



HAL
open science

Fábulas de amores en la épica de guerra. De la Araucana al Arauco domado

Mercedes Blanco

► **To cite this version:**

Mercedes Blanco. Fábulas de amores en la épica de guerra. De la Araucana al Arauco domado. Bulletin Hispanique, 2019, 121-1, pp.17-54. 10.4000/bulletinhispanique.7589 . hal-03978322

HAL Id: hal-03978322

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03978322>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*

Fictions amoureuses dans l'épopée guerrière. De l'Araucana à l'Arauco domado

Love works of fiction in war epic from "Araucana" to "Arauco Domado"

Mercedes Blanco



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/7589>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.7589

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 24 junio 2019

Paginación: 17-54

ISBN: 979-10-300-0363-5

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Mercedes Blanco, «Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*», *Bulletin hispanique* [En línea], 121-1 | 2019, Publicado el 01 enero 2023, consultado el 02 enero 2023.

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/7589> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.7589>

Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*

MERCEDES BLANCO
Université Paris-Sorbonne, CLEA

En la *Araucana* de Alonso de Ercilla y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña, obras muy cercanas no solo por su materia sino por su poética, las ficciones amorosas, lejos de ser meros adornos y alivios de la aridez del relato de guerra, resultan primordiales para la construcción de los personajes y la creación del sentido histórico y político, como parte integrante del proyecto estético y doctrinal que justifica los poemas.

Palabras clave: Ercilla, Oña, materia de Arauco, epopeya virreinal, episodios de la épica

Fictions amoureuses dans l'épopée guerrière. De l'*Araucana* à l'*Arauco domado*

Dans l'*Araucana* d'Alonso de Ercilla et dans l'*Arauco domado* de Pedro de Oña, œuvres liées non seulement par leur matière mais par leur poétique, les fictions amoureuses, loin d'être de purs agréments destinés à compenser l'aridité du récit de guerre, sont primordiales pour la construction des personnages et la création du sens historique et politique des poèmes, comme pour le projet esthétique et doctrinal qui les sous-tend.

Mots clés: Ercilla, Oña, matière d'Arauco, épopée coloniale, épisodes épiques.

Love works of fiction in war epic from “*Araucana*” to “*Arauco Domado*”

In Alonso de Ercilla's *Araucana* and in Pedro de Oña's *Arauco domado*, closely related works not only by their subjects but by also by their poetics, the amorous fictions, far from being pure amenities mainly intended to soften the uninterrupted monotony of the slaughter, play an essential role in the construction of the characters and in the creation of an historical and political meaning, and are integral to the aesthetic and ideological program underlying the poems.

Keywords: Ercilla, Oña, Matter of Arauco, Colonial Epic, Epic episode.

Bajo el marbete de “fábulas de amores” nos proponemos examinar ciertos episodios protagonizados por mujeres en *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569, 1578, 1589-1590) y en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596)¹. El primero de estos poetas inventó y el segundo consolidó la “materia de Arauco” o “materia araucana”². Así puede llamarse el fondo común de una familia de textos épicos, líricos, teatrales e historiográficos empeñados en glosar ciertos incidentes bélicos acaecidos en Chile en la década de 1550. En diciembre de 1553, indios alzados en armas contra un dominio hispánico que se había iniciado por la fundación de Santiago en 1541 derrotaron y mataron al conquistador Pedro de Valdivia y poco después provocaron el abandono, saqueo e incendio de la rica ciudad de Concepción; casi cuatro años después, la rebelión fue sofocada por un joven aristócrata apenas desembarcado en América: don García Hurtado de Mendoza –hijo del marqués de Cañete, quien acababa de ser nombrado virrey del Perú. Don García, flamante gobernador de Chile, al frente de un contingente de soldados enrolados en Europa y en Lima, logró en poco más de un año, aunque de modo precario, “pacificar” la región, extenderla hacia el Sur e imponer de nuevo a los indios las cargas que habían intentado sacudirse: al servicio de los amos españoles, «hacer casas, sacarles el oro, darles sus hijos e hijas que les sirviesen, hacerles las sementeras» y consentir que mirasen el ganado de los indios como suyo (según resume uno de los soldados cronistas de esta guerra, Góngora Marmolejo)³.

Los episodios que hemos llamado “fábulas de amores” se sitúan en los márgenes de la construcción narrativa apoyada en estos pocos y breves hechos de guerra: lo que está en juego en ellos es la conquista del amado y el dolor de su pérdida, y según domine el primer factor o el segundo, serán de signo

1. En el conjunto de mi ensayo, tengo muy en cuenta dos tesis recientes e inéditas, la de Aude Plagnard, *Une épopée ibérique. Autour des œuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Cortes-Real (1569-1589)*, dir. M. Blanco, leída el 4 de diciembre de 2015 en la Universidad Paris-Sorbonne ; y la de Imogen Choi, dir. R. Cacho Casal, *Conflict Ethics and Political Community in Early Peruvian Epics*, defendida en la universidad de Cambridge (U.K) el 17 de enero de 2017. Esperamos la próxima publicación de estos trabajos destinados a convertirse en obras de referencia sobre sus respectivos temas.

2. Véase Dieter Janik, «La “materia de Arauco” y su productividad literaria», in K. Kohut, y S. Rose, eds, *La formación de la cultura virreinal*, Madrid, Iberoamericana, 2000, 3 vols., II, p. 121-34. El artículo, que se limita a textos anteriores a 1630, contiene un útil cuadro de las obras aférentes a esta materia de Arauco, ordenadas por cronología y tipos: «Cronistas e historiadores / La Araucana/ Romanceros/ Épica / Comedia y auto sacramental».

3. La materia araucana está condicionada por la *Araucana* cuya construcción narrativa implica la selección de unos pocos sucesos bélicos y políticos y la omisión de la mayoría, en especial de casi todo lo sucedido en Chile en el período de más de tres años que separa los primeros éxitos de los indios y la llegada de Alonso de Ercilla a Chile como soldado en las tropas de don García. Lo demuestra Aude Plagnard, « La fable historiographique dans la Première partie de l'*Araucana* d'Alonso de Ercilla, 1569 », *L'Âge d'or*, « *L'Histoire et ses récits entre images, fictions et paratextes* ». Dossier « *Au cœur des savoirs : dialogue entre histoire et fiction dans le monde hispanique aux XVI^e et XVII^e siècles* », coord. Marie-Blanche Requejo et Fabrice Quéro, n° 8, <<http://lisaa.u-pem.fr/plateforme-dedition-electronique/lage-dot/texte-integral-du-n8-2015/>> [consulté le : 17/08/2017].

novelesco y lírico o más bien elegíaco y trágico⁴. Pueden llamarse “fábulas” porque carecen de paralelos en documentos y crónicas y son, como mínimo, de dudosa verosimilitud; además, tienen antecedentes literarios que cualquier lector de aquel tiempo podía reconocer⁵: el *Orlando furioso*, las novelas de caballería y las novelas pastoriles, el *Abencerraje*, además de narraciones de la Antigüedad clásica. Así, en la *Araucana*, Guacolda, Tegualda y Lauca se inspiran en Andrómaca y en otras ilustres viudas de la guerra de Troya, cuyo conocimiento pudo llegar a Ercilla a través de la tragedia de Séneca, *Las Troyanas*, de ahí tal vez el halo de solemnidad lúgubre que las rodea; deben también algo a otra famosa viuda, la gran víctima y antagonista de los troyanos, Dido, y a otra menos célebre hoy, pero que Boccaccio colocó entre las mujeres ilustres⁶: Argía, mujer de Polinices, el hijo de Edipo caído bajo los muros de Tebas⁷. De hecho, Dido misma es un personaje del poema, cuya buena fama restablece el soldado Ercilla contando largamente a sus compañeros de armas la vida heroica de este espejo de viudas y de reinas⁸. La desesperación de Tegualda ante el cuerpo de Crepino traslada la de Isabella por el muerto Zerbino en el *Orlando furioso*⁹. Lautaro y Guacolda, en su diálogo amoroso,

4. Entiendo aquí “lírico” en un sentido más restringido que el que le da Felipe Valencia, «Las muchas (aunque bárbaras) voces líricas de la *Araucana*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XLIX, 2015, p. 147-171.

5. Para *La Araucana*, véase una exploración de estos antecedentes en Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne* (1530-1650), Madrid, École des Hautes Études Hispaniques, 1966; Lía Schwartz, «Tradición literaria y heroínas indias», *Iberoromania*, 38, 1971, p. 615-25; y María Rosa Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Tamesis, 1974. Felipe Valencia, *op. cit.*, basa en parte su interpretación en el carácter “didiano” de tres de las cuatro figuras femeninas de Ercilla, Tegualda, Glaura y Lauca. Para Pedro de Oña, menos estudiado, puede señalarse, aunque no se refiere específicamente a las fábulas de amores, el trabajo de Dolores Castro Jiménez y Almudena Zapata Ferrer, «Tópicos épicos de cuño virgiliano en el *Arauco domado* de Pedro de Oña», in: T. Arcos Pérez y F. Moya del Baño, «*Pectora mulcet*: estudios de retórica y oratoria latinas», Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, vol. I, p. 277-290.

6. «Argía con el sobrado amor que mostraba a su marido muerto en la batalla ha alcanzado perpetuo renombre»: así resume, en el índice final, el romanceador del *De claris mulieribus* la historia de Argía, contada en el capítulo XXVII (*Libro de Juan Bocacio que trata de las illustres mujeres*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1528). Esta obra de Boccaccio, muy difundida por la imprenta en latín, italiano y varios idiomas más, en incunables y a lo largo del XVI, influyó muy probablemente en la visión que propone Ercilla de Dido y de otras mujeres virtuosas, que sirven de dechado a sus araucanas.

7. En las epopeyas griegas del ciclo tebano (hoy conocidas solo por fragmentos) y en su imitación latina, *La Tebaida* de Estacio, Argía, desobedeciendo a su padre y arriesgando la vida, busca a su marido entre los muertos en un paisaje de desolación siniestra, y ayuda a Antígona a enterrarlo, pese a la prohibición de Creonte. Lo memorable de su figura reside en el acto último de fidelidad que consiste en buscar el cuerpo del amado entre los cadáveres despedazados que yacen en el campo de batalla. Es, pues, el antecedente más directo de la Tegualda de Ercilla. Estacio exalta su virtud varonil y su amor constante. Es nombrada en el *Trionfo d'amore* de Petrarca como ejemplo de mujeres fieles (v. 49).

8. Véase M. R. Lida de Malkiel, *op. cit.* y Karina Galperin, «The Dido episode in Alonso de Ercilla's *La Araucana* and the Critique of Empire», *Hispanic Review*, 77.1, 2009, p. 31-67.

9. Como Argía en la *Tebaida* y como Tegualda en la *Araucana*, la Isabella de Ariosto es un

hablan el lenguaje de Petrarca y Garcilaso, pero el narrador describe la pasión de la muchacha en términos tomados del libro IV de la *Eneida*¹⁰. Esta mezcla de fuentes clásicas y modernas se verifica también en el *Arauco domado*, cuyas ficciones amorosas prolongan, como comentaremos, las creadas por el autor de la *Araucana*.

En el poema de Ercilla estas fábulas irrumpen en la «relación sin corromper, sacada de la verdad, cortada a su medida» (*Araucana* I, 3, 5-6), de una campaña bélica en la que el autor participó en su primera juventud, y en que tomaron parte muchos de sus lectores, soldados como él: la materia histórica se apoya por consiguiente en la autoridad del testigo de vista y se nutre de testimonios orales aludidos en un par de ocasiones, aunque también se extrae de las ocultadas crónicas de Jerónimo de Vivar (1558)¹¹ y de Góngora Marmolejo (1575)¹². En el *Arauco domado*, cuyo autor pretende corregir a su predecesor restableciendo verdades que este omitió, las fábulas de amores se engastan en una trama “histórica” procedente de la misma *Araucana* y de fuentes cronísticas: para la campaña de don García Hurtado de Mendoza en 1557-1558, Pedro de Oña maneja la *Crónica del reino de Chile*, de Pedro Mariño de Lobera, «reducida a nuevo método y estilo», tras la muerte de este soldado (1595), por el jesuita Bartolomé de Escobar; para la derrota infligida al pirata inglés Richard Hawkins por el mismo don García, ya virrey y anciano, utiliza la relación de Pedro Balaguer de Salcedo (Lima, 1594)¹³; acerca de la rebelión

parangón de casta fidelidad y lo muestra especialmente en su lamento ante Zerbino matado por Mandricardo y en su tentativa rabiosa de suicidio (*Orlando furioso*, XXIV, 86-87); acabará provocando la propia muerte a manos de Rodomonte que se disponía a violarla (*Orlando furioso*, XXIX)

10. Los ecos de Virgilio en Ercilla han sido estudiados por Vicente Cristóbal, «De la *Eneida* a la *Araucana*», Cuadernos de *Filología Clásica Estudios latinos*, IX, 1995, p. 67-101. y por Craig Kallendorf, «Representing the Other. Ercilla's *La Araucana*, Virgil's *Aeneid* and the New World Encounter», *Comparative Literature Studies*, XL/ 4, 2003, p. 394-414.

11. Gerónimo de Vivar, *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*, ed. L. Sáez-Godoy, Berlin, Bibliotheca Ibero-Americana, Colloquium Verlag, 1979. Vivar parece ser una fuente de Ercilla, como lo prueban coincidencias precisas entre los dos textos. Véase María Jesús Cordero, *The Transformations of Araucania from Valdivia's Letters to Vivar's Chronicle*, Nueva York, Peter Lang, 2001, p. 150-167. Sin la *Crónica y relación*, Ercilla sería una especie de Homero y de Tucídides en una sola persona: a la vez primer poeta épico de América y primer historiador de las guerras de Chile.

12. Ercilla no reconoce en parte alguna la existencia de estos textos que, sin embargo, es muy probable que utilizara. La única fuente a la que remite es el *De rebus Indicis* de Juan Calvete de Estrella (a quien conoció ciertamente cuando este era preceptor de los “pajes” del príncipe entre los cuales se contaba el propio Ercilla), con palabras muy elogiosas pero poca precisión. El pasaje fue alterado en las distintas ediciones del poeta, que llevan huella de correcciones de autor.

13. Para una buena síntesis de lo que se sabe actualmente del *Arauco domado*, véase la introducción de la mejor edición disponible: Pedro de Oña, *Arauco domado*, ed. Ornella Gianesin, Pavia, Ibis, 2014 (desde ahora *Arauco domado*). Sin embargo, ni siquiera para Ercilla y menos para Oña, disponemos de un estudio metódico de las fuentes. Para el primero, se han investigado con cierta amplitud, pero no de modo sistemático, los recuerdos de Ariosto, de Virgilio y de Lucano, pero poco más: nada sobre Estacio, Silio Itálico, Claudiano y otros latinos tardíos; nada sobre Séneca y sus tragedias; nada sobre los historiadores romanos, ni sobre los

de Quito contra la alcabala, acude al testimonio del propio don García¹⁴. Los asuntos de que tratan las dos epopeyas tocan a personas vivas y apelan a noticias recientes, relativamente fáciles de comprobar o desmentir, y, por ello, los juzgaríamos, con Torquato Tasso y otros tratadistas de poética, menos compatibles con la ficción que la historia remota. Es como si los dos poetas se olvidaran, al insertar sus fábulas de amores, de que han hecho profesión de ser historiadores rigurosamente verídicos.

