

ARAUCO DOMADO DE LOPE DE VEGA: ÉTICA Y ESTÉTICA

A Dissertation
Presented to
The Faculty of the Graduate School
At the University of Missouri

In Partial Fulfillment
Of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

By
MARIA QUIROZ TAUB
Dr. Charles Presberg, Dissertation Supervisor

DECEMBER 2011

The undersigned, appointed by the dean of the Graduate School,
have examined the dissertation entitled
ARAUCO DOMADO DE LOPE DE VEGA: ÉTICA Y ESTÉTICA
Presented by Maria Quiroz Taub
A candidate for the degree of
Doctor of Philosophy
And hereby certify that, in their opinion, it is worthy of acceptance.

Dr. Charles Presberg

Dr. Erick Blandón

Dr. Mary Jo Muratore

Dr. Iván Reyna

Dr. Michael Ugarte

Dr. David Schenker

ACKNOWLEDGEMENTS

Deseo manifestar mi profundo agradecimiento y reconocer la deuda que tengo contraída con el profesor Charles Presberg en la preparación de esta tesis y en mi formación académica. Además, he contado con la valiosa ayuda de mis profesores de la Universidad de Missouri, en especial de los profesores, Erick Blandón, Iván Reyna, Daniel Sipe, Michael Ugarte y John Zemke. Todos ellos me han estimulado y alentado en la búsqueda de conocimientos literarios.

También deseo expresar gratitud a los miembros de mi comité: profesores Erick Blandón, Iván Reyna, Mary Jo Muratore, Michael Ugarte y David Schenker.

De forma especial deseo dar gracias también a mi esposo Haskell Taub, por su apoyo diario, y a nuestra hija Marisol por estar siempre atenta a las preocupaciones de sus padres.

TABLE OF CONTENTS

Acknowledgements.....	ii
Abstract.....	v
Introducción	1
Capítulo 1. CONTEXTO HISTORICO, JURIDICO Y MORAL	4
1.1 Contexto histórico	5
1.1.1 <i>La historia oficial</i>	5
1.1.2 <i>¿Comedia histórica o comedia ficticia?</i>	14
1.2 Aspectos morales que influyen en la política de la época.....	25
1.2.1 <i>Ley Natural</i>	25
1.2.2 <i>La guerra justa</i>	36
1.2.3 <i>La concepción del indio</i>	57
Capítulo 2. ES GRAN BIEN LA LIBERTAD	72
2.1 Acto Primero.....	81
2.1.1 <i>Análisis</i>	87
2.1.2 <i>Personajes</i>	135
2.1.3 <i>Lenguaje poético y lenguaje ético</i>	147
Capítulo 3. LOS VALLES DE ARAUCO ATRUENAN	159
3.1 Análisis de los cuadros.....	165
3.1.1 <i>Espanoles en armas</i>	165
3.1.2 <i>Amor y armas</i>	171
3.1.3 <i>Antropofagia jocosa</i>	174
3.1.4 <i>Consejo de indios</i>	187
3.1.5 <i>Juegos amorosos</i>	192
3.1.6 <i>Interludio artístico</i>	198
3.1.7 <i>Todo está de sombras lleno</i>	199
3.1.8 <i>Personajes</i>	205
Capítulo 4. LIBRE NACÍ, LA LIBERTAD DEFENDÍ.....	208
4.1 Análisis	210
4.1.1 <i>Morir con honra</i>	210
4.1.2 <i>San García</i>	223
4.1.3 <i>Venus y Cupido en una piragua bella</i>	226

4.1.4 <i>Ataque sorpresivo</i>	230
4.1.5 <i>Condena de Caupolicán</i>	233
4.1.6 <i>Fresia, la Medea araucana</i>	237
4.1.7 <i>¡Cúbrase de luto el sol!</i>	242
Capítulo 5. CONCLUSION	257
Obras citadas.....	261
Vita.....	287

Arauco domado de Lope de Vega: Ética y estética

María Quiroz Taub

Dr. Charles Presberg, Dissertation Supervisor

ABSTRACT

Este estudio sobre *Arauco domado* de Lope de Vega revela las distintas concepciones del hombre americano durante la época de la conquista americana. Una de estas posiciones recurre a la autoridad de Aristóteles para proponer que el indio es esclavo natural. A pesar de que el título insinúa acuerdo con esta postura, la obra, con arte, niega que los indios sean esclavos naturales y afirma que comparten la naturaleza humana con los españoles, sus conquistadores. Además, también al igual que los españoles, cuentan con una organización política y social. Por ello, la obra propone que los indios están sometidos a la ley natural pues poseen libre albedrío como cualquier ser humano. La defensa de la ley natural se basa en argumentos propuestos por Santo Tomás y defendidos por Francisco de Vitoria y Bartolomé de Las Casas.

Arauco domado se vale de recursos artísticos y temáticos para postular que los indios son seres radicalmente iguales a los europeos en su humanidad esencial. También, al comparar a los dos bandos oponentes, araucanos y españoles, la obra concluye que los indios poseen virtudes—incluso virtudes “cristianas”—que en muchos casos superan a las de los españoles. Lope, como gran artista, presenta las complejidades de la conquista con maestría y es capaz

de representar las virtudes y vicios de ambos bandos. A pesar de que la obra concluye con el triunfo bélico de los españoles, existe un mensaje subversivo que alaba la defensa de la libertad de los indígenas y termina por hacer de Caupolicán un mártir y héroe. Al fin y al cabo, los indios son derrotados pero no subyugados y prometen vengar la muerte de su jefe.

INTRODUCCIÓN

“los bienes indivisibles de la paz y la libertad son por entero pertenencia de todos y de cada uno” (Seneca, *Epístolas morales a Lucilio* 8.73⁸)

El contacto con el Nuevo Mundo plantea interrogantes sobre la naturaleza del hombre a los europeos. Esta controversia no sólo se manifiesta en los debates que siguen a los primeros viajes de conquista, sino también en la comedia del Siglo de Oro. Si bien el número de obras escritas sobre el Nuevo Mundo es reducido, Lope de Vega, el dramaturgo más famoso de la época, escribe *Arauco domado* sobre la conquista de Chile donde reflexiona sobre el pensamiento político, ético y teológico pertinente a los indios.

El objetivo de esta investigación es desvelar cómo *Arauco domado* expresa los debates respecto de la naturaleza del indio y también poner atención a los recursos literarios que emplea el autor para alcanzar sus propósitos. Al atender al tema de la obra, es necesario considerar que el significado puede subvertirse debido a factores políticos y económicos. En la época, la Inquisición restringe la producción artística. Además, *Arauco domado* es una obra escrita por encargo, lo cual implica que el escritor debe complacer a su patrono. También, en todas las épocas los autores han tenido móviles pecuniarios que determinan la composición literaria. En *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope no esconde el deseo de complacer al público con el fin de obtener recompensa:

Y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto. (45-48)

Esta investigación primero examina el contexto histórico de la obra junto a interrogantes que surgen como resultado de usar la historia como tema dramático. Lope mismo en el prólogo a *La piedad ejecutada* alude al hecho de que la comedia no es historia, sin embargo, él reconoce que la comedia contiene verdades:

Que aunque es verdad que no merecen nombre de
coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se
les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuere digno y
verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que le
sirven a todo el poema de fundamento; pues porque Virgilio
introdujese a Dido no dejó de ser verdad que Eneas pasó a
Italia y que salió de Troya. (Case 201)

Aristóteles, cuyo pensar resulta central a las ideas estéticas del Siglo de Oro, también afirma que “la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular” (*Poética* 46-47).

Debido a que en los siglos XV, XVI y XVII la ética, filosofía y teología se consideran partes de una misma disciplina, se abordará el tema bajo esta perspectiva. Se presentarán los principales conceptos relacionados al contacto

entre indios y españoles en América: la ley natural, la guerra justa y la concepción del indio. Posteriormente, en diálogo con las opiniones de otros críticos, realizaremos un análisis detallado de cada acto de la obra atendiendo a aspectos filosófico-morales, religiosos, políticos y estéticos.