La verdad es que este planteamiento muy común del problema no es el más acertado. Los dos escritores quisieron ante todo ser aclamados como poetas épicos y lograron su intento: Alonso de Ercilla alcanzó muy pronto laureles que confirmó la posteridad; Pedro de Oña, menos afortunado, consiguió que ciertos ingenios y no de los menores, como Lope de Vega, reconocieran su excelencia poética¹⁵. Los dos creían que una epopeya debe sostener el crédito de las «magnánimas empresas» que refiere, y para ello, afirmar la veracidad del relato, pero no por ello confundían poesía e historiografía o se creían obligados a excluir la ficción. Los poemas épicos, más ambiciosos que las relaciones o crónicas, aspiraban a dar a los hechos narrados no solo una viveza plástica, un patetismo y un colorido de los que carecía la prosa histórica, sino también un sentido ejemplar, moral y político que se elevara de una historia particular a cuestiones universales y permanentes, o creídas tales dentro del ámbito de una determinada cultura, la del Renacimiento europeo. En ellos, independientemente de que sus autores acaten la doctrina aristotélica o la ignoren, la historia se hace deliberadamente fábula, es decir construcción de lo narrado en función de una coherencia orgánica y de un sentido pensado como totalidad y al cual puede sacrificarse la exactitud de los hechos referidos (o de algunos de ellos). El poeta moviliza su ingenio y arte aprendido de los mejores modelos para comunicar ese sentido al mayor número posible de lectores y dotarlo de vigor intelectual y emocional. No por casualidad tuvieron

italianos. Solo dos episodios de la segunda parte, la tempestad y la cueva de Fitón, han sido analizados a fondo en una perspectiva intertextual por James Nicolopoulos, *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in "La Araucana" and "Os Lusíadas"*, Pennsylvania State University Press, 2000. La tesis de Aude Plagnard, en su capítulo XII, contiene una excelente demostración de la importancia de Garcilaso como modelo y en su conjunto, traza un mapa muy rico de las relaciones con la épica portuguesa.

14. Así lo declaró bajo juramento en el proceso que le fue incautado a raíz de la publicación del poema, el 4 de mayo de 1597. Cf. Bernard Lavallé, *La rebelión de las alcabalas (Quito, julio de 1592-abril de 1593). Ensayo de interpretación*, *Revista de Indias*, XLIV, 1984, p. 141-201 (p. 151).

15. Lope de Vega tuvo muy pronto en su poder el *Arauco domado* publicado en Lima en 1596, con probabilidad de manos de don García Hurtado de Mendoza que había traído de Lima decenas de ejemplares cuando volvió a Madrid al cesar en su cargo de virrey, poco después de que saliera a luz el poema de Oña. Lo prueba su influencia directa en *La Dragontea* (1598) y, por supuesto, la comedia *Arauco domado*, fechable en 1597 o poco después. Sobre el aprecio estético de Lope por Pedro de Oña, que no se limita a la materia araucana, y se traduce por la adopción de su vocabulario y de sus figuras, véase Antonio Sánchez Jiménez: «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596): notas sobre el estilo de Lope de Vega entre el taratántara y las barquillas», *Hispanic Review*, n° 3, 2006, p. 319-344.

estos poemas mayor audiencia que las obras de los primeros historiógrafos de Chile: las cartas del conquistador Pedro de Valdivia, la *Crónica y relación* de Gerónimo de Vivar, la *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta 1575* de Alonso de Góngora Marmolejo, la *Crónica del reino de Chile* de Pedro Mariño de Lobera (que se extiende hasta 1595)¹⁶, todas interesantes por lo que cuentan y por la buena prosa de sus autores, permanecieron inéditas hasta el siglo XX. A diferencia de estos cronistas, Ercilla y Oña decidieron escribir no solo para los deseosos de saber lo que había pasado en Chile desde el primer levantamiento indio de 1553, por ser parte interesada en las consecuencias a corto o medio plazo de estos sucesos, sino para el mayor número posible de lectores, presentes y futuros. Para ello, compusieron un relato donde los datos documentables no se yuxtaponen con los imaginados a partir de la tradición literaria, sino que se unen con ellos en una mezcla indisoluble. Para no socavar la credibilidad sobre la cual se sustenta el efecto de sentido buscado, que es tanto político como moral, basta que los hechos imaginados, de índole mítica, no contradigan de modo patente lo que se sabe o podría averiguarse fácilmente. Según lo que sostenemos en el presente trabajo, las ficciones no deben ser vistas como concesiones a la variedad y al placer de los lectores, excrecencias decorativas y adornos prescindibles. Resultan primordiales, como vamos a verlo en dos ejemplos de fábula de amores, para la construcción de los personajes y la creación del sentido, es decir para el núcleo mismo del poema y el proyecto estético y doctrinal que lo justifica.

LA HUELLA DE LAS FÁBULAS DE AMORES EN LA MATERIA ARAUCANA

La incidencia de las fábulas de amores en la recepción de los poemas no tiene proporción con su peso cuantitativo. El número de versos que les dedica Ercilla es escaso: veinte octavas para Guacolda, bastante menos de un canto para Tegualda, un canto aproximadamente para Glaura, doce octavas para Lauca (XXXI, 31-42); para el conjunto de estas heroínas, el equivalente aproximado de dos cantos en un poema que contiene 37. Incluso añadiendo otras aventuras no amorosas de protagonista femenina, la muy breve pero impresionante de doña Mencía de Nidos en el canto VII, y la de Dido, no llegaríamos a más de la décima parte de la materia textual. Siguiendo la norma de Ariosto, de quien Ercilla aprendió a amoldar la narración a los cantos y a las octavas, ninguna de esas historias es contada sin pausa en el espacio del canto, siempre cuidadosamente enmarcado por un exordio moral y una despedida ingeniosa (equivalente romancesco del envío o *congedo* de las canciones petrarquistas). Todas se reparten en varios cantos, con excepción de la de Lauca, que apenas es una historia, puesto que se reduce a una escena patética. Tenemos, a caballo entre los cantos XIII y XIV, la historia de Guacolda; entre los XX y XXI,

16. Pueden leerse en *Crónicas del reino de Chile*, ed. F. Esteve Barba, B.A.E. n° 131, Madrid, Atlas, 1960.

la de Tegualda; entre el XXVII y el XXVIII, la de Glaura. La biografía de Dido, la «casta Fenisa», en muchos sentidos excepcional, ocupa gran parte del canto XXXII (oct. 45-91) y la mitad del XXXIII (oct. 1-55). Gracias a esta disposición, el final del canto en el cual empieza la historia y sobre todo el exordio del canto en donde termina –dedicado, a la manera de Ariosto, a reflexiones morales y *sententiae*– son aprovechados para ponderar el significado moral del caso.

Oña, aunque debe sus técnicas de estructuración del relato a Ercilla e indirectamente a Ariosto, procede de modo algo distinto. El joven poeta protegido por don García Hurtado de Mendoza cuenta, en el canto V, una escena amorosa en que nos detendremos más adelante, entre el jefe indio Caupolicán y su mujer Fresia, utilizando algo menos de la mitad de las octavas del canto. La historia mucho más compleja de Gualeva, la amada del bizarro Tucapel, incluye varias secuencias o sub-episodios no conexos, y recuerda ciertas narraciones de Ariosto, que, mediante la técnica del *entrelacement*, se interrumpen para dejar paso a otros hilos de la trama. Así Gualeva aparece a caballo entre el final del canto VI y el siguiente, ocupa todo el canto VII y el principio del VIII hasta la estrofa 35, permitiendo intercalar dos pausas o excursos sentenciosos: uno de acento misógino¹⁷ y otro al contrario en elogio del puro amor del “dorado siglo”, con su “sencillez y noble trato”¹⁸. Se interrumpe ahí la historia en un momento de peligro para los amantes, y después de un prolongado retorno de la narración al teatro de la guerra, se prosigue en el libro XII y en el XIII. En este último canto, según el artificio típicamente pastoril de enlazar varias historias por el encuentro fortuito entre sus protagonistas, interviene otro personaje en calidad de enamorado: Talgueno y con él, la historia, póstuma, de Lautaro y Guacolda. La historia de Talgueno, que ha perdido a su amada Quidora, tiene su feliz conclusión en el canto XIV con el reencuentro de los amantes en una choza de pastores. En total, pues, son aproximadamente cinco cantos, de los diecinueve que integran el poema de Oña, los que ocupan las fábulas de amores, entretnejidas variamente con el relato de guerra que tiene por héroe casi único a don García. Se desarrollan en un escenario natural semejante al de la novela pastoril, aunque también en deuda con las selvas y florestas de la literatura cabaleresca, los intrincados bosques de la aventura tan importantes todavía en el *Orlando furioso*. El espacio silvestre, que pertenece a la institución literaria como un fondo al que cualquier poeta puede recurrir, dándole matices y funciones varios, adquiere una resonancia especial para los españoles y criollos del Virreinato de Perú, primeros lectores del *Arauco domado*. Viene a sustituirse a lo que para ellos era ajeno e indescifrable: el refugio de los araucanos heridos, el lugar ignoto donde se ocultan, cuando, provisionalmente vencidos o puestos

17. *Arauco domado*, VII, 1-6. Amor hiere más en las mujeres, que hacen cosas terribles cuando están enamoradas, pese a ser flaca materia y «paja leve», tal vez porque resisten más y Amor se venga en ellas cuando las vence: «cuando la hembra tímida se pica/ con pecho varonil arroja el resto» (VII, 6, 3-4)

18. *Arauco domado*, VIII, 1-6.

en fuga, desaparecen del escenario bélico. En esta página en blanco puede inscribirse la imaginación poética, dando lugar a un relato amoroso y fabuloso. Los guerreros, a quienes su huida forzosa del campo de batalla aísla del grupo al que pertenecen, la comunidad araucana (desprovista en Oña del carácter de república, de comunidad política, de que la había revestido Ercilla¹⁹), tienen así el ocio necesario para ocuparse de sus amores en el lugar deputado para ello en la literatura renacentista: los montes, bosques, prados y cabañas pastoriles.

Pese a su marginalidad relativa, estos episodios predominan en la recepción de los poemas y contribuyen a su fecundidad en la tradición literaria. Desde Ercilla en adelante, no hay poema épico de tema americano que no contenga lo que hemos llamado fábulas de amores. Más evidente resulta su impacto en otras refundiciones, líricas o dramáticas.

Así, la *Araucana* vino a nutrir la vitalidad del llamado romancero nuevo en las últimas décadas del XVI, como lo mostró José Toribio Medina al dar cuenta de su hallazgo de un volumen poético titulado *Ramillete de Flores*, colección de romances reunida por el librero Pedro de Flores e impresa en Lisboa en 1593²⁰, poco después de que saliese a luz la *Tercera parte de la Araucana* de 1589²¹. Al final de este volumen figuran nueve romances precedidos de una portadilla que reza: *Nueve romances en que se contiene la tercera parte de la Araucana, excepto la entrada de este reino de Portugal que no se pone por ser tan notoria a todos*. El redactor de la serie se detiene en las secuencias que refieren la sangrienta derrota, la prisión y muerte de Caupolicán y la elección de un nuevo jefe, capitales para la urdimbre dramática y el significado político del poema. Con todo, otorga mayor importancia relativa a las historias femeninas: tres romances de nueve tratan de Lauca y de Dido que en Ercilla no ocupaban juntas más del 10% de la masa textual de la tercera parte (17 %, si no tenemos en cuenta los cantos XXXV a XXVII que le parecieron superfluos al romancero)²².

19. Como muestra Imogen Choi en la citada tesis.

20. Este librito de pequeño formato, pero abultado y de gran rareza, fue publicado por Antonio Rodríguez Moñino en los volúmenes 5 y 6 de su preciosa obra titulada *Las fuentes del "Romancero general"* (Madrid, 1600), ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1957, 12 vols. Véase Pedro de Flores, *Ramillete de flores. Cuarta (quinta, sexta) parte de Flor de Romances* (Lisboa, Antonio Álvarez, 1593). Hoy en día se puede leer cómodamente un ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de Lisboa, en una reproducción digital de gran calidad. El texto también está recogido en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

21. La noticia se encuentra en uno de los apéndices de la obra monumental del historiador chileno: Alonso de Ercilla y Zúñiga, *La Araucana*, edición del Centenario, ilustrada con grabados, documentos, notas históricas y bibliográficas y una biografía del autor. La publica Toribio Medina, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1918, 5 vols. Este apéndice fue republicado y puesto al día por Patricio Lerzundi, *Romances de materia araucana*, Madrid, Playor, 1978.

22. Los cantos XXXV y XXXVI cuentan una expedición de descubrimiento hacia el Sur que llega hasta Ancud, en la que Ercilla se da a sí mismo un papel distinguido. Nos alejamos, pues, geográfica y temáticamente, de la fábula araucana. En cuanto al XXXVII, comenta la guerra que concluiría con la incorporación de Portugal a la monarquía de Felipe II (1578-80), guerra que en los nueve romances "no se pone, por ser tan notoria a todos". En muchos de los ejemplares conservados de la princesa de la tercera parte (1589) y de las tres partes juntas, de ese mismo año, no se incluyen los cantos XXXV y XXXVI; que en cambio figuran en la edición póstuma

Rodríguez Moñino opinaba que la pérdida de la mayoría de los pliegos sueltos que se imprimieron por entonces nos ha privado de conocer el equivalente, para la primera y la segunda parte del poema, de estos nueve romances que compendiaban, a ojos de sus primeros lectores, la sustancia de la tercera parte²³. De este hipotético naufragio subsisten sin embargo siete piezas, seis de ellas halladas por Toribio Medina en el *Romancero general* de 1604. De hecho, como puntualiza Rodríguez Moñino, estaban ya en la primera edición de dicho *Romancero general*, la de 1600, cuatro en la primera parte y dos en la sexta. Es más, estos dos últimos romances de la sexta parte del *Romancero general*, más un tercero, ya habían sido recogidos en el *Ramillete de flores* de Lisboa de 1593, el mismo que contiene el grupo de nueve derivado de la tercera parte; los cuatro primeros aparecen en una de las colecciones de *Partes* de 1591; uno de ellos, también en la *Flor de varios romances* de Moncayo, impresa en 1589. Estos datos prueban que la *Araucana* pasó a ser materia romancística menos de veinte años después de imprimirse. Fue tratada como un depósito de historias famosas, aptas para satisfacer el apetito de drama y aventura de la juventud urbana y cortesana: con los mismos títulos que las crónicas medievales, la épica clásica, la historia de Roma hallada en Tito Livio o en la *Farsalia* de Lucano, el *Orlando furioso* y el *Abencerraje*.

A diferencia de los nueve romances «en que se contiene la tercera parte de la Araucana», los siete restantes no forman un grupo destinado a condensar el relato en sus momentos memorables y escenas capitales. Todos tratan de Lautaro y seis, independientes entre sí y sin duda de distintos autores, cuentan la historia de sus amores con Guacolda, que viene a ser, pues, casi tan popular como la de Angélica y Medoro en el romancero ariostesco.

Nada indica que este fenómeno se produjera para el *Arauco domado* de 1596: además del menor éxito del poema, ya había pasado la fase más pujante del romancero nuevo como reciclaje de historias famosas a imitación del que ofrecían los viejos romances anónimos partiendo de las leyendas medievales de Castilla. En cambio, encontramos rastros del poema de Oña en cinco comedias y en un auto sacramental, cosa lógica puesto que el teatro, en su papel de difusor de historias ilustres antiguas y recientes, viene a cumplir las funciones que tuvo el romance. Recordemos los dos casos más tempranos: la

de las tres partes reunidas (Madrid, 1597). Hubo, pues, quien sospechó una interpolación de otra pluma. De esa sospecha se hace eco, sin compartirla, Isaías Lerner en la introducción de su muy difundida edición (Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1993, p. 51). Sin embargo, además de que, bien leídos, estos dos cantos son de una calidad y un estilo inconfundibles, ya hacía algún tiempo que la tesis de Juan Alberto Méndez Herrera, *Estudio de las ediciones de La Araucana con una edición crítica de la tercera parte* (*Unpublished doctoral dissertation*, Harvard University, 1976), uno de los pocos trabajos filológicos serios dedicados a Ercilla, había demostrado que en la princeps de la tercera parte, ciertos ejemplares tenían los dos cantos en cuestión. Es lo más probable que el autor de los nueve romances leyera la tercera parte en la versión más breve, en seis cantos: en ese caso romanceó todos los incidentes notables del poema, salvo lo referente a Portugal.

23. Véase Antonio Rodríguez Moñino, «Nueva cronología de los romances sobre *La Araucana*», *Romance Philology*, XXIV/1, 1970, p. 90-96.

comedia de Lope de Vega, *Arauco domado*, impresa en la Parte XX de 1625, pero escrita probablemente en 1597, y la de Ricardo de Turia, *La belígera española*, publicada en 1616 y que puede ser muy anterior²⁴. El *Arauco domado* de Lope, como el poema de Pedro de Oña del que toma el título y lo esencial de la acción “histórica”, parece ser una de las obras de encargo que resultaron de la “campaña de propaganda” lanzada por don García Hurtado de Mendoza y sus descendientes²⁵. Aunque falta un estudio completo del asunto, no caben muchas dudas de que el objetivo de dicha campaña fue recuperar en provecho de este linaje aristocrático la fama de *La Araucana* y también, un tanto contradictoriamente, promover el panegírico de don García que sus allegados echaban de menos en aquel poema²⁶. La comedia de Lope se propone, por lo tanto, ensalzar al aristocrático capitán, pese a lo cual las figuras femeninas trazadas por los poetas, Fresia y Gualeva, gozan de un protagonismo no justificado en términos históricos. Una vez más, la vertiente ficticia y femenina de la épica se impone como esencial para sus receptores. En cuanto a *La belígera española* de Ricardo de Turia²⁷, mezcla extravagante de comedia heroica, comedia de enredo y tragedia de traición y venganza, reelabora principalmente la materia de Ercilla, aunque puede deber algo a Oña. Es una obra bifocal, con dos tramas poco conectadas entre sí: una de ellas construida sobre un personaje de mujer varonil, la española doña Mencía de Nidos; y la otra sobre una indígena: Guacolda, bello objeto de agresivas rivalidades masculinas, pero acorde con la figura ideal de la esposa casta y enamorada ferviente, víctima de los desastres de la guerra, que la *Araucana* había hecho de ella.

En resumidas cuentas, el Chile poético inventado por Ercilla y renovado por Pedro de Oña, una región imaginaria que tuvo y tal vez sigue teniendo

24. Véase Fausta Antonucci, «El indio americano y la conquista de América en las comedias impresas de tema araucano (1616-1665)» en: Ysla Campbell (coord.), *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, p. 21-46; Patricio Lerzundi, *Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Albatros Hispanófila, 1996; Mónica Escudero, *De la crónica a la escena. Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Nueva York, Peter Lang, 1999.

25. Como lo demostró Victor Dixon, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX/1, 1993, p. 79-95.

26. No hay total acuerdo entre los críticos sobre el modo en que trata Ercilla a don García Hurtado de Mendoza, gobernador de Chile y capitán de las tropas en las que combatió el poeta.. Se suele decir que quiso rebajar sus cualidades para vengarse del castigo injusto según él, y a lo menos pronto y riguroso, nada menos que una sentencia de muerte, que mandó darle por haber sacado en su presencia la espada contra un compañero. Lo cierto es que al llegar a este punto de su relato, Ercilla se queja de él, llamándolo «mozo capitán acelerado». (*Araucana*, XXXVII, 70, 2). Salvo en ese lugar, sin embargo, lo trata con respeto y le reconoce cualidades militares y políticas, poniendo incluso en sus labios una muy noble y sentida alocución en que recomienda a sus soldados templanza, humanidad y clemencia (*La Araucana* XXI, 51-57). Sin embargo, la expresión «mozo capitán acelerado», la ausencia de las hipérbolos propias del panegírico, y sobre todo el escaso protagonismo del gobernador en muchos episodios, les resultaron al parecer insufribles al interesado y a sus parientes y criados, y las atribuyeron a malicia y rencor.

27. Publicada en *Norte de la poesía española*, Valencia, Felipe Mey, 1616.

efectos reales²⁸, está poblado por heroínas y amantes tanto como por héroes y guerreros. Lo que muchos lectores retuvieron de ellos fue la ficción, servida en romances y comedias con menos remilgos que en los poemas originales, y no la severa musa histórica y militar en que suele verse la característica de la épica renacentista española. Es posible que lo hicieran así porque el público de la épica era mayoritariamente masculino, culto, tal vez compuesto en buena parte de soldados, nobles o no, mientras que el de romances y comedias era en buena parte pacífico y compuesto de mujeres²⁹. Sin embargo, los refundidores de obras épicas en géneros como el romance, la comedia o el auto, destinados a un público menos profesional, actuaban seguramente de acuerdo con el gusto de la mayoría, y se limitaban a poner de realce lo que ya era esencial en los originales épicos: sin las heroínas se hubiera echado de menos algo no solo deleitable sino muy necesario para acceder al pensamiento inscrito en estas fábulas³⁰.

PEDRO DE OÑA Y LA GLORIA DE ERCILLA

Se ha dicho y repetido que Pedro de Oña, protegido por el virrey de Perú don García Hurtado de Mendoza, quiso enmendarle la plana a Ercilla refiriendo, casi cuarenta años después del suceso y poco menos de treinta después de la publicación de la primera parte de la *Araucana*, la campaña bélica del joven don García (1557-1558). Se comprometió a restituir al aristocrático gobernador el papel eminente que Ercilla le había regateado, y, para redondear su panegírico, añadió, en profecía, sus gestas posteriores como virrey del Perú, contra otros enemigos, ya no indígenas, sino de estirpe europea: los rebeldes criollos de Quito (1592-1593) y el pirata inglés Richard Hawkins (1594). Así lo declara con énfasis en su prólogo al lector, en la dedicatoria al hijo del marqués, y en

28. Nos referimos a los efectos del poema como parte de la identidad del Chile moderno independiente, visible en la toponimia y la leyenda del país, enseñada en la escuela, y a la identificación de los mapuches con los araucanos; todo esto, aunque imaginario, no deja de motivar la acción de los sujetos humanos y, en ese sentido, tiene efectos reales. Ya en época de Ercilla, el poema tuvo efectos reales, por ejemplo, en la promoción de las personas y los linajes en él nombrados.

29. Véase María José Vega, «Idea de la épica en la España del Quinientos» in: María José Vega y Lara Vilà, *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Pontevedra, Editorial, 2010, p. 103-136. En el reciente libro de Miguel Martínez, *Front Lines: Soldiers' Writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016, el capítulo cuarto, titulado "New World War", sitúa a Ercilla en esa república de escritores y lectores, esa provincia militar de la *respublica litterarum*, que descubre el autor en los campamentos y alojamientos urbanos de los soldados a lo largo y a lo ancho del mundo hispánico.

30. Ciertos críticos, antes que nosotros, han visto en estos episodios, al parecer decorativos y accesorios, la clave de la ideología de Ercilla. Así lo ha hecho Karina Galperin, *op. cit.*, a propósito de historia de Dido, con mucha finura, pero partiendo de premisas que creemos discutibles.

su exordio en octavas dirigido al mismo virrey. El joven licenciado de la joven universidad de Lima acomete, según dice, una empresa superior a sus fuerzas: escribir un libro de poesía «ahora que el arte de la divina poesía con su riqueza de lenguaje y alteza de conceptos está tan adelgazado y en su punto». La empresa pasa de audaz y da en temeraria por «suceder yo (si así se puede decir) a los escritos de tan celebrado y bien aceto poeta como don Alonso de Ercilla y Zúñiga y escribir la misma materia que él, cosa que en mí (si aspirase a más que a traer a la memoria lo que él dejó al olvido, preciándome mucho de ir al olor de su rastro) sería manifiesta locura e invidia»³¹. En suma la obra carecería de justificación si no se hubiera propuesto el poeta rectificar la omisión por Ercilla del papel decisivo de don García en las victorias de la monarquía hispánica. Por ello, con lo que más «el ánimo se esfuerza» para sostener tan gran desafío, es «ver que tan buen autor apasionado/ os haya de propósito callado»³². La riquísima *Araucana*, obra de un ingenio más que humano, se deslustra con la ausencia del héroe que naturalmente le correspondía y, al restituirlo en todo su esplendor, Oña espera compensar la modestia de su propia creación.

En verdad, consiguió todo lo contrario. El autor del *Arauco domado* debe su mediocre prestigio a este diseño panegírico confesado y a sus consecuencias: visión de un héroe en todo punto ejemplar, caudillo de unas tropas españolas que apenas sirven más que de pedestal a su estatua, frente a unos adversarios indígenas cuya grandeza, heredada de su predecesor, resulta empañada por una visión mezquina y caricaturesca: según estereotipos que caracterizarían al colonizador, y especialmente al encomendero, los indígenas de Oña serían «*idolatrours, savage, eroticised and effeminate*», idólatras, salvajes, erotizados y afeminados³³. En estos términos resume Imogen Choi, sin compartirla, la visión del asunto por todo un sector de la crítica afiliada a los estudios coloniales, casi la única que se ha ocupado últimamente de la épica americana de los siglos XVI y XVII. Salvo algunas excepciones, se ha visto, pues, al poeta criollo, que hubiera podido ser orgullo de Chile o de Perú, como menos interesante que Ercilla. Oña sería mucho menos complejo, mucho menos ambiguo en

31. Véase «Prólogo al lector», en los preliminares de la príncipes al final de una serie de sonetos y canciones encomiásticos bellos y cuidados. Deploramos que la edición de Ornella Gianesin, por otra parte muy buena, haya omitido estos preliminares y haya colocado solo en apéndice la dedicatoria y el prólogo en prosa de Oña, que hemos consultado en: *Primera parte del Arauco domado compuesto por el licenciado Pedro de Oña. natural de los Infantes de Angol en Chile. Collegial del Real Colegio mayor de Sant Felipe, y S. Marcos, fundado en la Ciudad de Lima, dirigido a don Hurtado de Mendoza, primogénito de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete [...], Visorrey de los Reynos del Piru, Tierra Firme y Chile. Y de la Marquesa doña Teresa de Castro y de la Cueva. Hijo, nieto y Biznieto de Virreyes [...]* Lima, Ricardo de Turín, 1596. Transcribimos in extenso la inscripción de la portada, en la que todo es significativo, incluso la mención de que el impresor es el “primero de estos reinos”.

32. Exordio, 18, 7-8 (*Arauco domado*, p. 85).

33. Este juicio sobre la representación por Oña de los indígenas es expresado textualmente por Mario Rodríguez, «Un caso de imaginación colonizada : “Arauco domado” de Pedro de Oña», *Acta literaria*, n° 6, p. 79-92; en otras palabras, y con ciertos matices, por Elide Pittarello y por James Nicolopoulos (véase la nota 83).

su defensa de lo que a ojos modernos es indefendible, la empresa imperial, e incapaz de realizar ese «trabajo épico», propio de las auténticas epopeyas, y que las justifica como obras de arte. El *travail épique*, ‘elaboración épica’ (donde hay que entender *travail* en el sentido en que se habla por ejemplo de *travail du deuil*, ‘elaboración del duelo’), es un concepto que Aude Plagnard, siguiendo el ejemplo de Florence Goyet, ha aplicado a las epopeyas de Ercilla y Corte-Real, compuestas en un momento en que se inventa «*l'épopée ibérique*», la epopeya ibérica: «... *l'analyse successive de chaque poème montre l'usage complexe de l'imitation pour élaborer une image du conflit qui met l'accent sur les difficultés, les tensions et les impasses qui minent le projet d'expansion et de colonisation espagnol ou portugais*»³⁴.

En suma la épica en Ercilla justifica el género y permite responder a la cuestión: «*Pourquoi l'épopée?*». Cabe responder que en la epopeya, la poesía y sus medios de seducción se ponen al servicio de un fin elevado. No se trata de pura diversión (de todos modos ardua e ingrata, si se compara con la que procuran novelas y comedias), no de mera historia rimada, instructiva por la información que transmite, sino de arte: ejercicio metódico de la imaginación y de la inteligencia para hacer pensable, de modo dialéctico y a la vez patente y palpable, el conflicto que entraña la reconfiguración de un territorio y la construcción de una comunidad política, de resultados de la expansión del dominio a zonas poco antes desconocidas y profundamente ajenas. La obra de Alonso de Ercilla, al igual que las rigurosamente contemporáneas de Jerónimo Corte-Real y Luís de Camões, funda y legitima la epopeya en su vertiente “ibérica”; “ibérica”, porque la experiencia histórica de expansión a territorios lejanos que en esta producción épica se configura, algo nuevo y de inmensas consecuencias, fue vivida tanto por los españoles como por los portugueses, aunque en términos diferentes. Y fue posible esta epopeya, porque estos poetas, por su posición social y su personalidad, disponían de un grado de independencia que daba juego a cierta libertad crítica. No sucede así en Pedro de Oña que, servilmente atado a los intereses de su patrón y de su clase, no nos daría nada que pensar. Así se han entendido las declaraciones de este poeta, que la obra confirma ampliamente, y su actitud obsequiosa con don García Hurtado de Mendoza.