Este estudio concluye que *Arauco domado* contiene un mensaje subversivo velado que cuestiona la conducta de los conquistadores y se postula que en muchos particulares de su empresa imperial los españoles violan la ley natural.

CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTORICO, JURIDICO Y MORAL

Numerosos estudiosos han caracterizado al teatro del Siglo de Oro como un reflejo de la vida cotidiana. Marcos A. Morínigo, de hecho, estima que debemos buscar en el teatro manifestaciones de la actitud española frente a los problemas americanos de la época (25). Por ello es necesario atender a la historia de entonces. Melveena McKendrick, por su parte, puntualiza que críticos del período áureo tales como el padre José Alcázar advirtieron la relación entre la comedia, la ética y la política (*Playing* 28). Alcázar en 1690 apunta: “son las comedias espejo de la vida humana, en que hallarán muchos avisos morales y políticos los que lo quisieren considerar con los ojos del entendimiento” (citado en McKendrick, *Playing* 28). Lope se torna aún más explícito en *El castigo sin venganza* y ofrece la siguiente definición de la comedia como reflejo de la sociedad:

Agora sabes, Ricardo
que es la comedia un espejo,
en el que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,

o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaire y pesadumbres. (214-25)

Debido a que *Arauco domado* es un drama histórico, nos vamos a concentrar en los debates históricos, éticos y políticos que se manifiestan en la obra de Lope de Vega.

1.1 Contexto histórico

En este apartado examinaremos algunos aspectos históricos relevantes para el estudio de *Arauco domado*. Expondremos algunos hechos conocidos sobre el período histórico durante el cual se escribe la obra y también pondremos atención a la relación entre comedia e historia.

1.1.1 La historia oficial

El autor de *Arauco domado*, Félix de Lope de Vega Carpio, nace en Madrid el 25 de noviembre de 1562 y muere en la misma ciudad el 27 de agosto de 1635 (Castro y Rennert 13, 327-29). Por tanto, su vida se desarrolla durante los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV. En este período el imperio español goza de gran poderío, aunque los comienzos de la decadencia de este imperio comienzan a hacerse evidentes ya durante el reinado de Felipe II y se manifiestan abiertamente hacia el fin de la vida de Lope (Vicens 107-114).

Felipe II, sucesor del emperador Carlos V, asume el poder como regente de España en 1543, luego en 1555 su padre lo nombra gobernante de los Países Bajos, y en 1556 Carlos V abdica a favor de su hijo, quien establece su

sede de gobierno en España (Parker 16, 23). Así, Felipe II rige un imperio formado por tres unidades: Inglaterra y los Países Bajos, España e Italia y América (Elliott 224). A la muerte de Felipe II en 1598 lo sucede su hijo Felipe III, hombre de poca capacidad, quien a la sazón tenía 20 años; él está a cargo del mando hasta 1621 asesorado por su valido favorito, el duque de Lerma (Elliott 315, 327, 351). Seguidamente, Felipe IV (1621-1665) y el conde-duque de Olivares se hacen cargo del poder (Vicens 116).

Según J. Vicens Vives, Carlos V, Felipe II y Felipe III siguieron el camino trazado por los Reyes Católicos (107). Es decir, ellos persiguen una política imperialista caracterizada por la defensa del cristianismo y la demanda de contribuciones monetarias destinadas a campañas bélicas. Solamente los nobles estaban exentos de impuestos y el mayor peso de las contribuciones cae sobre los plebeyos e hidalgos cuyos tributos, junto a los metales americanos, financiaron las ambiciones de los reyes españoles durante el siglo XVI y comienzos del XVII. En cuanto a asuntos religiosos, los Reyes Católicos crean la Inquisición en 1478, y con la instauración de este tribunal comienza a aumentar progresivamente la intransigencia. No obstante, los propios reyes Católicos mostraron tolerancia religiosa. En su corte se incluyó a judíos y conversos, incluso a judíos practicantes como lo fue Abraham Senior, tesorero de la Hermandad. Es posible que esta actitud tolerante se haya debido a que Fernando de Aragón tenía sangre judía (Elliott 110). Sin embargo, los descendientes de los Reyes Católicos persiguieron una política de extirpación de otras religiones que se manifestó en las persecuciones de la Inquisición y en la

Inquisición misma. En parte, esta política de exclusión tiene el efecto de aislar a España. Por ejemplo, durante el gobierno de Felipe II no se permite a los españoles estudiar en universidades extranjeras y se prohíbe la importación a España de libros extranjeros; aún más, se exige que todos los libros impresos en España lleven la licencia del Consejo de Castilla. Pese a las restricciones, según indica Elliott, la corona no logra la prohibición total ya que durante la segunda mitad del siglo XVI algunos españoles cursan estudios en Italia y Flandes (Vicens 111; Elliott 242).

A diferencia de su padre, Felipe II identifica su poder con el de la Inquisición, “cosa que Carlos V no había hecho jamás” (Elliott 246). Geoffrey Parker apunta que Felipe II sabía que era un instrumento de Dios. Como tal, Felipe II aspira a cristianizar todos sus dominios, y la cristianización de América se convierte en uno de sus intereses principales. Para llevar a cabo este objetivo, las Ordenanzas de 1573 imponen una solución política que responde al pensar del presidente del Consejo de Indias Juan de Ovando, quien considera al indio como un ser racional, con derecho natural a la vida, a la libertad, a propiedad privada y a una organización social (96-116).

Si bien Felipe II es capaz de derrotar al enemigo turco en la victoria de Lepanto de 1571 y así lograr prestigio, la derrota de la Armada Invencible en 1588, hacia los últimos años de su gobierno, marca el comienzo irrevocable de la decadencia política y económica de España. Mauro Armíño señala que a la muerte de Fernando II “España no es más que una paradoja trágica dominada

por el cansancio. Europa sienta las bases definitivas de una concepción de valores, mientras España se aferra a un esquema medieval” (15).

De este modo, la política imperialista española acarrea un alto costo a la población, y su financiamiento experimenta cambios a través del reinado de los Habsburgo. Durante el reinado de Carlos V, el imperio se costea esencialmente con dineros europeos. A diferencia de su padre, Felipe II agrega las riquezas americanas. Así, “la incorporación real del Nuevo Mundo al imperio de los Habsburgo fue aplazada hasta la década 1550-1560” (Elliott 213).

El Nuevo Mundo se considera inicialmente propiedad de los castellanos. En 1503 se crea en Sevilla la Casa de Contratación para ejercer control absoluto sobre el comercio de las Indias. Más tarde en 1524, Carlos V accede al comercio de los extranjeros con las Indias, y en 1525 y 1526 permite que los súbditos del imperio se establezcan en las Indias. Esta apertura a la libertad comercial fue interrumpida en 1538 cuando se vuelve a prohibir la emigración extranjera. De esta manera, las normas vigentes permiten que se implante un monopolio de las riquezas de América en Castilla, y Sevilla se convierte en “la dueña del Atlántico español” (Elliott 192-93).

Vicens subraya que en la época existe incompreensión del mundo capitalista. Castilla ejerce un papel preponderante en la economía y “[p]ara realizar su misión va podando cuantos elementos generosos brotan en su seno: el ideal burgués, en la guerra de las Comunidades; las ramas erasmistas y renacentistas, en la tenaz contienda para mantener la ortodoxia” (108). Castilla se preocupa de la cristianización en América pero ignora el comercio. Así,

banqueros y armadores genoveses y comerciantes franceses, flamencos e italianos son capaces de prosperar gracias a las nuevas riquezas americanas, mientras que los castellanos se sumen en la miseria (108-9).