Si la crítica ha dado, pues, por buenas las declaraciones de Pedro de Oña en lo que respecta a su designio panegírico, en cambio no se ha tomado suficientemente en serio, a mi entender, el altísimo concepto en que tiene la *Araucana*, y por lo tanto no se ha estudiado con atención la forma en que trata de igualarla y de superarla en algunos puntos. El joven criollo veía en este poema un espléndido y perdurable monumento. Y, de hecho, parece lógico que don García haya pensado eso mismo: el orgullo que el virrey sacaba del

34. Véase Aude Plagnard, «Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real», dans *Recueil ouvert*, revue du « Projet Épopée. Outils comparatistes pour l'étude de l'épique ancien et moderne » (Université de Grenoble), n° 2.

efímero éxito de su juvenil y ya lejana expedición chilena³⁵ (una de tantas, mirada a la escala del siglo XVI y del imperio hispánico) venía en gran parte de la inesperada consagración que la gloria de la *Araucana* le había conferido, pese a la parquedad de Ercilla a la hora de elogiarlo. Por ello, era importante que a este cuadro grandioso, a esta fama inmortal otorgada a su expedición pacificadora, no le faltara la vindicación del héroe que le correspondía: la epopeya necesitaba al joven Hurtado de Mendoza como la *Iliada* a Aquiles y la *Eneida* a Eneas. Era don García el Hércules, el Pompeyo, el César que debía alzarse en el centro de ese templo de la fama tan bien edificado por don Alonso de Ercilla. Por ello, al operar esa anamorfosis de una porción de la *Araucana* (primera mitad de la segunda parte) para convertirla en la *Primera parte del Arauco domado*, Oña no tenía otra opción que dar por bueno el mundo creado por su predecesor, no aspirando a más que a “traer a la memoria lo que él dio al olvido, preciándome mucho de ir al olor de su rastro”: necesitaba reedificar el monumento, instalando en el centro la efigie de su héroe.

Ercilla, como personaje, aparece en el *Arauco domado* en dos ocasiones. Al tiempo que como guerrero, aventajado en la gala y en la valentía, se le celebra como autor de su poema: es el «celebrado Zúñiga de Ercila [*sic*]/, eterna y dulce voz del Araucano/ por cuya fértil pluma y fértil mano/ castálido licor Apolo estila»³⁶; es «el divino autor de la Araucana»³⁷. Estas flores arrojadas generosamente no significarían mucho si el conjunto del *Arauco domado* no certificara la devoción de Pedro de Oña por la obra de su predecesor y el magisterio que esta ejerció sobre él. Solo al cabo de muchas y muy atentas lecturas, pudo Oña apropiarse, convirtiéndolos en sustancia propia, de las técnicas narrativas de Ercilla, su vocabulario, su imitación de Ariosto y de los clásicos, su estilo que integra, en una polifonía singular, reminiscencias de Garcilaso, de la lírica petrarquista, de Ariosto, de la epopeya latina pero también de la prosa historiográfica y política y a veces del refranero y la lengua coloquial³⁸. Así, el primer poeta épico “natural” de América importó en su propia creación, al tiempo que técnicas y estilo, el mundo de Alonso de Ercilla, sus escenas típicas, sus héroes y heroínas, su imaginación bélica y erótica. Menos de diez años después de publicada la tercera parte, este mundo ya tenía tanta presencia en la memoria de propios y ajenos que su “verdad” histórica,

35. García Hurtado de Mendoza y Felipe Hurtado de Mendoza firman poemas de elogio para la segunda parte del poema (están señalados en los anejos de la tesis de Aude Plagnard, ediciones de 1578, 1582-88 y 1586). La segunda parte, que cuenta esencialmente victorias del joven general don García, poniéndolas en paralelo (tácito) con las de Felipe II en San Quintín y de Juan de Austria en Lepanto, debió por lo tanto de parecerles bastante satisfactoria, sobre todo teniendo en cuenta que la primera parte, donde se cuentan hechos anteriores a la llegada de don García a Chile, estaba ya teniendo un éxito notable. La tercera parte defraudó tal vez sus expectativas.

36. *Arauco domado*, IX, 63, 1-4

37. *Arauco domado*, XI, 108, 2.

38. Para esto último, véase Luis-Íñigo Madrigal, «Lo popular en la Araucana. Símbolos populares, uso de refranes y muestras de humor en la obra de Ercilla», *Boletín de la Universidad de Chile*, n° 99, 1969, p. 3-13.

dejando aparte la insuficiente declaración de los méritos de don García – omisión “apasionada” es decir, parcial e inicua, en opinión de los fieles clientes del aristócrata–, no podía ya desprenderse de su sustancia poética.

Por ello, en torno a la figura del héroe español y cristiano, del joven capitán y gobernador, restablecida en su pedestal, tenían que aparecer las grandes invenciones de la *Araucana*: los héroes indios por él creados con un débil apoyo cronístico o sin él –Lautaro, Caupolicán, Colocolo, Rengo, Tucapel, Galvarino–, y las más evidentemente inventadas y poéticas Guacolda, Tegualda, Glaura, Lauca y Fresia. No había materia araucana sin estos personajes, como no habría materia de Bretaña sin Arturo y sin Merlín, sin Lanzarote y sin Tristán, sin Ginebra y sin Isolda. Por ello, Oña renueva la figura de Fresia, inventa a una Gualeva que tiene mucho de Tegualda, una Quidora que puede ser contrafigura de Glaura, y hace reaparecer a Guacolda en las revelaciones del fantasma de Lautaro.

EL EROTISMO COMO PRETENDIDO MEDIO DE DESCALIFICACIÓN DEL INDIO

Todo ello le lleva a erotizar, para hablar en los términos críticos antes indicados, a sus héroes indígenas y lo hace en un grado bastante mayor de lo que lo había hecho Ercilla, de modo congruente con su tendencia a enriquecer todo lo que resulta brillante y entretenido, en virtud de la cual introduce copiosos indigenismos, tecnicismos y cultismos. Salvo en el caso de Lautaro, amante de Guacolda, y de Caupolicán, marido de Fresia, Ercilla había dejado célibes y horros del menor asomo de relación amorosa a los demás héroes, incluidos los dos campeones indígenas más audaces y populares, Rengo y Tucapel. En la serie de calificativos despectivos que definen, según la crítica, a los indios de Pedro de Oña, «idólatras, salvajes, erotizados y afeminados», el tercero “erotizados”, no es sino una extrapolación o hipérbole de lo que Ercilla había construido en su propio poema. Puesto que los amores se aprecian tanto en la *Araucana*, y tal vez se echan de menos en algunos protagonistas, el poeta criollo, deseoso de agrandar a los lectores, dotará a Tucapel de una amada a la altura de la fiereza, valentía y prestancia del campeón indio: la bella, valerosa y apasionada Gualeva.

Es prejuicio muy difundido que los españoles y criollos descendientes de conquistadores tenían por fuerza que denigrar, mental y verbalmente, al indio, y asignarle un grado muy bajo de humanidad, lo que les eximía de confesar la iniquidad de la conquista y de la sujeción colonial. Ahora bien, no se trata de negar la difusión e instrumentalización del discurso que afirmaba la natural inferioridad de los indios. Pero que los argumentos en apoyo de este discurso fueran los mencionados, en Pedro de Oña o en otros, es más que dudoso. La citada serie de baldones, «idólatra, salvaje, erotizado y afeminado», dice más sobre la mentalidad puritana de parte de la crítica actual que sobre la de Pedro de Oña y sus contemporáneos. La especie de que los araucanos se representen

como afeminados en el *Arauco domado* se basa en indicios tenues y equívocos contradichos por pruebas evidentes, como veremos mediante un ejemplo. Es innegable que los guerreros indígenas son soporte principal de la ficción amorosa y de la imaginación erótica, en Ercilla como en Oña, pero que el amor y el erotismo formen parte de una estrategia de descalificación, nada más contrario a la verdad. Basta para mostrarlo un fragmento a menudo citado de la *Miscelánea austral* de Diego de Dávalos y Figueroa, monumento del primer petrarquismo peruano:

[Celia] [...] gustaré que me digáis si la gente natural y propia de esta tierra es rendida del amor, o por alguna vía sujeta a sus fueros, porque según los juzgo incapaces, no puedo creer conozcan su poder, ni obedezcan sus leyes.

[Delio]: El humor de que los indios más participan es flema, en el cual pocas veces enciende el amor, y si lo hace, es porque otras calidades lo disponen y habilitan [...] pues como todo esto falte en esta gente, no se puede creer sean heridos de amorosa flecha, con diferencia alguna de las bestias. Aunque sus defensores niegan esto, atribuyéndoles mil dulzuras [...] pero yo admito pocas según yo conozco por las que he oído celebrar, y afirmo ser todas conformes a sus ingenios, cuyos conceptos jamás se levantan del suelo [...] al fin (salvo casos muy raros y particulares) todos son de poca más habilidad de los brutos [...] ³⁹.

Al ironizar sobre los “defensores” de los indios, que los representan “heridos de amorosa flecha”, Dávalos tenía en mente a Ercilla a quien nombra expresamente y, probablemente, a Pedro de Oña. Para él y para muchos hombres de entonces, las “dulzuras” amorosas eran el privilegio de inteligencias distinguidas e ingenios nobles, capaces de elevados conceptos. Adjudicárselas a los indios les parecía tan absurdo como suponerles la capacidad de discurrir con agudeza de materias especulativas o de conversar con elegancia. De modo que, según esta concepción del amor, herencia de la cultura de las cortes medievales, y más unánime y fundamental entre los hombres cultos, por aquel entonces, que la opinión buena o mala acerca de los indios, estos serían “erotizados” en la medida exacta en que se quisiera elevar su rango en la escala de los valores tanto metafísicos como sociales. Sus borracheras, sus ídolos, sus músicas discordantes y bailes descompuestos, su antropofagia, magia negra y necromancia, todo lo que de nefando y ridículo les atribuye Oña en el canto segundo de su poema, por un lado, y por el otro, sus afectos y conceptos amorosos, su coraje y su bravura jactanciosa, lejos de ser correlativos y complementarios, van en direcciones opuestas y tienen efectos contrarios.

No se trata de los mismos araucanos o, si lo son, no están considerados bajo el mismo prisma⁴⁰. Como sostiene agudamente Imogen Choi, es muy probable

39. Diego Dávalos y Figueroa, *Primera parte de la Miscelánea austral*, Lima: Antonio Ricardo, 1602, fol. 154v. Modernizamos ortografía y puntuación. Véase Alicia de Colombí-Monguió, *Petrarquismo peruano: Diego Dávalos y Figueroa, y la poesía de la «Miscelánea austral»*, Londres, Tamesis, 1985.

40. Lo mismo sucede con los rústicos; en cuanto la literatura les atribuye pasiones amorosas, van camino de ennoblirse, como se verifica en los villanos ricos y bellas villanas de la novela cervantina y de la comedia que estudió Noël Salomon.

que los indios alucinados y salvajes del canto segundo y de algunas escenas de combate representen a los araucanos en pie de guerra, tal como los españoles los perciben, como enemigos bestiales y dementes en su violencia; en cambio, los valientes y rendidos amadores de Fresia, de Gualeva y de Quidora, que pueblan los cantos VII a XIII, son unos pocos araucanos escogidos por su rango y dignidad, a los que el poeta, de modo optimista, podía ver como interlocutores de una negociación que llevara a una paz estable, como potenciales sujetos dóciles del rey de España, como jefes o caciques capaces de compartir, aunque fuera en escala menor, los ideales de la nobleza europea. Se insinúa, pues, la opinión siguiente: estos jefes, para aceptar de verdad el dominio hispánico, tendrían que adoptar el modo de vida de los hidalgos blancos o mestizos y tener incentivos y medios para ello, como sucedió a la élite indígena en México y en Perú, que se llevó una parte, mayor o menor, en la distribución de los bienes materiales y simbólicos producidos por la sociedad colonial. Pedro de Oña, en vísperas de un nuevo alzamiento indígena calamitoso para los españoles, no ha renunciado, en suma, a la pacificación de Chile y a la dominación estable de su territorio, cosa lógica puesto que esta era la postura de su patrón, pero también cosa natural en el hijo de un compañero de Valdivia, nacido en Angol, para quien los araucanos eran, en cierto modo, compatriotas.

Bajo un tercer prisma, tenemos a los araucanos distinguidos por su pericia militar, por su amor a la libertad y por una virtud de cariz estoico y de especie “romana” y “republicana”; este tercer tipo, muy importante en el poema de Ercilla, solo tiene una presencia residual en el de Oña, para quien no existe en Chile una “república” indígena.

Por supuesto los tres tipos de indios, el salvaje, el guerrero caballeresco y enamorado, el patriota de tipo romano (que pueden, alternativamente, manifestarse en el mismo individuo) son construcciones de hombres de cultura europea, tendenciosas y pensadas en función de un propósito político: no son visiones del Otro en su Otredad, empresa tan imposible como admirable que asumen ciertos etnólogos modernos. La visión de nuestros poetas, como la de los demás autores de su tiempo, es la autorizada por una cultura cristiana teñida de humanismo que postula que la humanidad es una, tiene sustancialmente los mismos valores y debe rendir cuentas a la misma divinidad, aunque esta sea desconocida o impuesta por la fuerza. Lo interesante es, tal vez, la complejidad de esta visión, o más bien su pluralidad, que en los mejores casos, los de Caupolicán y Lautaro en Ercilla, da a los personajes un simulacro de hondura moral.

No cabe aquí demostrar esta tesis en su conjunto y nos limitaremos, para precisarla y volverla plausible, a examinar dos de las fábulas amorosas, que han sido interpretadas, en nuestra opinión, de modo inadecuado. El erotismo de estos personajes e historias en modo alguno puede verse como enderezado a una descalificación del indígena. Todo lo contrario, tiene por efecto el trasladar el mundo de Arauco y el conflicto atroz y miserable entre españoles y rebeldes indios a la esfera poética, transformar la crónica en mito y conferir a todos los incidentes históricos que entran en el poema una dignidad que los haga

merecedores de fama. Del mismo modo, en una poesía épica de carácter muy distinto, había procedido Torquato Tasso al inyectar en la sangrienta primera cruzada a cuatro personajes femeninos e historias amorosas centradas en Sofronia, Armida, Erminia y Clorinda.

GUACOLDA, EL DESTINO HEROICO DE LAUTARO
Y LA IMITACIÓN ERÍSTICA DE ARIOSTO

Veamos el personaje de Guacolda, primera de las protagonistas de ficción amorosa introducida por Ercilla y la que mayor éxito alcanzó, a juzgar por el romancero y por la comedia directamente inspirada en la *Araucana*, *La beligerá española* de Ricardo de Turia. Como los demás personajes femeninos de Ercilla, con excepción de la prudente doña Mencía de Nidos, Guacolda es india y tiene historia porque es bella y enamorada, y así es calificada en el primer verso en que se manifiesta su sorprendente presencia («la bella Guacolda enamorada»⁴¹).

La voluntariosa profesión de fe de los primeros versos de *La Araucana*, este renunciar al demonio de lo novelesco, a sus pompas y a sus obras, debe en principio ser mantenida: «No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados/ ni las muestras, regalos y ternezas / de amorosos afectos y cuidados»⁴². Y sin embargo, deja de serlo cuando infringir la regla que se ha impuesto el poeta tiene a sus ojos mayores ventajas que seguir respetándola: estas «muestras, regalos y ternezas de amorosos afectos», mantenidos a raya, irrumpen en el poema en un momento clave, hacia el final de la primera parte, cuando Francisco de Villagrán se dispone a atacar el fortín, apoyado a una sierra, en el que se ha establecido Lautaro. Se ha propuesto el capitán español sorprender al jefe de guerra indio pasando el «áspero» monte, por un camino que se creía impracticable. Es entonces cuando surge como de la nada esta Guacolda y se menciona por primera vez la pareja que forma con el héroe indígena, traidor a sus amos españoles, antiguo «paje» de Valdivia y responsable de su muerte, por ello mismo ensalzado hasta las nubes por Ercilla. Surge esta Guacolda en los brazos de un Lautaro del que nadie sospechaba hasta entonces que pensara en otra cosa que en la patria y en la gloria:

Aquella noche el bárbaro dormía
con la bella Guacolda enamorada,
a quien él de encendido amor amaba,
y ella por él no menos se abrasaba⁴³.