Elliott opina que no hubo ningún intento de explotar los recursos del Nuevo Mundo de manera sistemática, a excepción de las minas. Además, tampoco se desarrolla una economía complementaria a la de Castilla (212). En esencia, los españoles no son capaces de comprender las posibilidades económicas que les puede brindar América de manera sostenida, y no crean un sistema económico—de capitalismo incipiente—que les favorezca. Si bien la plata de Potosí y otras riquezas mineras ayudaron a financiar el imperialismo español durante el reinado de Felipe II, la estructura política fragmentada del imperio no es capaz de enfrentar la miseria que existe en lugares tales como Castilla, donde pestes, la falta de trabajo agrario adecuado y la holgazanería de los nobles contribuyen a arruinar la economía. Como señala Pegerto Saavedra, la actividad agropecuaria de Castilla en la época está condicionada por factores medioambientales, técnicos y social de origen medieval que determinan el acceso a la agricultura (15-16). Estos esquemas medievales no son capaces de adaptarse al emergente mundo burgués moderno en la Europa de esa época.

Aunque se puede interpretar como un deseo de avance hacia la modernidad el hacer esfuerzos para unificar el país, estos esfuerzos se concentran en aspectos religiosos. La imposición de una sola religión también resulta en tensiones heterodoxas de parte de movimientos que difieren de las enseñanzas canónicas. Por ejemplo, los místicos alumbrados o iluministas,

seguidores de la monja franciscana Isabel de la Cruz, adoptan una actitud de dejamiento orientada a la comunicación directa con Dios. Los inquisidores, poco conocedores de las ideas luteranas, sospechan que el iluminismo y el luteranismo están relacionados. Incluso Ignacio de Loyola fue detenido bajo sospecha de ser iluminista o alumbrado (Elliott 228-230).

Otro movimiento que se considera en la época como una afrenta al dogma tradicional es el erasmismo, corriente de la cristiandad que surge en Los Países Bajos y que propugna una especie de misticismo donde se valora la religión personal frente a los formalismos y ceremonias. El erasmismo gana adeptos en España entre los intelectuales, a diferencia del iluminismo, cuyos partidarios tendían a pertenecer a los estratos bajos de la sociedad. Las autoridades sospechan, al igual que lo habían hecho con los iluministas, que los erasmistas están ligados al luteranismo. También, los sentimientos nacionalistas que rechazan las influencias extranjeras en la revuelta de los Comuneros de 1520 parecen estar aún presentes y se hacen sentir al expresar su descontento contra la doctrina erasmista de origen foráneo (Elliott 158-59 y 228-230).

Armiño sostiene que a los erasmistas se debe “la vitalidad cultural en lo que viene a llamarse Siglo de Oro”. Erasmo y sus seguidores critican las supersticiones y abogan por un retorno a la Iglesia primitiva cristiana que se percibe como el fundamento de una vida libre de envidias y rencillas. Es decir, este movimiento surge como un cuestionamiento de las actitudes represivas de la Iglesia tradicional en España, y del ritualismo y la superstición; por tanto, el

vigor cultural se debe a la posición un tanto rebelde de esta vertiente católica. Además, Marcel Bataillon se refiere a los humanistas españoles durante el reino de Carlos V cuando afirma que: “[l]os españoles veneraban en Erasmo no el humanista en el sentido que hoy damos a la palabra, sino al intérprete de aquel cristianismo más esencial e interior que se apoderaba de las conciencias a manera de iluminación: al comentarista del mensaje divino” (Armiño 12; Bataillon, Prólogo 17).

El primer libro de Erasmo que aparece en España en 1520 es *Querela pacis*. Diego López de Cortegana lo traduce al español. Luego, en 1525 se publica en latín *El Enchiridion o manual del caballero cristiano* en España y posteriormente aparece en 1526 en castellano dedicado al inquisidor Enrique Manrique (Bataillon, Prólogo 15-22). La popularidad de tanto el *Enchiridion* como de otras obras de Erasmo ha sido demostrada por Bataillon, quien precisa que el humanista burgalés Juan Maldonado le escribe al teólogo flamenco en 1526:

Ya el Enchiridion ha salido en español, y con tener muchos millares de ejemplares impresos, no logran los impresores contentar a las muchedumbres de los compradores.

También algunos diálogos de los Coloquios traducidos al español vuelan en manos de hombres y mujeres. (citado en Bataillon, Prólogo 23)

La doctrina de Erasmo cuenta con gran favor en la corte flamenca de Carlos V. R. O. Jones señala que el erasmismo no sólo aboga por una piedad

interna, sino que también pretende secularizar el cristianismo. Los erasmistas tratan de lograr sus propósitos al impulsar la lectura de las escrituras y tratar de acercar a los hombres a las palabras de Cristo y de san Pablo. Sin duda, los políticos de la época ven correlaciones entre la moralidad propuesta por el cristianismo y la política (28).

Importantes humanistas españoles tales como Juan Luis Vives (1492-1540) y Juan de Valdés (¿1490?-1541) muestran influencias erasmistas. Estos eruditos no vivieron en España. No obstante, un libro de Valdés, *Diálogo de doctrina cristiana*, se publicó anónimamente en España en 1529 y fue denunciado a la Inquisición. El *Diálogo de la lengua*, del mismo autor no se publica hasta 1736 (R. O. Jones 29-30 y 51).

Empero, Carlos V respalda y protege a los erasmistas. De hecho, él firmó una carta que condena los ataques en contra de la persona de Erasmo, y este documento aparece reproducido en varias obras erasmianas. En España, el Inquisidor General Alonso Manrique, Arzobispo de Sevilla fue también defensor de los erasmistas e incluso impulsa la publicación de libros de Erasmo. Debe de haber existido respeto mutuo entre el inquisidor y Erasmo puesto que este último dedica el *Enchiridion* a Manrique. Además, Bataillon subraya que Manrique determinó el triunfo erasmista de la asamblea de teólogos convocada en Valladolid en 1527 para examinar los supuestos “errores” erasmianos (Bataillon, *Erasmo* 167-170; Elliott 230-32).

Elliott atribuye en parte la gran popularidad con que cuenta el erasmismo en España “al importante elemento converso dentro de la sociedad española”.

Además, la corte de Carlos V es partidaria de Erasmo en la década de 1520 a 1530, puesto que se identifica con el universalismo de la doctrina erasmista. La corte encuentra, pues, justificación para su imperialismo en el erasmismo. De esta manera, se establecen lazos naturales entre los humanistas españoles y la corte flamenca (170).

En las postrimerías del reinado de Carlos V ya se aprecia una actitud menos tolerante. El primer Índice español establecido por la Inquisición nace en 1545 y en 1559 otro Índice aún más severo prohíbe el *Enchiridion*. De esta manera, “hacia 1560 la España ‘abierta’ del Renacimiento se había convertido en la, en parte ‘cerrada’, España de la Contrarreforma” (Elliott 232 y 242-43). Carlos Vossler también puntualiza que la Contrarreforma tuvo el efecto de silenciar la conciencia individual en nombre del resguardado del orden público valiéndose de la Inquisición y de la casuística (261).

En definitiva, si bien Colón abrió nuevos horizontes al mundo, España en un comienzo no aprecia la importancia de América debido a su preocupación con problemas europeos. El valor de América sólo se hace sentir en España cuando las necesidades internas del país se solventan con dineros americanos. Efectivamente, la corona española puede establecer un sistema político que a la vez explota al indio mediante las encomiendas y también establece leyes que lo consideran como un ser humano con capacidades y derechos similares a los de los europeos.

1.1.2 ¿Comedia histórica o comedia ficticia?

Stephen Gilman ha considerado a Lope como un dramaturgo de la historia debido a que sus obras ofrecen una visión del Siglo de Oro. Por ello, nos incumbe preguntarnos si Lope es historiador (“Lope dramaturgo” 19-26). En este respecto, A. Robert Lauer argumenta que el término comedia histórica es erróneo, ya que una obra que trata de hechos históricos con el fin de manifestar intenciones políticas, éticas o estéticas emplea la distinción aristotélica entre historia y poesía, distinción que es desfavorable para caracterizar la labor tradicional de un historiador (“The Use” 17). Dado a que la trama es la principal preocupación del poeta, el autor puede valerse de la invención poética sin ser fiel a la verdad histórica.