Así se abre el telón sobre una escena insospechadamente íntima y doblemente nocturna. En medio de la noche, despierta el guerrero acongojado, porque se ha visto enfrentado a la forma más drástica de la desesperación y la impotencia:

41. *Araucana*, XIII, 43, 6.

42. *Araucana*, I, 1, 1-4.

43. *Araucana*, XIII, 44, 5-8. Tomamos el texto de la citada edición de Isaías Lerner.

un soberbio español se alzaba ante él «con muestra ferocísima», y «con violenta mano» oprimía su «fuerza y corazón», «sin ser bastante a poderme valer». De este sueño de pura angustia, casi sin imágenes –puesto que oprimir «la fuerza y corazón» es un proceso puramente interior, sin ninguna acción concreta y visible⁴⁴, despierta Lautaro con pena y rabia, asustando a su querida. También la bella Guacolda ha soñado con la temida muerte de su amante. En vano le ruega que se arme y que se ponga en el muro a punto de batalla, en vano llora y se atormenta: él quiere mostrarse dueño de sí y de la fatalidad, armado por la conciencia de su valor, por el renombre de sus pasadas hazañas y por la alegría de la posesión amorosa, que es como un conjuro contra la mala suerte:

Yo soy quien de los hombros le ha quitado [al pueblo araucano]
el español dominio y tiranía ;
mi nombre basta solo en esta tierra,
sin levantar espada, a hacer la guerra.

Cuanto más que, teniéndoo a mi lado,
no tengo que temer ni daño espero⁴⁵.

Así se pierde el tiempo en tiernos coloquios y lágrimas voluptuosas y entre tanto, al inicio del canto siguiente, llega Villagrán al fuerte y llega con el amanecer la alarma de los que duermen descuidados. Al duro son de trompas y tambores, Lautaro salta del lecho y sale de la tienda «revuelto el manto al brazo, / con un desnudo estoque y él desnudo». Los amigos comarcanos de los españoles que acometen el fuerte por el lado opuesto al atacado por Villagrán lanzan centenares de flechas de sus pintados arcos: «del toldo el hijo de Pillán salía / y una flecha a buscarle que venía»⁴⁶. Después de tanto combate y tanta gloria, basta con esta flecha, dirigida por la Muerte y la fatalidad en persona, para concluir la trayectoria del héroe, que muere rabioso, al modo de Turno en la Eneida y de los infieles de Ariosto, como Rodomonte: «el alma, del mortal cuerpo desatada / bajó furiosa a la infernal morada»⁴⁷.

Según la lectura consagrada de este episodio en la crítica moderna, de la que se hacen eco en sus respectivas tesis Aude Plagnard e Imogen Choi, la historia es ejemplar y su sentido sería admonitorio: Lautaro es víctima de su imprudente abandono al amor, incompatible con la virtud militar. Este bajar la guardia y permitirse unos “regalos” y “ternezas” vedados en la realidad de la guerra y en el poema de Ercilla, es castigado de modo riguroso pero justo.

44. La escena tiene un carácter misteriosamente simbólico : la presencia del «soberbio español», sus «feroces muestras» no especificadas, su «violenta mano», sin ninguna acción concreta, inducen en Lautaro un sentimiento de impotencia y de parálisis, como si el genio del joven y de sus araucanos, pese a toda su valía y todo su aborrecimiento, cediera a su pesar al genio de España. Téngase en cuenta que mano «se toma también por dominio, imperio, señorío y mando que se tiene sobre alguna cosa. Latín. *Ius. Potestas*» (*Autoridades*).

45. *Araucana*, XIII, 51, 5-8 y 52, 1-2.

46. *Araucana*, XIV, 16, 7-8.

47. *Araucana*, XIV, 18-7-8.

Sin embargo esta lectura moralizante no se sustenta del todo a la luz del propio texto. Por el portillo de este episodio, y como traído por la bella Guacolda, el amor penetra en el poema y vence las resistencias del autor, hasta volverse, en la segunda parte, una dimensión necesaria de la epopeya. Además, para decir algo de buen sentido, la mayoría de los lectores y más los que tuvieran experiencia de la guerra, sabían que los soldados no eran por lo general tan castos y abstinentes, que militares españoles y guerreros indios vivían y dormían con mujeres, aunque sus relaciones fueran rara vez tan elegantemente tiernas y apasionadas como las que aquí se nos pintan. Ercilla, soldado y hombre de mundo, es poco probable que se escandalizara por ello. Es cierto que estos amoríos, conyugales o no, son silenciados casi siempre en el relato épico, como sucede en la *Iliada*, pero se dan por descontados y por eso, cuando por cualquier motivo aparecen, tan bruscamente como aquí, no causan sorpresa al lector de entonces. No hay nada directo en el poema homérico acerca de los amores entre los griegos y sus cautivas, y sin embargo el deseo no comentado de Aquiles por Briseida es la raíz de su rencor por Agamenón, resorte capital de la acción del ilustre poema, en que suele verse el dechado de toda la épica de guerra posterior. En los primeros compases del primer libro de la *Iliada*, Apolo desencadena la peste en el campo griego porque Agamenón se niega a devolver a su cautiva Criseida contra un rico rescate. En cuanto a las crónicas de la conquista, no siempre callan la presencia de mujeres, cuando esta tiene influencia en el desarrollo de los acontecimientos: además del papel decisivo que suele atribuirse a la Malinche, amante, intérprete y consejera, en las hazañas de Hernán Cortés, puede citarse el de la amante española de Pedro de Valdivia, la enérgica Inés Suárez, en la conquista de Chile.

Si nos atenemos al texto, cabe decir que un solo descuido es pagado por Lautaro de modo exorbitante: es la única noche en que ha consentido al descanso, una noche en que precisamente lo ha despertado un sueño angustioso. Son indicios de una fatalidad, y no advertencia baladí contra la indisciplina que el amor trae consigo:

Estaba el araucano despojado
del vestido de Marte embarazoso;
que aquella sola noche *el duro hado*
le dio aparejo y gana de reposo⁴⁸.

Lautaro había entrado en escena en el canto III, como instrumento de la fatalidad, de ese mismo «duro hado» que lo hará desaparecer de la escena. Los españoles, todavía al mando de Valdivia, estaban librando una batalla desigual en la que se jugaban la vida y el dominio de Chile, batalla que, sin Lautaro, habrían ganado, con lo que no hubiera habido poema, ni materia araucana:

La rabia de la muerte y fin presente
crió en los nuestros fuerza tan extraña,
que con deshonor y daño de la gente

48. *Araucana*, XIII, 45, 1-4.

pierden los araucanos la campaña.
 Al fin dan las espaldas, claramente
 suenan voces: «Vitoria! ¡España! España!»
 Mas el incontrastable y *duro hado*
 dio un extraño principio a lo ordenado⁴⁹.

Suscitado por ese «incontrastable y duro hado», un «paje» de Valdivia, «acariciado de él y favorito», siente arder en su pecho la llama del amor a la libertad, y por su arenga y luego por su ejemplo, revoca «el decreto y la fatal sentencia» en contra de su patria: «hizo a Fortuna y hados resistencia,/ forzó su voluntad determinada/ y contrastó el furor del victorioso/ sacando vencedor al temeroso». Así, oponiendo su *virtù* maquiaveliana a la «fatal sentencia», o sea sustituyendo un hado por otro, trastorna el «paje» la fortuna de las armas y sale de la oscuridad a la plena luz de la fama, siendo alzado por el caudillo Caupolicán capitán y su lugarteniente. Es llamado, solo entonces, ya victorioso y famoso, por su nombre de Lautaro, y enaltecido por el poeta. Ercilla lo compara a los héroes republicanos de Roma y Esparta, a las grandes figuras de Tito Livio, Cicerón y Plutarco⁵⁰, y le dedica dos octavas de prosopografía encomiástica (por supuesto, no hay nada equivalente para don García):

Fue Lautaro industrioso, sabio, presto
 de gran consejo, término y cordura,
 manso de condición y hermoso gesto,
 ni grande ni pequeño de estatura,
 el ánimo en las cosas grandes puesto,
 de fuerte trabazón y compostura,
 duros los miembros, recios y nervosos,
 anchas espaldas, pechos espaciosos.

Por él las fiestas fueron alargadas,
 ejercitando siempre nuevos juegos
 de saltos, luchas, pruebas nunca usadas,
 danzas de noche en torno de los fuegos;
 había precios y joyas señaladas,
 que nunca los troyanos ni los griegos,
 cuando los juegos más continuaron,
 tan ricas y estimadas las sacaron⁵¹.

Este atleta olímpico, de bella estampa y mente magnánima, es también un héroe civilizador, que inventa nuevos deportes y juegos, una nueva cultura o *paideia*, con sus «precios y joyas señaladas», más estimadas que las de griegos y troyanos.

Un personaje que ha entrado en el poema con una distinción tan sobresaliente, solo igualada por Caupolicán, no puede salir de él sin un nuevo modo de aura y de gloria. Lautaro muere laureado, cubierto de laureles, digno de lástima,

49. *Araucana*, III, 33.

50. *Araucana*, III, 42-43.

51. *Araucana*, III, 86-87.

llorado por el buen lector y llorado de antemano por la bella Guacolda. Es víctima de un infortunio que se explica quizá por su intento prematuro de crear un ejército con disciplina espartana y romana a partir de la materia que se le ofrece, la de los “bárbaros” guerreros⁵²: un error explicable por la *hibris*, la desmesura, y por la fatalidad, no por un descuido erótico que no hace más que realzar su nobleza. Por lo demás, como me indica Juan Carlos Estenssoro, cuya gran competencia en estos asuntos es bien conocida, los cronistas y tratadistas que definieron las idolatrías indígenas dedicaron siempre un apartado a los agüeros y los oráculos como parte de los engaños diabólicos o humanos, presentando la creencia en ese tipo de anuncios como parte de la idolatría o, en el mejor de los casos, de las supersticiones que seguían ciegamente los indios⁵³. Lautaro, en el episodio de Guacolda, no se comporta como un ídola sino como un ser racional que no cree en los agüeros y que los tiene por una vanidad; como un héroe, incluso en un sentido cristiano, pues para seguir rectamente la virtud no hay que creer en las perspectivas favorables o adversas de la fortuna; como un caballero que, antes de reaccionar intempestivamente ante el aviso de la predicción, consuela a su dama, la calma y desengaña de una creencia dudosa, en vez de priorizar el ponerse a salvo de un eventual riesgo de su vida. Que en definitiva, según el poeta, más pagano que su héroe, exista el «duro hado» y a veces los agüeros tengan razón, es evidentemente otro asunto. Lautaro actúa de modo parecido a Julio César que acude al senado donde lo asesinarán y no escucha los ruegos de su esposa Cornelia, que ha soñado con su muerte, lo mismo que ignora al arúspice que le incitaba a precaverse contra los “Idus de Marzo” (en los difundidísimos relatos de Suetonio y de Plutarco).

Algo sin embargo podría oponerse a esta interpretación. Como observó Lía Schwartz, precedida por Maxime Chevalier, Ercilla imita aquí una escena de Ariosto (*Orlando furioso*, XXX). Mandricardo, el fiero rey de los tártaros, guerrero al servicio del rey pagano Agramante, duerme con la bella Doralice, hija del rey de Granada, en la víspera del día en que debe enfrentarse con Ruggiero en combate singular. Su amante le ruega que renuncie a combatir, le asegura que aborrecería la vida si lo perdiese. Mandricardo la reprende por su poca confianza, la asegura hablándole de su fuerza y sus hazañas, y trata de consolarla:

*Asciugate le lacrime, e per Dio,
non mi fate un augurio così tristo*⁵⁴.

52. De hecho, esta fantasía de Ercilla corresponde tal vez, en el plano histórico, a los progresos de técnica y disciplina militares que realizaron los indios chilenos mediante sus contactos con los españoles y sus traspasos constantes entre el servicio de estos, —a veces como yanaconas o tropas auxiliares— y su retorno a la resistencia armada. Véase Robert Charles Padden, «Cultural Change and Military Resistance in Araucanian Chile, 1550-1730», *Southwestern Journal of Anthropology*, XIII/ 1, 1957, p. 103-121.

53. Véase, entre sus muchos trabajos, su libro *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo (1532-1750)*, Paris, *Institut d'Études Andines*, 2003.

54. *Orlando furioso*, XXX, 42, 5-6.

De que Ercilla recordó esta escena al crear la suya caben pocas dudas: su pluma era nueva en casos de amor, como él mismo escribe como broche del canto XIII:

Pero ya la turbada pluma mía
que en las cosas de amor nueva se halla,
confusa, tarda, y con temor se mueve
y a pasar adelante no se atreve⁵⁵.

Esta pluma tímida y pudorosa no se hubiera dejado llevar a cosas de amor sin la alta guía de un poeta de primera fila, del que aprendió más que de ningún otro, incluyendo a Garcilaso y a Virgilio, sus modelos favoritos. Los temores de Doralice están tan justificados como los de Guacolda: su amante, el fiero Mandricardo, va a sucumbir a la mañana siguiente a manos de Ruggiero, héroe predestinado a eclipsar a los demás, como antepasado de la dinastía estense. Además de la semejanza narrativa, se observan bastantes analogías de puesta en escena y semejanzas verbales. Como Mandricardo, con suave reproche, Lautaro ruega a su dama que no le sea tan agorera y que confíe en sus fuerzas:

No lo tengáis, señora, por tan hecho
ni turbéis con agüeros mi alegría [...] ⁵⁶

Y sin embargo Doralice no es un antecedente digno de Guacolda: esta princesa granadina raptada por Mandricardo lo había aceptado por amante (canto XIV, 38-65), después de breves lágrimas y protestas de pura forma, traicionando a su padre y a su novio Rodomonte. Del todo opuesta a las heroínas virtuosas del *Orlando furioso* (Isabella, Bradamante, Marfisa y Olimpia), se enamora de su ardiente raptor. Sin embargo, lejos de morir cuando lo ve muerto, como había anunciado, mira con ojos tiernos al campeón que lo ha despachado y trataría de conquistarlo de inmediato si no la retuviera el duro freno de la vergüenza. En efecto, la bella granadina era:

*sì facile in variar pensiero
che per non si veder priva d'amore
avria potuto in Ruggier porre il core.*

*Per lei buono era vivo Mandricardo
ma che ne volea far dopo la morte?
Proveder gli convien d'un che gagliardo
sia notte e dì nei suoi bisogni e forte⁵⁷.*

Esta vena cínicamente lasciva no asoma por parte alguna en Ercilla. La historia salaz y satírica del poeta italiano es convertida por el poeta español en romántica y caballeresca, idealista y patética⁵⁸. Pero tal vez la impura

55. *Araucana*, XIII, 59, 5-8.

56. *Araucana*, XIII, 50, 5-6.

57. *Orlando furioso*, XXX, 72, 6-8 y 73, 1-4.

58. Este tipo de transformación, que nos parece más extraña que su contrario, la parodia

fuente del episodio contribuye a explicar que cuando Guacolda reaparece en el *Arauco domado*, sea para sufrir un tipo de degradación irónica que la acerca a su modelo Doralice. Según revela a Talgueno el macabro fantasma de Lautaro, no era cierto que lo hubiera matado una anónima flecha fatídica: al famoso capitán de las tropas araucanas no lo habían matado los españoles o sus auxiliares indígenas, sino un rival, Catirai, enamorado de Guacolda:

El crimen fue traición y causa de ella,
si no lo fue mi propia desventura,
la célebre y costosa hermosura
de mi Guacolda un tiempo cara y bella.
Sus ojos este aleve puso en ella...⁵⁹

Guacolda, una vez muerto Lautaro, no cedió a las instancias de Catirai, pero sí a las de un español, a cuyo «yugo» sometió el cuello:

Al yugo de un hispano sometiste
el cuello, de que siempre me colgaste.
¿Así la prometida fe guardaste
y lo que aquella noche me dijiste?
En vida solamente me seguiste
y en muerte, como sombra, me dejaste,
que dura mientras luce el sol dorado
y acábase en habiendo algún nublado⁶⁰.

La historia de Guacolda continuada por Oña, esté o no bajo el influjo de la Doralice de Ariosto, tiene un matiz amargo y burlón, que en él, como en Ariosto, coexiste con la idealización elegíaca o heroica de otros personajes femeninos y situaciones amorosas. Esta triste resurrección de Guacolda es conforme a una estrategia general de Oña que rebaja el heroísmo araucano del modelo, sin borrarlo del todo, combinando de modo ambiguo idealización y naturalismo satírico. Podía hacerlo porque la historia de Ercilla era fragmentaria, dejaba cabos sueltos, hacía aparecer y desaparecer a Guacolda con la rapidez de las noches y los sueños. Por ello, tal vez, se prestaba tanto a su conversión en romance, en un pequeño drama truncado, de acento lírico.

Lo que es indudable es que la reescritura de Oña presupone la familiaridad de los lectores con el poema de Ercilla, y casi asume que se lo saben de memoria. De ahí que la hermosura de Guacolda sea calificada de célebre: «la célebre y costosa hermosura». Lautaro no necesita repetir ni resumir lo que su amada le dijo, puesto que no hay quien lo ignore:

satírica o burlasca, no tenía nada de imposible por entonces. Lo ha demostrado brillantemente Jesús Ponce Cárdenas al hallar la fuente de unos sonetos amorosos petrarquistas de Gutierre de Cetina, de acento serio, en los sonetos satíricos y obscenos de Nicolò Franco contra Pietro Aretino: «Cauces de la imitación en el Renacimiento: Gutierre de Cetina y Nicolò Franco», e-Spania. *Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 13, 2012 (URL : <http://e-spania.revues.org/21485> ; DOI : 10.4000/e-spania.21485)

59. *Arauco domado* XIII, 70, 1-5.

60. *Arauco domado*, XIII, 82.

¿Así la prometida fe guardaste
y lo que *aquella noche* me dijiste?⁶¹

El fantasma de Lautaro no le dice a Talgueno de qué noche se trata: Talgueno ha leído a Ercilla y sabe que “*aquella noche*” solo puede ser la noche fatídica de la escena de abrazos y sueños funestos, de voluptuosidad y de angustia:

Aquella noche el bárbaro dormía
con la bella Guacolda enamorada [...] ⁶²

que *aquella sola noche* el duro hado
le dio aparejo y gana de reposo⁶³.

Con todo, la imitación de Ariosto por Ercilla no implicaba ni por asomo, en la mente del poeta español, una equiparación de la amante de Lautaro a la casquivana Doralice. Guacolda es sustraída a la esfera terrestre de los amores que solo buscan placer y vanidad, para volverse ejemplo de amor puro, y es para proclamarlo para lo que sirve la cesura entre los dos cantos:

¿Cuál será aquella lengua desmandada
que a ofender las mujeres ya se atreva
pues vemos que es pasión averiguada,
la que a bajeza tal y error las lleva,
si una bárbara moza no obligada
hace de puro amor tan alta prueba
con razones y lágrimas salidas
de las vivas entrañas encendidas?⁶⁴

Así, sin malicia, lo entendieron los autores de romances, que miran a Guacolda como heroína noble y delicada, ya la retratan en brazos de Lautaro, como Ercilla, ya después de la muerte del amante, muriendo de dolor, o bien honrada por sus vencedores españoles, siempre espejo de mujeres enamoradas y castas, trágicas víctimas de la violencia, como la Inés de Castro de Antonio Ferreira y de Luís de Camões o la Julieta de Luigi da Porto, Matteo Bandello y William Shakespeare:

Durmiendo estaba Lautaro
con Guacolda su querida,
sin temor del breve asalto
de la española cuadrilla,
Su gente está sosegada
que el asalto no temía,
cuando la hermosa Guacolda
despertó con agonía,
diciendo a voces: Lautaro,

61. *Arauco domado*, XIII, 82, 3-4.

62. *Araucana*, XIII, 44, 5-6.

63. *Araucana*, XIII, 45, 3-4.

64. *Araucana*, XIV, 1.

Lautaro del alma mía,
dad aviso a vuestra gente
que un sueño soñado había,
y es que el contrario español
en vuestro campo hería
de tal suerte que quedaba
yo sin alma y vos sin vida.

O bien:

Con el gallardo Lautaro
la hermosa Guacolda estaba,
de un grave y terrible sueño
temerosa y fatigada, y tan llorosa
cuan agraciada y hermosa,
y tan turbada
cuan hermosa y agraciada⁶⁵.

Ercilla rescata la escena patética entre Doralice y Mandricardo, salvando lo que tiene de apasionado y quitándole toda sospecha de doblez. A Lautaro se le da a gozar la alta prueba de puro amor por parte de su dama, en el sabor de sus palabras y lágrimas. Es esta la agradable fantasía a la que el poeta-soldado cede, olvidando su compromiso de no contar «regalos y ternezas de amorosos afectos y cuidados». Necesita esta concesión para redondear la figura de Lautaro, una de sus creaciones favoritas, y tal vez el único personaje dotado de subjetividad en todo el poema, aparte del propio Ercilla que aparecerá en la segunda parte.

Si le seduce la escena de Ariosto, es por su mezcla (muy al estilo de Heliodoro y la novela griega) de patetismo lacrimoso y de sensual languidez:

*E quel, suggendo dagli umidi rai
quel dolce pianto e quei dolci martiri,
de le vermiglie labbra più che rose,
lacrimando egli ancor, così rispose⁶⁶.*

El hijo de Pillán con lazo estrecho
los brazos por el cuello le ceñía;
de lágrimas bañando el blanco pecho,
en nuevo amor ardiendo respondía...⁶⁷

65. Doy el comienzo de los dos romances, que pueden leerse en *Romancero general*, en que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de *Romanceros* [...] Madrid, Luis Sánchez, 1600, fol. 19r. En el folio siguiente, se leen otros dos de la misma vena sobre el duelo de Guacolda, con elementos imitados del de Tegualda en el canto XXI, por lo que puede decirse que operan una amalgama de los dos personajes de Ercilla, tan próximos en el nombre y la figura. Incluso se da a Villagrán el papel generoso de honrador de nobles viudas que se adjudica Ercilla con Tegualda; «y Guacolda fue en prisión / de Villagrán muy honrada». Hay otros tres más en el *Ramillete de flores* (Lisboa, 1593), recogidos en la sexta parte del *Romancero general*. El que empieza «Con un lucido escuadrón», celebra el saqueo de Concepción, a consecuencia de la victoria de Lautaro. El segundo «Ufano con mil victorias» trata de la escena de los temores de Guacolda y de la flecha «tan furiosa que dio muerte / a Amor, a Marte y Lautaro». El duelo de la joven india, que se dispone a dar sepultura a su querido, es el tema del tercero: «Sobre el cuerpo ya difunto».

66. *Orlando furioso*, XXX, 37, 5-8.

67. *Araucana*, XIII, 50, 1-4.

No menos que esta alta temperatura sentimental necesitaba Ercilla para ennoblecer la muerte de su héroe. No de modo muy distinto había procedido Homero con la muerte de Héctor, anteponiéndole la tierna despedida llorosa de Andrómaca y del hijo pequeño. Claro que Lautaro, paje y mozo, entregado a la aventura, no podía ser padre como el famoso troyano⁶⁸.

SEGUNDA PARTE DE LA *ARAUCANA*: LA CONVERSIÓN
DE ERCILLA EN VATE PETRARQUISTA

Lo verdaderamente curioso y que queremos subrayar es que desde ese momento desaparece toda inhibición en Ercilla a la hora de tratar de amores cuando parezca necesario: vindicar el heroísmo amoroso femenino⁶⁹ se le antoja un deber a la vez literario y moral⁷⁰. Al entrar en la segunda parte del poema como personaje de soldado recién llegado a Chile, Ercilla narra su consagración como poeta, al modo del *dolce stil nuovo* y de Petrarca, por el amor que le dicta lo que escribe:

¿Qué cosa puede haber sin amor buena
qué verso sin amor dará contento?
donde jamás se ha visto rica vena
que no tenga de amor el nacimiento?⁷¹

De amor, que produce «ingenio y gusto verdadero», todavía al terminar el canto XV, último de la primera parte, Ercilla se considera privado: «yo de amor desnudo y ornamento, con un inculto ingenio y rudo estilo». Promete, con cada vez menos convicción, «proseguir lo comenzado», la épica bélica contada con lengua rica y copiosa, pero «disgustosa», porque no trata de amor⁷². Los primeros cantos de la segunda parte van a mostrar la superación de esas

68. Victor Manuel Orellana, «The Homeric Lineage of Lautaro in Ercilla's *La Araucana*», tesis doctoral, University of Georgia, 2009. El autor de esta tesis ve en Lautaro un personaje modelado sobre el Héctor homérico. Los indicios son débiles: Héctor tiene por epíteto formulario «domador de caballos» y Lautaro, mozo de caballos o caballerizo de Valdivia, enseña a sus indios en el poema el arte de la equitación. Como Héctor, salva a los suyos en un combate decisivo y sus victorias le llevan a una *hibris* que lo ciega. El héroe troyano sabe que va a morir, como Lautaro, y es llorado de antemano por la bella y tierna Andrómaca. Las coincidencias podrían ser fortuitas. Tal vez puedan reforzarse, sin embargo, con la observación de que el modelo del fantasma de Lautaro, en Pedro de Oña, es sin duda posible el Héctor que se aparece a Eneas. En efecto, las estrofas 47 a 62 de *Arauco domado*, XIII son una amplificación manifiesta de *Eneida*, II, 268-280.

69. Sobre esta noción, véase el capítulo XII de la tesis de Aude Plagnard, «Amours héroïques».

70. Es lo que Felipe Valencia, *op. cit.*, p. 155-158, llama «diversión hacia la lírica», en un artículo sumamente interesante acerca de los episodios amorosos de la *Araucana*; creemos que, más que de una diversión, se trata de una conversión del poeta en cuanto a su concepción de la propia obra y su propio *self-fashioning*, que se produce poco antes de su introducción como personaje y a raíz del episodio de Guacolda.

71. *Araucana*, XV, 1, 1-4.

72. *Araucana*, XV, 1-5.

timideces. Es Belona misma, la diosa de la guerra, aparecida en un sueño del canto XVII, en el silencio de la noche oscura, quien le anima a ensanchar el espíritu y a ocupar ese gran campo, ese lugar ameno paradisiaco donde se alza la pirámide visionaria⁷³. Este dispositivo simboliza la autorización a cantar de guerras pero también de amores. Belona, pues, lo nombra su poeta y lo lleva al lugar de la poesía: una cumbre desde donde puede discernirse todo el universo y lo que en él sucede. Desde entonces Ercilla se decide a ser de manera declarada lo que siempre fue, vate y no cronista, elevado e inspirado por un soplo divino. Pero *vates* en la tradición de Dante, Petrarca, Mena y Garcilaso⁷⁴, solo en el lugar ameno, donde reinan las damas y entre ellas, la amada, vista proféticamente, puede confirmarse esta vocación. Ver a doña María de Bazán, su futura esposa, es liberarse del «torpe y del grosero velo, / que la vista allí me iba ocupando»⁷⁵. La conversión se anuncia al final de la segunda parte (1569) y se confirma en la segunda (1578). Puede que escribiera el canto de la visión, el XVII, por el que se inicia la andadura narrativa de la segunda parte, cuando se preparaba su boda con doña María en 1570 o poco después: en efecto, había publicado la primera parte en 1569 y parece probable que escribiera los primeros cantos de la segunda a comienzos de la década siguiente. En todo caso la celebración de las bellas y fieles esposas empieza entonces y no cesará hasta el panegírico de Dido en la tercera parte:

Hermosas damas, si mi débil canto
no comienza a esparcir vuestros loores
y si mis bajos versos no levanto
a concetos de amor y obras de amores,
mi priesa es grande y que decir hay tanto
que a mil desocupados escritores
que en ello trabajasen noche y día,
para todos materia y campo habría.

Y aunque apartado a mi pesar me veo
de esta materia y presupuesto nuevo,
me sacará al camino el gran deseo
que tengo de cumplir con lo que os debo.
Y si el adorno y conveniente arreo

73. *Araucana*, XVII, 50.

74. La escena en que Ercilla contempla a su futura esposa, en el seno de un sueño visionario, es muy similar a un pasaje de la *Égloga segunda*, que forma parte del panegírico de Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, en el que Garcilaso cuenta la educación del héroe, y sus ejercicios militares bajo la dirección de Marte. En medio de ellos, interviene Venus para amonestar al futuro duque «Mostrávale ser yerro y ser mal hecho/ armar contino el pecho de dureza/ no dando a la terneza alguna puerta». Luego, le hace entrar en un jardín para enseñarle a una ninfa durmiendo, imagen de la dama todavía niña con quien está destinado a casarse: «Él no podía hartarse de mirarla / de eternamente amarla proponiendo». Ercilla concibe a «Belona», divinidad guerrera femenina, como una síntesis del Marte y de la Venus de Garcilaso.

75. *Araucana*, XVIII, 71, 3-4.

me faltan, baste la intención que llevo
que es hacer lo que puedo de mi parte,
supliendo vos lo que faltare en la arte⁷⁶.

Desde ese momento, Ercilla poeta se desdobra en una voz que canta y en un personaje testigo, héroe y ocasionalmente, narrador. Como narrador y como personaje, Ercilla es el confidente y defensor de las damas: el que consagra a la inmortal fama el desconsolado amor de Tegalda, el que devuelve a Glaura a su amante perdido, el que defiende la memoria de Dido. Este papel es crucial en la definición ética del soldado Ercilla, y en el *ethos* del poeta: la acción al servicio de las damas, lejos de desautorizarlo, lo autoriza, da mayor fuerza y legitimidad a su “trabajo épico”, a su planteamiento problemático del conflicto.