Los comentarios de Lauer aluden, en parte, a la mimesis. En este respecto, Francisco Ruiz Ramón ha sido muy explícito en puntualizar que en *Arauco domado* “se enfrentaban dialécticamente el orgullo nacional de la empresa acometida y el insobornable aguijón de la culpa”, lo cual equivale al enfrentamiento entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda. Esta pugna dialéctica lleva a Ruiz Ramón a sugerir que abandonemos “las trampas hermenéuticas de la mimesis” y que “abracemos, conscientes de todos sus riesgos, la dialéctica de la mimesis dialéctica, única vía para no confundir ni divorciar Historia y Drama” (Introducción 13).

Hayden White, por su parte, razona que la historia tiene características de ficción y sostiene que las historias adquieren parte de su efecto explicativo al crear cuentos de meras crónicas. Los cuentos, a su vez, están compuestos de

crónicas mediante un proceso de codificación de las estructuras temáticas de los temas de las crónicas (1714). White agrega que se pueden crear diversos temas a base de los mismos eventos históricos y así ofrecer diferentes interpretaciones de los mismos hechos históricos. *Arauco domado* toma su tema de poemas épicos que aseguran ser históricos, y también de crónicas.

Según White, el historiador trata de volver a familiarizar al lector con eventos que se han olvidado ya por accidente, ya por negligencia, ya por represión (1718). Al hacer esta observación, White reconoce que él hace una analogía entre la historia y la psicoterapia y puntualiza que los historiadores siempre se han ocupado de temas traumáticos tales como guerras. *Arauco domado* trata de la guerra, por tanto versa sobre un asunto traumático. Pues bien, esta obra de Lope de Vega ofrece una exploración de la historia que manifiesta una toma de conciencia de las responsabilidades de la corona como entidad política y como representante de Dios en la tierra.

Roland Barthes expresa ideas que Lope entendería incluso cuatrocientos años antes acerca de la relación entre la historia y la ficción. En concreto, Barthes analiza el discurso, el cual define como las “unidades más largas que una frase” y presenta una posición cercana a la de White. El subraya que aunque la historia profesa describir hechos, el discurso histórico es en realidad “un producto de la ideología, o más bien de la imaginación”. Según Barthes, el discurso histórico es una representación fingida o ‘fake performative’ que bajo la apariencia de describir, esconde las opiniones del autor. Barthes insiste en que el discurso histórico no se conforma a la realidad sino que significa la realidad.

En su opinión, al ser la realidad significado se puede cambiar para acomodar las necesidades de la historia. Por eso Barthes concluye que la supuesta objetividad es una forma de ficción que se puede llamar ilusión referencial ya que el historiador da la impresión que es el referente quien habla. Según Barthes la piedra de toque de la historia no es la realidad sino la inteligibilidad (“Historical” 145-55).

Anticipando las ideas posteriores de Barthes y White, Lope representa de modo dramático, con arte, la realidad araucana de manera inteligible a su público. Lope en el prólogo de *Arauco domado* asevera que como historiador presenta una realidad objetiva, ya que señala que su obra es una “verdadera historia”, pero el lector puede descubrir que es también fictiva (235). Lope se sirve de lo que Barthes denomina efecto realista, es decir, la realidad como significado no formulado encubierto tras el referente. Según Barthes, lo que distingue al discurso histórico de otros discursos es la realidad “surreptitiously changed into shamefaced meaning” (“Historical” 154). *Arauco domado* es capaz de expresar un discurso vergonzoso que expone las atrocidades cometidas por los españoles, pero al mismo tiempo las considera necesarias para ganar la guerra. En otras palabras, se afirma “esto pasó” que como indica Barthes es una aserción importante para lograr el efecto realista (“Historical” 154). La engañosa objetividad histórica puede, de hecho, convertirse en una destrucción de la realidad, porque como indica Barthes “la realidad no es otra cosa sino significado y por tanto puede cambiarse para acomodar las necesidades de la historia (“Historical” 155). Lope logra examinar la moralidad de la guerra de

Arauco valiéndose de significados que él asigna a los contendientes en esta guerra. Analizaremos más adelante los asuntos morales en más detalle.

Malveena McKendrick también ha puntualizado que

Since the comedia creates alternative worlds that both replicate and differ from the real world, simplistic equivalences between what characters say or do and what the playwrights think or believe are inadequate to cope with the enormously complex procedures at work. (*Playing* 11-12).

Es decir, McKendrick parece estar de acuerdo con las opiniones de Barthes respecto de la importancia del significado que el dramaturgo asigna a la realidad que presenta en la comedia. También McKendrick afirma que el teatro cumple una función política ya que celebra el esplendor de la monarquía y promueve la creencia en la grandeza y prosperidad de España (*Playing* 9). En este respecto McKendrick también concuerda con Barthes ya que ambos consideran que las obras contienen una ideología determinada. En *Arauco domado*, los representantes del rey son los españoles y su jefe de noble alcurnia es don García Hurtado de Mendoza, quien encarna las virtudes de lealtad, honorabilidad y sacrificio que la empresa exige.

Carol Bingham Kirby, por su parte, atribuye a los autores españoles del Siglo de Oro una actitud histórica que se opone a la postura problemática de los autores contemporáneos que acabamos de citar: Barthes, McKendrick y White .

Kirby insiste que los autores en la época de Lope de Vega ofrecen una versión oficial de la historia que “se interpretaba ... como el cumplimiento y la realización del plan de Dios. De esta manera, Kirby concluye que para Lope y sus contemporáneos “la historia [es] el mito oficial del plan providencial” y, por tanto, Lope figura como “un dramaturgo conformista en sus dramas históricos” (337).

Por contraste, avanzaremos más adelante la tesis que *Arauco domado* no es un drama conformista, como diría Kirby. Es más, veremos que nuestro drama comunica un mensaje subversivo: una condena del comportamiento anticristiano de los conquistadores y soldados españoles.

En el ámbito de la historia y la ética, Ignacio Arellano advierte que es posible “[u]tilizar las comedias como documentos, para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos de valores” (*Convención* 14). No ha sido nuestro propósito ser anacrónicos al citar las teorías de White y Barthes y las opiniones de McKendrick y Kirby, sino puntualizar que *Arauco domado*, como obra de tema histórico, al igual que muchas otras comedias históricas que Lope escribió, oscila entre la historia y la ficción; no obstante la aseveración que hace el autor en la dedicatoria donde él promete exponer una “verdadera historia” (235).

Por otra parte, si tratamos de situar la comedia *Arauco domado* dentro de su contexto histórico seremos capaces de vislumbrar muchos intertextos que influyen en la obra. Como apunta McKendrick, “history has its part to play in our assessment and appreciation of the artist’s transformation of life into art” (“Honour” 313).

Lope, como escritor de muchas comedias de temas históricos, se preocupa de la recepción de este tipo de obras y teoriza sobre la comedia histórica en *La campana de Aragón*:

La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad á la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola accion las personas ... Pues con esto, nadie podrá negar que las famosas hazañas ó sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efeto para renovar la fama desde los teatros á las memorias de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio. (52)

Anthony J. Cascardi también propone una explicación de la cosmovisión que brindan las comedias del Siglo de Oro y él atribuye el mirar hacia el futuro y al pasado como una manera de unir las contradicciones existentes en la época, contradicciones que provenían de conflictos entre castas y clases (2). En otras palabras, Cascardi plantea que las comedias revelan la realidad histórica que se vivía entonces. Quizá Cascardi esté también refiriéndose a uno de los propósitos de la comedia en el Siglo de Oro que, como indica C. A. Jones, es “observar, demostrar e instruir, más bien que conformarse a los moldes de un tipo de drama que conocemos como aristotélico y cuyo propósito era principalmente el de conmover” (53). Por cierto, la preocupación con los aspectos morales en *Arauco domado* corresponde al deseo de “observar,

demostrar e instruir”. C. A. Jones también apunta que el drama épico, a diferencia del drama aristotélico, insiste en verdades fundamentales (46-47). C. A. Jones aquí se refiere a la distinción que hace Bertolt Brecht entre el drama aristotélico que tiene como resultado producir catarsis o purificación en el espectador, lo cual torna al público en miembros inofensivos e ineficaces de la sociedad. En cambio, el drama épico que emplea la técnica de alienación, convierte al espectador en un miembro “activo y útil de la sociedad” (“Brecht” 46). En *Arauco domado*, se atiende a verdades fundamentales tales como la justicia y la naturaleza de los seres humanos, y la resolución de la trama provoca un rechazo del comportamiento anticristiano de los españoles.