Como poeta magnánimo, consagrado por divinidades femeninas, puede justificar Ercilla su enérgica manera de expresar que el método puramente represivo e intimidatorio no es capaz de resolver ningún conflicto, y ello desde unas coordenadas doctrinales que, como ha explicado Imogen Choi, no son pacifistas y evangélicamente humanitarias, sino filosóficas: menos lascasianas que maquiavelianas⁷⁷. Después de la campaña victoriosa de don García a la que Ercilla ha asistido, la necesidad de un reconocimiento del indígena como incluido en el pacto que funda la república permanece en pie. La fábula de amor simboliza esta necesidad y se traduce por una generosidad del vencedor, que nunca puede mostrarse con mejor derecho que con la heroína del campo vencido, cuya castidad respeta escrupulosamente en actos y palabras: con una Guacolda, Tegalda, Glaura, Lauca. Con esa continencia y empatía proceden los verdaderos amantes pero también los grandes políticos y generales: un Alejandro, honrando a la madre, esposas e hijas de Darío⁷⁸; un Escipión, devolviendo a una joven belleza ibera, sin tocarla ni cobrar rescate, a su familia⁷⁹.

Cabe pues concluir que el primer episodio amoroso de la *Araucana* no tiene el sentido que se le ha atribuido de presentar la muerte de Lautaro como castigo de un vicioso descuido; contribuye más bien a presentarla como tragedia y a corroborar la dimensión heroica del personaje. Es por otra parte la marca de una reorientación del poema que, contrariamente a lo anunciado, introduce el amor en el poema como un tema cuantitativamente reducido pero cualitativamente esencial. Vamos a ver que también en el caso de su imitador Pedro de Oña las fábulas de amores, con mayor extensión, aportan elementos capitales al sentido del poema.

76. *Araucana*, XIX, 1-2.

77. Imogen Sutton, «*De gente que a ningún rey obedecen*. Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla's *La Araucana*», *Bulletin of Hispanic Studies* XCI /4, 2014, p. 417-435.

78. Así lo cuenta Quinto Curcio, *Historias*, III, 12, 21-23.

79. Este episodio legendario de la «continencia de Escipión», narrado por Polibio y por Tito Livio, fue ampliamente glosado en la pintura, el teatro y la ópera del Renacimiento.

CAUPOLICÁN Y FRESIA EN PEDRO DE OÑA

Dejando para mejor ocasión su historia amorosa más compleja, la de Gualeva, inspirada en Estacio y en Ariosto, me limitaré a observaciones sobre la más conocida de sus fábulas de amores, que, al igual que la de Lautaro y Guacolda que acabamos de ver, se circunscribe a una escena, la del baño de Caupolicán y Fresia. Los dos personajes están tomados de Ercilla, que presenta a Caupolicán como el caudillo electo de los araucanos, con todas las cualidades de un jefe ideal, un “mozo” de gallardía y estatura imponentes, maduro y no juvenil: un Júpiter o Neptuno, no un Apolo o Adonis⁸⁰. Fresia aparece en la *Araucana* cuando Caupolicán, a consecuencia de varias traiciones, ha sido cautivado por los españoles. Se nombra entonces por primera vez en el relato a su mujer, Fresia, que, al verlo preso, lo moteja de afeminado y cobarde, y hace el gesto de abandonar al hijo pequeño de ambos⁸¹. Lo mismo cuenta Gerónimo de Vivar en su *Crónica y relación*, en versión más brutal, puesto que Fresia mata al niño arrojándolo contra un árbol, de modo que la historia no es invención de Ercilla, lo que no quiere decir que sea auténtica. Pudo forjarse para ilustrar ejemplarmente el carácter salvaje de los indios o, alternativamente, para probar lo austero e implacable de una virtud que, en los hombres como en las matronas, iguala la de los antiguos romanos.

En Pedro de Oña, la esposa del caudillo reaparece con un carácter totalmente distinto y en una situación diametralmente opuesta. En una floresta, en el ardiente calor de la siesta veraniega, Caupolicán «con su palla» Fresia –“palla” quiere decir señora de alto rango, señora de muchos vasallos– busca el fresco de una fuente. Esta nace en un valle cuya descripción recuerda de cerca el *locus amoenus* al que Belona lleva a Ercilla al comienzo del canto XVIII, donde más tarde encontrará la imagen de su prometida esposa, María de Bazán.

Oña lleva a cabo lo que ha llamado recientemente Jesús Ponce imitación estratificada⁸²: de Ercilla se remonta a sus fuentes, clásicas, italianas y españolas, entre las cuales destaca el Garcilaso de las églogas segunda y tercera⁸³. Es en este exquisito *locus amoenus* donde enmarca el poeta criollo su representación

80. Véase su prosopografía en *Araucana*, II, 47, similar a la de Lautaro, pero opuesta: Caupolicán es «varón de autoridad, grave y severo» en vez de «manso de condición y hermoso gesto»; «de cuerpo grande y relevado pecho», en vez de «ni grande ni pequeño de estatura»; si Lautaro posee «gran consejo», «el ánimo en las cosas grandes puesto», Caupolicán es «amigo de guardar todo derecho, / áspero y riguroso, justiciero». Ambos merecen la calificación de «sabio», y si Lautaro es «industrioso», Caupolicán es «hábil», «diestro», «astuto» y «sagaz»; si el primero es «presto», el segundo es «fortísimo», «ligero» y «determinado».

81. *Araucana*, XX, 73-82.

82. Es uno de los conceptos básicos en el libro de Jesús Ponce Cárdenas, *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, París, Éditions Hispaniques, 2016. Ya era propuesto, como lo indica el mismo Jesús Ponce, en el trabajo de Daniel Javitch, «The Imitation of Imitations in *Orlando Furioso*», *Renaissance Quarterly*, 38, 1985, p. 215-239

83. *Arauco domado*, V, 8-24, para la descripción del sitio. El análisis de las fuentes no ha sido hecho, que sepamos.

de la perfecta felicidad amorosa de Caupolicán y Fresia. En este lugar se oyen los requiebros mutuos, la felicidad jactanciosa del varón, la ligera inquietud y el amable recelo de la dama. Allí se produce el baño que es honesto velo de la desnudez y del deleite. La belleza de ambos, que el universo refleja y admira, es resaltada por los juegos del agua. Como el texto es muy largo, cito la parte final, en que después de describirse la belleza de los dos amantes, se narra su baño erótico. Es Caupolicán el primero en saltar al agua, luego lo sigue su esposa:

Va zabullendo el cuerpo sumergido
que muestra por debajo el agua pura
del cándido alabastro la blancura
si tiene sobre sí cristal bruñado,
hasta que da en los pies de su querido
adonde con el agua a la cintura
se enhiesta sacudiéndose el cabello
y echándole los brazos por el cuello.

Los pechos, antes bellos que velludos,
ya que se les prohíbe el penetrarse,
procuran lo que pueden estrecharse,
con reciprocación de ciegos nudos.
No están allá los Géminis desnudos
con tan fogosas ansias de juntarse
ni Sálmacis con Troco el zahareño,
a quien por verse dueña amó por dueño.

Alguna vez el ñudo se desata
y ella se finge esquivada y se escabulle;
mas el galán, siguiéndola, zabelle,
y por el pie nevado la arrebatada;
el agua salta arriba vuelta en plata,
y abajo la menuda arena bulle;
la tórtola envidiosa que los mira,
más triste por su pájaro suspira⁸⁴.

En los comentarios que conozco de este pasaje y del conjunto del episodio, la crítica ha resaltado el nombre de Sálmacis, cuya historia narra Ovidio en el libro IV de las *Metamorfosis*: ninfa negligente y perezosa que nunca amó la caza y que se enamora del hijo de Hermes y Afrodita, llamado Troco en la tradición española y, señaladamente, en la muy difundida adaptación de las *Metamorfosis* por Jorge de Bustamante⁸⁵. Después de haber tratado en vano

84. *Arauco domado*, V, 39-41.

85. Véase Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, «El mito ovidiano de Hermafrodito y Sálmacis (*Met.* IV, 285-388) vertido al castellano por Alfonso el Sabio y Juan de Mena», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XV, 1998, p. 207-230. El nombre «Troco» no es clásico ni se encuentra en mitógrafos como Boccaccio. La ocurrencia de dar este nombre al personaje a quien llama Ovidio Hermafrodito procede de la *General Estoria*. Juan de Mena, interpretándolo probablemente de acuerdo con el sexo trocado de los dos protagonistas de la historia, lo adopta en la *Coronación*, de donde pasa a los autores renacentistas españoles.

de seducir al muchacho, la ninfa lo espía detrás de unos arbustos y ve cómo se desnuda para bañarse en una fuente. Presa de un deseo irresistible, se arroja al agua y se apodera del joven, con tanta vehemencia que, no pudiendo obtener su consentimiento, logra al menos, después de una plegaria a los dioses, que ambos se conviertan en un solo ser, a la vez macho y hembra. De ahí viene, afirma Ovidio, la mala fama que tiene la fuente de Sálmacis, en Caria, de emascular a quien la toca.

De la imitación de este episodio ovidiano se deduce, en opinión de ciertos críticos, que Pedro de Oña quiso mostrar el carácter afeminado de Caupolicán y, en términos generales, la lujuria de los indios y su justo castigo, la pérdida de la virilidad, suponemos sin más objeto que mostrar su desprecio de “ojos coloniales” y “sujetos occidentales” por la raza que consideraban nacida para ser explotada por ellos⁸⁶. La verdad es que solo se sostiene esta lectura si atribuimos a Oña una extraordinaria mojigatería y una especie de vindicativa envidia por la felicidad que describe. El amor conyugal de Fresia y Caupolicán no es lujurioso sino casto, y su desnudez es heroica como la de los personajes mitológicos representados en los cuadros de Tiziano ofrecidos a Felipe II, en los lienzos de los Carracci pintados en Roma hacia 1600, y en los de Rubens pintados para Felipe IV hacia 1630⁸⁷. Basta que la pintura sea «valiente», como ellos decían, para hacer, a ojos de los reyes de España y de sus grandes cortesanos como los Hurtado de Mendoza, la desnudez y el erotismo aceptables. La docta poesía, la imitación de Ovidio y la belleza son otros tantos honestos velos que autorizan la representación del placer amoroso, que se consideraba lícito e incluso obligatorio en los casados y más en los nobles⁸⁸. Interpretar la referencia

86. Así lo interpreta James Nicolopoulos, «Reading and responding to the amorous episodes of *La Araucana* in Colonial Peru», *Calliope* IV, n° 1-2, p. 227-247: «...where Ovid's *Hermaphrodite* loses his manhood in a concrete, medical sense, Oña's *Caupolicán* loses his 'moral virility' as a result of his amorous plunge» (p. 241). Confiesa deber la idea a Elide Pittarello, «Arauco domado de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista», *Dispositio*, XIV/ n° 36-38, *Colonial Discourse*, 1989, p. 247-270: «Si Hermafrodito se hace desear ignorando que Sálmacis lo está mirando, Caupolicán se hace desear sabiendo que Fresia lo va a mirar. El héroe que ha renunciado a hacer nuevas conquistas bélicas porque prefiere enfrentarse tan solo con luchas amorosas, se ofrece a su esposa como lo haría una mujer, pero conservando los rasgos físicos de la virilidad, que para la tradición española son descritos con excepcional riqueza de detalles» (p. 258).

87. Nuestra idea de que la castidad implica la abstinencia y frialdad no era compartida por la mayoría de los teólogos y moralistas del Renacimiento y el Barroco, para quienes el ardor juvenil de un amor exclusivo era no solo compatible con la castidad sino signo de ella. Entre las heroínas de Shakespeare, son ejemplo de castidad las muy ardientemente enamoradas Julieta y Desdémona; la mayoría de las honestas damas de Lope y demás dramaturgos corresponden a ese tipo.

88. La interpretación sensual y complaciente del mito resalta en los muy difundidos traductores italianos de Ovidio, Lodovico Dolce y Giovanni Andrea dell'Anguillara. Véase Janis Vanacker, «Salmacis et Hermaphrodite à la Renaissance et à l'Âge Baroque», *Quaderni d'Italianistica* XXXII (1), 2011, p. 47-73. En cuanto a *Salmace*, poema de 820 versos del barroco Girolamo Preti (1608), que estudia Vanacker en su artículo, contribuyó a lanzar el género del idilio, al que pertenecen las piezas recogidas en *La Sampogna* de Marino, el *Polifemo* de Góngora y lo que se llama en España «fábula mitológica», género caracterizado por una

a Sálmacis como un signo de emasculación de Caupolicán puede ser risible en este contexto. Bastaría para justificar la historia de Sálmacis y Hermafrodito, en verdad, la ubicación misma de los personajes. Como me sugiere Jesús Ponce Cárdenas, Oña se proponía hablar de una pareja bella que se baña desnuda en una fuente. El único paralelo que ofrece la poesía latina de argumento mitológico es la historia del hermoso hijo de Mercurio y Venus. Del mismo modo, si se hablara de un encuentro amoroso en una cueva, cualquier poeta áureo pensaría de inmediato en Dido y Eneas.

Además, la extraña ninfa es una de las figuras notables que supo darle Ovidio, poeta erótico por excelencia de la cultura cortesana renacentista, al deseo femenino, tema prominente de *Las Metamorfosis*, en especial en una serie de historias agrupadas en los libros IX y X del poema en que aparecen personajes como Mirra, ardiendo en amor de su padre; Venus, enloquecida por Adonis; BÍblis, enamorada de su hermano. Hacer a Caupolicán objeto de tan intenso deseo no es hacerle un flaco servicio, aunque tenga que pagarlo con una confusión momentánea con la esposa, en un juego erótico en el que ya no quedan sombras de separación y ni siquiera diferencia sexual.

Si hiciera falta una prueba más, este mismo mito es convocado en el canto primero por Pedro de Oña para proyectarlo en la figura de su héroe perfecto, don García Hurtado de Mendoza. Don García, como don Juan de Austria, se presta a la exaltación épica porque, como Aquiles y como Héctor, como Eneas, hijo de Venus, como el Rinaldo de Tasso, como Lanzarote, Amadís o el Ruggiero de Ariosto, es de juventud intacta y de perfecta belleza. Ciertamente lo segundo no pasa de caritativa suposición, puesto que no tenemos de él buenos retratos como los que atestiguan, en efecto, la gallardía de Juan de Austria⁸⁹. Lo que importa es que la extremada juventud y la acusada vocación militar lo hacen verosímil. El hijo del marqués de Cañete no había cumplido todavía veintidós años cuando desembarcó en La Serena, en el territorio de los araucanos, en abril de 1557. Desde la adolescencia se había distinguido en acciones de guerra en Córcega, en Siena y, junto al emperador, en la batalla de Renty. Su campaña de pacificación de Chile, con la que inicia tres años de gobierno, fue tan eficaz como cabía esperarlo, aunque según Ercilla no supo aplicar la clemencia que le hubiera dado un carácter menos efímero. Sin embargo, nada de esto lo hubiera constituido en héroe épico si no hubiera sido adorado por las damas, o si no hubiera sido creíble que lo fuera. Así lo presenta Oña en el canto primero, desfilando por las calles de Lima antes de embarcarse para Chile, y objeto de deseo para algunas heroínas ovidianas conocidas por su pasión amorosa, empezando por Sálmacis:

sensualidad apenas velada y un refinamiento delicado y fantasioso, al que la historia de Sálmacis, para autores masculinos que se esforzaban por imaginar el deseo femenino, prestaba una materia especialmente apropiada.

89. Como me indica Rodrigo Cacho, Ovalle recoge dos retratos suyos en su *Historia de Chile*. Son de pobre calidad, pero el marqués de Cañete (no lo era todavía en el momento de la guerra de Arauco, pero sí el heredero del título) parece tener, en efecto, buena estampa.

Tal iba por su ejército el mancebo
 que Sálmacis por Troco le tenía,
 y Clície por mirarle le volvía
 el amarillo rostro como a Febo;
 Aurora arrebatársele de nuevo,
 teniéndole por Céfalo, quería;
 volverle los acentos Eco quiso;
 por no diferenciarlo de Narciso⁹⁰.

Caupolicán es tan deseable como Troco y como don García, que es tan deseable como ellos y como Apolo, Céfalo y Narciso. Por eso es abrazado por su Fresia-Sálmacis con tan excesivo ardor. Es tan absurdo pensar que Oña quiso sugerir, en esta escena, su carácter afeminado como pensar que quiso hacerlo con su héroe don García. De hecho, es Caupolicán quien persigue a su esposa en el agua y no ella a él, como en el caso de Sálmacis. Un estudio completo de las fuentes del episodio tal vez nos llevaría a asociar la figura del indio con Polifemo persiguiendo a Galatea a nado por el mar, tema tratado por algunos poetas en los mismos términos de juego y erotismo que el presente. En efecto el agua de la fuente o río (envolviendo a las ninfas nadadoras en la égloga tercera de Garcilaso, en el jardín de Armida de Tasso y en multitud de otros casos) hace resaltar la belleza del cuerpo poniendo sobre la piel un transparente velo fluido y brillante, distanciando y uniendo al mismo tiempo.

Es lo que dice Oña, imitando a Ovidio y a sus traductores e imitadores:

Va zbullendo el cuerpo sumergido
 que muestra por debajo el agua pura
 del cándido alabastro la blancura
 si tiene sobre sí cristal bruñido.

Así lo traslada Jorge de Bustamante en su muy difundida adaptación de *Las Metamorfosis*: «No parecían sus carnes metidas y cubiertas de la clarificada agua, sino hermosas y blancas imágenes de alabastro o marfil metidas o puestas detrás del limpio y trasparente vidrio⁹¹». Es eso lo que hace arder a la ninfa; es eso lo que enciende a Caupolicán y Fresia y lo que esperaba Oña que agradase al lector, a quien seguro que hubiéramos asombrado diciéndole que quiso castrar al desgraciado Caupolicán, reservado al sodomítico suplicio del empalamiento:

*Mollia de tenero velamina corpore ponit.
 Desilit in latices alternaque brachia ducens
 In liquidis translucet aquis, ut eburnea si quis
 Signa tegat claro vel candida lilia vitro.
 «Vicinus et meus est» exclamat nais et omni
 Veste procul iacta mediis inmittitur undis,
 Pugnantemque tenet, luctantiaque oscula carpi⁹².*

90. Arauco domado, I, 54.

91. *Las transformaciones de Ovidio en lengua española* [...] Anvers, Pedro Bellero, 1595, fol. 60v.

92. Ovidio, *Metamorfosis*, V, 345-358. Tomamos el texto de Ovide, *Les Métamorphoses*,

El principesco matrimonio representado en el goce dichoso de su señorial amor tiene antecedentes como los de Hera y Zeus en Homero, y Justiniano y Teodora en el poema de Trissino, *L'Italia liberata dai Goti* (1547-1548). La pareja de soberanos debe ser fecunda y unida sin remilgos, como estas parejas mitológicas y legendarias, o como la de Adán y Eva en el paraíso, tal como los representan las epopeyas renacentistas de la Creación que culminarán en el inacabado poema de Tasso y luego en el de Milton.

Ciertamente, para Ovidio, Sálmacis y su fuente son tan repulsivos como fascinantes. El exceso de placer erótico, según opinión romana, hace peligrar la virilidad y por esto la fuente donde se creó el andrógino emascula a quienes la tocan. El vengativo Hermafrodito pide a sus padres, Hermes y Venus, que arrojen a sus aguas un filtro impuro y maléfico, para que quienquiera la toque quede convertido en hombre a medias, con fuerzas disminuidas: «*Quisquis in hos fontes vir venerit, exeat inde / semivir et tactis subito mollescat in undis*» (IV, v. 385-386).

La opinión de Ovidio acerca de la fuente de Sálmacis, sin embargo, no era unánime⁹³. Vitrubio habla de esta fuente que se enseñaba en Caria como curiosidad, dando una singular interpretación de sus legendarias propiedades:

In cornu autem summo dextro Veneris et Mercurii fanum ad ipsum Salmacidis fontem. Is autem falsa opinione putatur venerio morbo implicare eos, qui ex eo biberint. Sed haec opinio quare per orbem terrae falso rumore sit pervagata non pigebit exponere. Non enim quod dicitur molles et inpudicos ex ea aqua fieri, id potest esse sed est eius fontis potestas perlucida saporque egregius. Cum autem Melas et Arevanias ab Argis et Troezenae coloniam communem eo loci deduxerunt, barbaros Caras et Lelegas eiecerunt. Hi autem ad montes fugati inter se congregantes discurrebant et ibi latrocinia facientes crudeliter eos vastabant. Postea de colonis unus ad eum fontem propter bonitatem aquae quaestus causa tabernam omnibus copiis instruxit eamque exercendo eos barbaros allectabat. Ita singillatim decurrentes et ad coetus convenientes e duro feroque more commutati in Graecorum consuetudinem et suavitatem sua voluntate inducebantur. Ergo ea aqua non inpudico morbi vitio, sed humanitatis dulcedine mollitis animis barbarorum eam famam est adeptus⁹⁴.

Hay un santuario de Venus y Mercurio en el ángulo superior derecho de la fuente de Sálmacis. Existe la idea equivocada de que esta infecta a los que beben de ella con una enfermedad venérea. No me importa explicar por qué se ha difundido por el orbe este rumor desatinado. Pues no es posible que el agua haga a los hombres afeminados y lascivos, como se cuenta, porque la fuente es de notable claridad y de sabor excelente. Lo que pasó fue que cuando Melas y Arevanias se trasladaron allí desde Argos y Trecena y fundaron juntos una colonia, expulsaron a los Carios y a los Lélegos que eran bárbaros. Estos se refugiaron en las montañas, y congregándose, solían correr la tierra, saqueando las heredades de los griegos y devastando cruelmente sus tierras. Más tarde,

ed. G. Lafaye, Tóme I, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

93. Sálmacis y su fuente tienen una presencia escasa en la literatura clásica que ha llegado a nosotros y proceden de la paradoxografía o descripción de maravillas naturales. Además de Ovidio, hablan del asunto muy brevemente Estrabón, y Vitrubio en *De Architectura*. Procederían los tres, directa o indirectamente, de Posidonio (Georges Lafaye, *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. 210).

94. Vitrubio, *De Architectura* III, 8, 12 (ed. Valentin Rose, Leipzig, Teubner, 1867).

uno de los colonos que había acudido a la fuente por la bondad del agua estableció allí una tienda muy bien abastecida con la que atraía a los bárbaros. Así fueron volviendo al lugar que habían abandonado y agrupándose, dejaron su modo de vivir duro y feroz a cambio de las costumbres y suavidad griegas, siendo inducidos voluntariamente a la vida política y civil. Por lo tanto el agua debe su peculiar reputación no al vicio impúdico que comunica, sino a que estos bárbaros fueron ablandados por los encantos de la civilización⁹⁵.

Oña pudo conocer⁹⁶ este texto de Vitrubio directamente, o, lo que parece más probable, a través de una fuente intermedia⁹⁷. Así, un tratado tan difundido como la *Genealogia deorum* de Boccaccio, termina su capítulo dedicado a Sálmacis (II, 21) parafraseando a Vitrubio, cuyo nombre cita:

Sed cum de colonis Arcas unus lucri tractus aviditate prope fontem tabernam meritoriam edidisset, quasi aque bonitas ceptis suis esset praestatura favorem, factum est ut tam aquae delectatione quam cibi oportunitate non nunquam barbari immanes descenderent in tabernam et consuetudine paulatim barbariem ponere, et Grecorum mollioribus moribus atque humanioribus adherere inciperent, donec ex ferocissimis mites viderentur effecti. Et quoniam mansuetudo respectu feritatis videatur feminea, dictatum est ut qui illo uterentur fonte effeminarentur⁹⁸.

Hay que resaltar el añadido de la interesante conclusión: «y como la mansedumbre con respecto a la fiereza parece femenina, se dijo que los que usaran de la fuente se afeminarían». En su anotación al mito de Sálmacis, Pedro Sánchez de Viana, sin citar a Vitrubio ni a Boccaccio sino a “Jacobo Boloñés”, escribe:

En la cumbre más alta estaba un templo de Venus y Mercurio, cerca de la fuente de Sálmacis, la cual falsamente se cree que haga a los que beben de ella tan venéreos y libidinosos que los varones se convierten en hembras. Pero no dejaré de declarar el principio y causa que tuvo esa opinión [...] como Melas y Aruanias viniesen de Argos y Trecén a poblar aquel lugar, echaron de él a los Charas y Lélegas bárbaros, los cuales huyendo a los montes, andaban en cuadrillas, salteando y robando. Después, uno de los pobladores puso mesón cerca de la fuente adonde acudía gran número de gente del real atraídos del agua clara y sabrosa, y en él regalaba a los feroces bárbaros que allí llegaban, y uno a uno los ablandaba y atraía, y de ásperos y agrestes, los convertía en

95. Traducción propia.

96. No nos referimos a la fábula misma, sino a la interpretación política y antropológica de Vitrubio, que nos parece especialmente interesante en este contexto. La historia ovidiana la conoció posiblemente Oña a través del texto latino de Ovidio y/o de cualquiera de sus múltiples traducciones, adaptaciones y comentarios. Evidentemente, pudo leerla también en el tratado de Pérez de Moya, *Philosophía secreta de los dioses de la gentilidad* (1586) que, sin embargo, no da, acerca de este mito, más que un resumen insulso de Ovidio.

97. Una transposición ligeramente abreviada del texto de Vitrubio se encuentra en la *Cornucopia* de Nicolás Perotti (Venecia, 1489) de donde pasa al *Thesaurus* de Etienne y a otros diccionarios humanistas.

98. Giovanni Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*. J. Solomon, Harvard University Press «The I Tatti Renaissance Library», 2011, vol. 1, p. 378-380.

apacibles y blandos y con su buena gracia los hacía juntar, y vivir a uso de los griegos en unidad civil, y de aquí se dio lugar a la fábula, que la fuente de Sálmacis convertía los hombres en mujeres, porque hacía tratables a los que antes no lo eran⁹⁹.

Desde su probable conocimiento de uno u otro de los textos citados, Pedro de Oña quiso tal vez simbolizar en su valle y en su fuente amorosa la influencia civilizadora de la poesía, siendo él, el criollo chileno, un mediador entre los españoles y los “bárbaros”, como aquel ingenioso colono («uno de los pobladores», escribe Sánchez de Viana para traducir el «de colonis unus» de Boccaccio) que abrió una tienda «muy bien abastecida» para hacer «tratables» a los que antes «andaban en cuadrillas, salteando y robando». Algo hay que dar a los bárbaros para que dejen de serlo, una buena agua que infunda mansedumbre y suavidad cristianas. Antes que la del bautismo, esta agua puede ser la del placer amoroso y la de la belleza, poéticamente exaltada. Lo cual concuerda con la idea de Imogen Choi de que en su espacio silvestre, los araucanos ya no son inquietantes salvajes sino humanos de tipo adámico, capaces de ser salvados y convertidos a las artes de la paz, que, en opinión de muchos (Rubens es glorioso ejemplo de ello) son también las de Venus¹⁰⁰. Hará falta la intervención de una Furia, inducida por el rey de los infiernos en persona, para devolver a Caupolicán al espacio de la guerra y hacer de él y de Fresia, de nuevo, una pareja de encarnizados enemigos.

La interpretación que proponemos, aunque hipotética, nos parece más plausible que la de que hace sospechar en Caupolicán, un guerrero colosal, feroz y ardientemente enamorado de su mujer, una especie de eunuco. A favor suyo estaría el marco del episodio: un perfecto *locus amoenus*, trasunto del que, en el poema de Ercilla, simbolizaba su conversión cuando, por mediación de Belona, se declara enamorado y servidor de las damas, y lo que viene a ser lo mismo, capaz de una visión desprendida y filosófica, a un tiempo prudente y generosa, del universo político y de los suaves afectos que permiten la vida civil. Desde esta visión, los indígenas contienen, actualmente o en potencia, su capacidad de ser sujetos de derecho, y humanos de pleno derecho, aunque a precio, posiblemente, de ser mantenidos en una dependencia infantil.

En definitiva, los dos poetas saben que sin el consentimiento de los dominados, se obtenga como se obtenga, no hay dominio posible y menos en ese Chile tan lejano y donde solo hay un puñado de españoles en medio de una población indígena relativamente numerosa, que practica la guerra desde tiempo inmemorial y que perfecciona sus artes bélicas en contacto con sus invasores. En Ercilla, los araucanos, aunque bárbaros, forman una sociedad política, tienen leyes y costumbres racionales. Por lo tanto, nada esencial se opondría a que aceptaran ser regidos por el rey de España, como ellos

99. *Las transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino en tercetos y octavas por el Licenciado Viana en lengua vulgar castellana. Con el comento y explicación de las fábulas [...]*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589. Modernizamos la grafía y la puntuación.

100. En el capítulo segundo de su tesis titulado «The Golden Mean of Colonial Governance. Pedro de Oña's Arauco domado».

magnánimo y guerrero, que sabría guardarles justicia. Ciertamente, la realidad es otra, tiene que reconocer el poeta, y ese «esperado fruto» no madurará; en su opinión, porque no se ha sabido reprimir la codicia y usar, en las ocasiones en que hubiera sido eficaz, de clemencia y de diplomacia. En Oña, cuarenta años después, ha desaparecido esta idea de una república o policía araucana. En grupo, los indios son una multitud irracional y feroz; en cambio uno a uno, en parejas o en grupos de amigos y familiares, su humanidad reaparece bajo la forma atractiva e inocua de parejas de amantes bellos, apasionados y felices. Por lo tanto, su pacificación o domesticación, cuya dificultad es ahora tan patente que se necesita realzar al héroe que la produce a dimensiones sobrehumanas, es una empresa ardua pero que, desde el punto de vista del virrey Hurtado de Mendoza y de su poeta, el chileno Oña, de ningún modo debe abandonarse¹⁰¹.

101. Agradezco a Roland Béhar, Rodrigo Cacho Casal, Imogen Choi, Juan Carlos Estenssoro Fuchs, Jesús Ponce Cárdenas, Aude Plagnard y María Zerari su generosa relectura de este trabajo, con acertadas correcciones y excelentes sugerencias.