Jorge Luis Borges, impugna la función política que le asigna al drama Brecht y postula que la obra literaria debe de entenderse como una hipótesis cuya existencia no se puede afirmar ni negar debido a que el hombre no puede conocer la realidad (Hart 502). Esta hipótesis encierra, en parte, la misma duda que Barthes y White expresan con respecto a la separación entre historia y ficción, donde la historia incluye ficción e ideología porque es imposible ser totalmente objetivo, o lo que es lo mismo, es imposible afirmar o negar una realidad. Por otra parte, la ficción puede ser espejo de una realidad histórica, pues al imitar la realidad trata de revelarla, pero al ser ficción no puede afirmar ni negar la realidad. Lope en la práctica también expresa esta duda mediante el uso de anfibología o ambigüedad del lenguaje.

La hipótesis a que se refiere Borges no significa una ausencia de convicciones, quizá es más bien un planteamiento antagónico al de aquellos que

le asignan al teatro un claro propósito como lo hace José Antonio Maravall cuando expone: “El teatro español es, ante todo, un instrumento político y social, no responde a una preocupación o finalidad ética e incluso es mínima la parte que en él se ocupa de temas religiosos”(31-2)¹. Esta afirmación tan terminante ha sido refutada por Hilaire Kallendorf, quien estima que la casuística es parte integral de la comedia. Según Kallendorf, la función de la casuística es examinar la conciencia con el fin de resolver problemas morales, y la autora sostiene que esta misión se cumple en la comedia (143).

McKendrick también señala que hubo severos críticos de las comedias durante el Siglo de Oro. Por ejemplo, el P. Ignacio de Camargo escribe en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias deste siglo* en 1689:

El descaro y disolución de un mozo escandaloso y perdido es ardimiento noble de la sangre, y la compostura y modestia pusilanimidad reprehensible. La temeridad es valor, y cobardía la prudencia. El duelo, el punto, el desafío, la defensa del pundonor mundano, la estimación de la honra vana sobre el alma y sobre Dios, el desprecio de la vida y de los riesgos, el andar siempre con la espada en la mano vengando los pensamientos mismos es el crédito y distintivo de la nobleza, y todo lo contrario a esto es la vileza. (citado en McKendrick *Playing* 7-8)

¹ El mismo autor en su obra *La cultura del barroco*, capítulo 9, pone énfasis en la doctrina de “la novedad” que informa la obra poética de Lope; pero sin que con ello, según Maravall, Lope cuestione la monarquía absoluta.

Es decir, Camargo considera a las comedias como una afrenta al orden moral público y percibe contradicciones entre las reglas del honor y el cristianismo. Camargo claramente estaría en desacuerdo con los postulados que Maravall va a proponer trescientos años más tarde. McKendrick matiza estos dos polos opuestos y afirma que el teatro obedece a sus propios propósitos y no existe justificación para creer que la comedia es un instrumento de propaganda o de elitismo aristocrático (*Playing* 8-9). De hecho, McKendrick, ofrece una explicación de la cosmovisión polivalente que presenta la comedia, ya que estas obras son a la vez una imitación del mundo real y una invención (*Playing* 11-12). McKendrick también concuerda con Bruce W. Wardropper quien sostiene que “[u]na importante función de la comedia [es] ... proporcionar una salida legítima a pensamientos y aspiraciones ilegítimos” (232). Aparentemente, pensamientos ilegítimos surgen en la construcción de *Arauco domado*, a pesar de haber sido una obra comisionada con el explícito propósito de laudarse a don García y, por ende, a la empresa española en Chile. Más adelante analizaremos los mensajes subversivos que contiene esta comedia.

Arauco domado, además de ser una obra de tema histórico, es una obra escrita por encargo; por tanto, la trama ofrece múltiples propósitos. Por un lado, se da a conocer la obra del chileno Pedro de Oña quien enaltece las hazañas de don García y lo convierte en héroe de su poema. Por otra, *Arauco domado* de Lope trata de corregir la historia que Alonso de Ercilla canta en su poema, donde critica el comportamiento de los españoles. Paradójicamente, *La araucana* es también fuente de inspiración para Lope, ya que él imita la caracterización de los

indios y españoles que hace Ercilla. Sin duda, el deseo de satisfacer a sus patrocinadores impulsa a Lope a glorificar a don García, puesto que al alcanzar fama para este conquistador, sus descendientes pueden obtener beneficios económicos. Es concebible que la familia Hurtado de Mendoza no considerase honor suficiente el que Oña hubiese ensalzado a don García en su poema *Arauco domado*. Por tanto, es posible que la familia de don García aspire a que la historia logre una acogida similar a la que recibe *La Araucana* de Ercilla, la cual fue muy popular en la época. Por tanto, no es sorprendente que la familia seleccione al dramaturgo más famoso de entonces. Otro factor que puede haber influido en la selección de Lope, es lazos de amistad que unían a la familias Vega y Hurtado de Mendoza. Américo Castro y Hugo A. Rennert informan que los padrinos de bautizo de un hijo de Lope de Vega fueron, según la partida de bautismo, don Hurtado de Mendoza y Jerónima de Burgos, siendo seguramente don Juan Andrés Hurtado de Mendoza el padrino (102-103). La obra *Arauco domado* de Lope está dedicada al hijo de don García, es decir, a Juan Andrés (Shannon, *Visions* 105).

Teresa Ferrer Valls, por su parte, pone atención a los efectos que sobrelleva el autor al ser comisionado a escribir una obra. Ferrer indica que a Lope, “se le impone la historia y se le proporciona la puesta en escena. Lo que se le pide es que ‘la disponga en verso’” (“Lope de Vega y el teatro” 199). Ferrer concluye que las obras históricas le ofrecen a Lope la oportunidad de demostrar desde el escenario conocimientos históricos. Esta ostentación de saber, según Ferrer, era parte de la campaña del dramaturgo para obtener el puesto de

cronista real que ambicionaba (196-97). Pero, Lope no era sólo un mercenario interesado en prosperar, él también usa los versos de *Arauco domado* para ofrecer su propia opinión respecto de la conquista.

McKendrick alude asimismo a la influencia del público al cual se dirige la comedia. Esta estudiosa señala que existe una dialéctica política entre los mundos históricos y ficticios, por un lado, y la realidad de la época por otro. Este diálogo existe porque el autor comparte un horizonte de expectativas con su público (*Playing* 13). A lo largo de este estudio trataremos de explorar cómo Lope presenta una dialéctica política con respecto a la naturaleza del indio con el fin de demostrar que el punto de vista de Bartolomé de las Casas es el más justo. Diferentes concepciones del indio se discutían a lo largo del siglo XVI y *Arauco domado* demuestra que los indios son seres similares a los españoles. McKendrick concluye que el teatro era un agente del proceso social y no sólo un reflejo de la sociedad (*Playing* 14). Es decir, tiene un fin filosófico y moral. *Arauco domado* aparentemente cumple tal propósito didáctico-moral ya que examina el comportamiento de españoles en América conjuntamente con aquél de los indios.

En suma, en *Arauco domado* se aprecia que la historia ejerce influencia sobre la comedia. Es también posible que el tema histórico haya estimulado las técnicas estéticas que producen ambigüedad, asimismo como el empleo de una dialéctica que permite cuestionar la realidad. De esta suerte, la comedia cumple el propósito de tratar de hacer ver a los gobernantes y al público su comportamiento y sus obligaciones morales.

1.2 Aspectos morales que influyen en la política de la época

En este apartado nos enfocaremos en tres conceptos claves que incumben a las relaciones iniciales entre indios y españoles en América y que son relevantes para el estudio de *Arauco domado*: la ley natural, la guerra justa y la concepción del indio.

1.2.1 Ley Natural

Aunque en los tiempos modernos asociamos la ley natural con Santo Tomás de Aquino, M. W. F. Stone indica que es importante notar que este concepto procede de los griegos y llega a la cristiandad mediante la intervención de Platón, Aristóteles, los estoicos, Cicerón y la idea de *ius gentium* desarrollada en la jurisprudencia romana (105). Además, como precisa Jean Porter, numerosos pensadores medievales, entre los que se cuentan Isidoro de Sevilla, Graciano y Pedro Lombardo, contribuyen a las discusiones sobre ley natural (210-11). Debido a la influencia que el concepto de ley natural ejerce en la política del Siglo de Oro, y la importancia que ella tiene para entender la nueva relación que se establece entre europeos e indios, explicaremos algunos de los aspectos de esta ley que atañen a la obra *Arauco domado*. Nos centraremos principalmente en Santo Tomás porque este pensador guió los estudios filosóficos y teológicos de la escuela de Salamanca durante el siglo XVI.

Robert L. Fiore ofrece un resumen de la doctrina de la ley natural tomista en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*:

hay un orden en el universo sometido a Dios, que rige todos los seres a su fin mediante una jerarquía de leyes: la ley eterna que gobierna todas las cosas; la ley natural que es la participación del ser humano, como ser racional en la ley eterna; la ley divina positiva, es decir las escrituras que complementan la ley natural; y la ley humana positiva o derecho vigente. Tomás de Aquino creía que Dios manifestaba su plan mediante la ley natural, y que el ser humano, con la razón, podía derivar de esta ley un código ético. (192)

Santo Tomás en su *Suma Teológica* propone que debido a que el universo está regido por la Divina Providencia el mundo está sometido a la razón divina:

Por consiguiente, esa razón del gobierno de todas las cosas, existente en Dios como supremo monarca del universo tiene carácter de ley. Y como la razón divina no concibe nada en el tiempo, sino que su concepción es eterna, por fuerza la ley de que tratamos debe llamarse eterna. (1-2 q.91 a.1)²

² Para citar la *Suma Teológica* de Santo Tomás sigo la convención establecida por la Biblioteca de Autores Cristianos. Por ejemplo: 2-2 q.108 a.1 significa *Secunda Secundae Partis*, cuestión 108, artículo 1.

El santo agrega que debido a que la divina Providencia impera, todo está regido por la ley eterna. Los seres humanos, como seres racionales, están sometidos a la divina Providencia de manera especial porque participan en la ley eterna, “[y] semejante participación de la ley eterna en la criatura racional se llama ley natural” (1-2 q.91 a.2). Peter Kreeft explica que la voz de la conciencia, según Santo Tomás, o el distinguir el bien del mal, “is the echo of the voice of God, and is therefore sacred and inviolable” (504).

Este concepto de ley divina, eterna e inviolable que gobierna la relación del hombre con el mundo fue motivo de interés para los dominicanos Francisco de Vitoria, Domingo de Soto y Melchor Cano, y los jesuitas Francisco Suárez y Luis Molina. Estos religiosos formaron en España entre 1520-30 un movimiento teológico, lógico y legal que se conoce como la escuela de Salamanca. Según Anthony Pagden, los teólogos salmantinos conciben la ley divina como un grupo de normas o *regulae* que Dios usa al momento de la creación (*The Fall* 60-67). Esta concepción proviene de Santo Tomás, quien señala:

Y así como la razón de las cosas a realizar en un arte se denomina modelo o ejemplar de las cosas producidas por aquel arte, así también la razón del que gobierna los actos de los súbditos alcanza carácter de ley, salvadas las demás condiciones necesarias de la ley que anteriormente señalamos. Pues bien: Dios, por su sabiduría es autor de todas las cosas; a ellas se compara como un artífice a sus

artefactos, como ya dijimos en la Primera Parte. (1-2 q.93
a.1)

De esta forma, la ley divina expresa la creatividad de Dios y la ley natural sirve de mediadora entre la inteligencia divina y la inteligencia racional del hombre (Pagden *The Fall* 67). Santo Tomás formula este pensar al declarar:

es manifiesto que todas las cosas participan de la ley eterna de alguna manera, a saber: en cuanto que por la impresión de esa ley tienen tendencia a sus propios actos y fines. La criatura racional, entre todas las demás, está sometida a la divina Providencia de una manera especial, ya que se hace partícipe de esa providencia, siendo providente sobre sí y para los demás. Participa, pues, de la razón eterna; ésta le inclina naturalmente a la acción debida y al fin. Y semejante participación de la ley eterna en la criatura racional se llama ley natural. (1-2 q. 91 a. 2)

Además de la participación humana en la ley divina mediante la ley natural, Santo Tomás reconoce que para vivir en sociedad es necesario que exista la ley humana. Esta se fundamenta en la ley natural y rige el comportamiento de una sociedad. Por eso, Santo Tomás afirma:

así también es necesario que la razón práctica llegue a obtener soluciones más concretas partiendo de los preceptos de la ley natural como de principios generales e indemostrables. Estas disposiciones particulares de la

razón práctica reciben el nombre de leyes humanas cuando cumplen todas las demás condiciones que pertenecen a la naturaleza de la ley. (1-2 q.91 a.3)

Incluso el santo recurre a la autoridad de Cicerón y apunta que el orador en su *Retórica* apunta: “el derecho tiene su origen en la naturaleza” (1-2 q.91 a.3).

Kreeft explica que la ley humana equivale a la ley positiva hecha por el hombre (505). Además, la ley humana tiene como propósito coartar la maldad y promover la virtud. Así, Santo Tomás indica:

el hombre tiene por naturaleza cierta disposición para la virtud; pero la perfección de la virtud ha de venir al hombre mediante un trabajo disciplinar. ... Por eso es necesario que alguien imponga esa disciplina a los hombres, para atraerlos a la virtud. (1-2 q.95 a.1).

Santo Tomás también explica que los seres humanos están creados con apetitos y con razón. En su comportamiento están guiados por la virtud bajo la dirección de la prudencia, la cual provee la *recta ratio* del correcto proceder (Stone 108-09).

En cuanto a la ley divina, el santo aduce que existen cuatro razones para su existencia: (a) porque el hombre busca la felicidad; (b) porque el juicio del hombre es incierto; (c) porque el hombre no es competente para juzgar movimientos interiores ocultos; y (d) porque la ley humana no puede castigar o prohibir todas las acciones malas (1-2 q.91 a.4). Kreeft también agrega que la

ley divina es la parte de la ley eterna que Dios manifiesta a través de la revelación (505).

Asimismo, Santo Tomás puntualiza que cuando la ley busca el verdadero bien, que es el bien común, la ley hace buenos a los hombres en sentido absoluto. En cambio, cuando la ley se hace para el beneficio del legislador, la ley no hace buenos a los hombres en sentido absoluto, sino en sentido relativo, “es decir, buenos para un determinado régimen” (1-2 q.92 a.1). Jack Donnelly precisa que la ley natural juega un papel moderador crucial en política, puesto que ella ejerce un poder regulador en el gobernante y tiende a garantizar la justicia para el pueblo (522). En *Arauco domado* veremos que se cuestiona la medida de don García.

Las obligaciones del legislador son pertinentes a la situación americana, ya que los españoles crean leyes para gobernar el Nuevo Mundo y el rey delega autoridad a sus súbditos que viajan a América. Las leyes justas, según los pensadores de la época, debían guiarse por el primer principio o *primum praeceptum* que Santo Tomás define como: “Se debe obrar y proseguir el bien y evitar el mal (*bonum est faciendum et prosequendum et malum vitandum*). (1-2 q.94 a.2; Donnelly 523; Pagden *The Fall* 62). Santo Tomás insiste en que todos los otros preceptos de ley natural se basan en el primer principio. De esta manera, tanto la búsqueda del bien como la preservación de la vida pertenecen a la ley natural. Según Santo Tomás, la búsqueda del bien presupone una inclinación a la virtud, pero el santo anota que la educación es necesaria para alcanzar el perfeccionamiento de las virtudes. Por tanto, si se aceptan las ideas

tomistas, los indios, como seres humanos, estarían dispuestos al bien, aunque su educación fuese muy diferente de la que recibían los europeos. Kreeft también subraya que la posición de Santo Tomás se distingue de la de Rousseau, quien sostiene que nacemos virtuosos (522). Además, existe *una ratio practica* para hacer el bien y evitar el mal, pues como indica Stone, la ética, conforme a Santo Tomás, es una ciencia práctica que se ocupa de las aplicaciones generales que orientan la formulación de principios universales tales como dar a los necesitados, no robar, etc. Estos principios universales, a su vez, gobiernan los casos particulares (104).

Como se puede apreciar, el concepto de ley natural sirve de fundamento ético que guía al gobernante en la conducta justa de sus obligaciones. Así, Santo Tomás declara:

La ley propiamente dicha, en primero y principal lugar se ordena al bien común. Ahora bien, ordenar una cosa al bien común toca, bien a la comunidad, bien al que hace las veces de ésta. Por tanto, legislar pertenece a la comunidad o a la persona pública que tiene el cuidado de la comunidad, porque en todo género de cosas, ordenar al fin compete a aquel que tiene como en propiedad ese mismo fin. (1-2 q.90 a.3)

Es decir, Santo Tomás asigna la obligación de velar por el bien común a los gobernantes y al pueblo. Consecuentemente, los españoles en América tienen el deber de custodiar el bienestar de todos, incluyendo la población indígena.

Asimismo, los indígenas, como seres humanos, están regidos por la ley natural y dispuestos a custodiar el funcionamiento justo de su sociedad. También Kreeft especifica que el buen gobierno contiene elementos democráticos puesto que incluso el rey gobierna para beneficio de su pueblo, no para beneficio propio (501). Además, Santo Tomás parece anticipar a Rousseau y su concepto del contrato social, ya que no sólo el gobernante protege el bien común, sino los ciudadanos también contribuyen a mantenerlo.

Santo Tomás en su *Suma Teológica* cita numerosas veces a Aristóteles. La interpretación que Santo Tomás le da a las ideas de Aristóteles ha sido motivo de controversia últimamente. A pesar de que con frecuencia se argumenta que Santo Tomás cristianiza a Aristóteles, Stone señala que existen profundas diferencias entre la visión pagana de Aristóteles y la cristiana de Santo Tomás. Por ejemplo, con respecto a la noción de divinidad, es debatible si Aristóteles considera alguna parte del ser humano inmortal. Por su parte, Santo Tomás propone que el *propter finem* de la vida es alcanzar la unión con Dios. Así, el santo subraya que la bienaventuranza perfecta consiste en la visión de Dios (1-2 q.4 a.5). Stone apunta que a pesar de las diferencias, las visiones no son completamente antagónicas y que una no imposibilita a la otra. Además, Santo Tomás mismo pensaba que, con algunos ajustes, ambas posturas se podían conciliar (100).

Stone también indica que algunos críticos tales como René Antoine Gauthier, O.P. insisten en que Santo Tomás tergiversa a Aristóteles para acomodarlo a la cristiandad. Según Gauthier, las alusiones a Aristóteles que

Santo Tomás hace en su *Suma Teológica* son ficciones que no reflejan las intenciones del estagirita en su *Ética a Nicómaco*. Stone opina que esta crítica es algo exagerada ya que existe acuerdo entre los dos pensadores en ciertas áreas tales como concebir a la ética como una ciencia práctica (102-104).

Otros estudiosos de Santo Tomás, Frederick Copleston y R. A. Amstrong, sostienen que el santo es un relativista ya que permite mucha variabilidad dentro de la ley natural. Esta variabilidad se refiere principalmente a los preceptos secundarios. Según Santo Tomás existe variación porque la razón es falible y porque los hombres son diferentes en distintas culturas. Así, Santo Tomás reconoce la diversidad humana y, por consiguiente, reconoce que la ley natural también tiene variabilidad; por tanto, ninguna legislación puede anticipar toda contingencia (Stone 114-122).

En cuanto a la controversia respecto de la variabilidad de la ley natural, Stone sostiene que ella proviene de la diferencia entre los preceptos primarios y secundarios. Así, Santo Tomás afirma que los principios primarios comunes son conocidos por todos (1-2 q.94 a.4) y son inmutables (1-2 q.94 a.5), aunque la pasión y la concupiscencia puedan prevenir su aplicación (1-2 q.94 a.6). Sin embargo, los principios secundarios que son las acciones basadas en los principios primarios, no se aplican a todos a nivel de conocimiento concreto o particular (1-2 q.94 a.4); en algunos casos particulares, debido a motivos especiales, se pueden cambiar (1-2 q.94 a.5). De esta manera, Santo Tomás apunta:

Pero, en el terreno práctico, la verdad o rectitud práctica no es la misma en todos los hombres considerada en concreto, sino sólo en general; y aun en aquellos en que se da la misma rectitud respecto de lo concreto, esa rectitud o verdad no es igualmente conocida por todos. ... Así, pues, debemos decir que la ley natural, cuanto a los primeros principios comunes, es la misma para todos los hombres, tanto por la rectitud de su inteligencia como por el conocimiento de ésta. Pero cuanto a ciertos preceptos particulares, que son a modo de conclusiones derivadas de los principios comunes, es la misma para todos en la generalidad de los casos, sea cuanto a su recta inteligencia, sea cuanto al conocimiento de la misma; pero puede fallar en algunos casos: sea en el recto sentido, a causa de algunos particulares impedimentos, a la manera que fallan también las naturalezas generables y corruptibles en ciertos casos a causa de algunos impedimentos: sea en su conocimiento, y esto porque algunos tienen la razón pervertida por una pasión o mala costumbre, o por mala disposición natural, como entre los germanos en otro tiempo no se reputaba ilícito el latrocinio, según refiere Julio César, siendo expresamente contrario a la ley natural. (1-2 q.94 a.4)

La variabilidad en la aplicación de la ley natural nos parece hoy un concepto moderno. El que la aplicación de la ley natural dependa de la razón y la educación va a tener profundas implicaciones para las relaciones entre españoles e indígenas. Las Casas emplea estos argumentos tomistas para defender los derechos de los indios y para explicar las diferencias de moralidad.

El contacto con América obliga a los españoles a buscar una explicación acerca de la naturaleza de los indios. Parte de esta explicación la ofrece la escuela salmantina con sus estudios de Santo Tomás. Al aceptar que toda creación proviene de Dios, los indios tienen que ser considerados obras divinas y partícipes en la ley divina. Por tanto, a ellos se les considera provistos de conciencia que les permite distinguir el bien del mal. De esta manera, los indios también están sometidos a los preceptos de la ley natural. Los indígenas, sin embargo, presentan algunos problemas que inquietan a los españoles, tales como la antropofagia. Vitoria ya en 1526-29 toca este problema en su comentario a la *Secunda secundae* de Santo Tomás (Iannarone xxxii). Más tarde, en 1538 en su relección *De temperantia* vuelve al tema de canibalismo que Santo Tomás había tratado en su *Suma Teológica* 2-2 (Vitoria *Political Writings* 205-17). Después de analizar esta situación a la luz de Santo Tomás, Vitoria concluye que los españoles no tienen derecho de hacer guerra a los indios a causa de su antropofagia (*De Indis* 103-05).

En suma, concebir al indio como ser humano implica su sumisión a la ley natural. Los miembros de la escuela salmantina debatieron la naturaleza del indio—tema que tiene profundas consecuencias políticas—y también

reflexionaron sobre las leyes humanas que afectan a los indígenas. Vitoria en sus relecciones arguye en contra de las atrocidades que cometen los españoles contra los indios y ofrece una explicación legal basada en la ley natural.

1.2.2 La guerra justa.

Vitoria en una carta al P. Arcos reacciona frente a las tropelías de Cajamarca y a la muerte de Atahualpa, y escribe en 1534 que

Cuanto al caso del Perú, digo V. P. que ya, *tam diuturnis studiis, tam multo usu*, no me espantan ni embarazan las cosas que vienen a mis manos, excepto trampas de beneficios y cosas de Indias, se me hiela la sangre en el cuerpo en mentándomelas. (137)

Vitoria asevera que no entiende la justicia de aquella guerra que, a confesión de los peruleros, es contra vasallos del rey. El teólogo salmantino razona que “aunque el emperador tenga justos títulos de conquistarlos, los indios no lo saben ni lo pueden saber” y empleando argumentos netamente tomistas concluye “Que la guerra, máxime con los vasallos, hase de tomar y proseguir por bien de los vasallos y no del príncipe”. Vitoria también precisa que su posición frente a estos hechos no admite compromisos, ya que ni siquiera la oferta de ocupar el arzobispado de Toledo, que estaba vacante, le haría cambiar de parecer (137-39). Además de fundamentar sus argumentos en las opiniones del doctor angélico para cuestionar la legalidad de la conquista, Vitoria recurre a la dialéctica aristotélica. Los españoles no están siguiendo el primer principio

tomista de *bonum est faciendum et prosequendum et malum vitandum* para y, por ello, están violando la ley natural. Ir contra este principio es también una forma de ir contra la eudamonía que es el ejercicio virtuoso o excelente de actos humanos inmanentes que lleva a la felicidad (*Ética a Nicómaco* 1095^a 15-1098b 5). Así, Tomás Calvo Martínez explica que Aristóteles plantea que “En el ejercicio excelente de las actividades que le son propias encuentra el hombre su propio perfeccionamiento, y también placer y satisfacción. En él reside, pues, la felicidad” (41). Kreeft también aclara que eudamonía significa en griego poseer el objetivo de la bondad, es contento, pero en el bien. Así, cuando Santo Tomás en 1-2 q.1 a.1 subraya: “Este objeto de la voluntad es el fin y el bien; luego es menester que todas las acciones humanas sean por un fin”, Santo Tomás propone que el fin último del hombre es buscar el bien. Kreeft asimismo remarca que, según Santo Tomás, el objetivo o la orientación de nuestras vidas en todo momento debe ser buscar el bien, no sólo al momento de la muerte (349-50). Este reconocimiento de cimentar el buen funcionamiento de la sociedad en obrar bien para alcanzar la felicidad lleva a Vitoria a formular tesis legales que lo establecen como uno de los principales pensadores en derecho internacional.

John Langan afirma que el concepto de la guerra justa tiene sus raíces en la filosofía griega, en las enseñanzas de Cicerón y en la teoría legal y moral de la teoría de la ley natural (20). Durante el Renacimiento las discusiones sobre la guerra justa tienen como paladín a Francisco de Vitoria (1492-1546), uno de los más influyentes pensadores de la época. Este estudioso, estimulado por los

descubrimientos del Nuevo Mundo, se dedica a la investigación teológica. Sus deliberaciones aún tienen trascendencia y numerosos investigadores modernos recurren a las enseñanzas vitorianas para analizar los conflictos bélicos actuales. Vicente Beltrán de Heredia explica que Vitoria considera la teología como una disciplina práctica: “Pues la teología, aunque tiene por objeto a Dios, es ciencia para el servicio del hombre y no puede andar divorciada del mundo en que vivimos” (“Personalidad” xix). Vitoria mismo en la Introducción a *De Indis* explica que la teología incluye la ley natural, la ley divina y las leyes sociales, es decir, lo que hoy llamamos jurisprudencia y justifica el empleo de esta disciplina para reflexionar sobre los asuntos de Indias:

he de observar que esta discusión no pertenece a los juristas, al menos exclusivamente. Porque aquellos bárbaros no están sometidos, como diré enseguida, al derecho positivo, y por tanto sus cosas no deben ser examinadas por las leyes humanas, sino por las divinas, en las cuales los juristas no son bastante competentes para poder definir por sí mismos semejantes cuestiones.

Y puesto que se trata de algo que entra en el fuero de la conciencia, toca fallar al sacerdote, esto es, a la Iglesia.

(11)

Francisco Castilla Urbano también indica que la teología a comienzos del siglo XVI es la disciplina matriz que tiene como objeto el estudio divino. Como tal, incluye el estudio de todas las creaciones de Dios pues ellas remiten a la

divinidad. El resultado lógico de esta postura es que la teología ejerce influencia en asuntos de estado. De hecho, teólogos discípulos de Vitoria o de sus alumnos ocuparon puestos en consejos, universidades, obispados y cargos allegados al monarca a lo largo de los siglos XVI y parte del XVII (39-41).

Vitoria recibe su formación en París en la nueva teología de la época, regresa a España y es elegido en 1526 a la Cátedra de Prima de Theologia en Salamanca. Allí inicia sus lecciones sobre Santo Tomás y también da comienzo al florecimiento de la filosofía escolástica española. En Salamanca se desarrolla el movimiento conocido como la escuela salmantina, dedicada a estudios teológicos, legales y lógicos. Esta escuela tiene profunda repercusión en el ámbito político de la época, y su influencia se extiende no sólo por Europa sino que también llega a Santiago de Chile con las enseñanzas del jesuita Miguel Viñas (1642-1718) (Doyle 250-51; Olivart xviii-xix; Pagden *The Fall* 60). Un número considerable de alumnos de Vitoria viajó a América. Entre ellos se cuentan los preladados dominicanos Juan Solano, quien ocupó la silla de Cuzco, Bernardo de Alburquerque, la de Antequera en Oajaca, Pedro de Agreda, la de Venezuela, Gregorio de Beteta, la de Cartagena de Indias, y Tomás de Casillas, obispo de Chiapa (Beltrán de Heredia Introducción xxxv).

John P. Doyle indica que Vitoria es la figura de mayor influencia en el campo de filosofía hispánica durante el siglo XVI. La conquista de América despierta el interés por el derecho internacional en Vitoria y en 1539 pronuncia sus famosos discursos *Relectio de Indis recenter inventis* y *Relectio de iure belli*.

Vicente Beltrán de Heredia explica el significado de *relectio* y afirma que relección y repetición son términos equivalentes:

la repetición clásica en Salamanca era la actuación anual a que estaban obligados los catedráticos en propiedad disertando sobre uno de los puntos de la materia del curso. ... Se han conservado varias docenas de repeticiones salmantinas anteriores a Vitoria. Las hay en casi todas las facultades: En humanidades de Nebrija y de Arias Barbosa... (“Personalidad” xxiii-xxiv)

Existe evidencia de la preocupación de Vitoria por los asuntos de Indias antes de las relecciones de 1539. Beltrán de Heredia en la Introducción a los *Comentarios a la Secunda secundae* de Santo Tomás afirma que Vitoria en 1534 comienza a explicar la *Secunda secundae* de Santo Tomás. Según este estudioso, Vitoria se propone “sacudir la conciencia de los alumnos para que despertasen a la realidad y se hiciesen cargo de que la ciencia moral que allí iban a buscar, les había de servir para el gobierno de sus personas y de las que luego les fuesen encomendadas” (x). En efecto, en la *Secunda secundae* Vitoria sostiene:

De lo que se sigue en conclusión que los cristianos no pueden ocupar las tierras de los infieles, si éstos son los verdaderos dueños de aquellas y no son de los cristianos. Otra cosa es si las adquirieron por la fuerza; entonces los cristianos pueden volverlas a tomar, como sucede en África

que fue arrebatada a los cristianos por los sarracenos. La conclusión es evidente, pues hecha la división de las cosas, esas tierras pertenecían a los infieles y ni ellos ni ninguno de sus soberanos quisieron cedérnoslas. Así pues, siendo ellos los verdaderos propietarios si no nos las quisieron entregar, se deduce que no podemos ocuparlas ni retenerlas. Por tanto en lo referente a estos indios, nadie puede despojarlos de sus tierras, pues además ningún príncipe cristiano es superior a ellos y tampoco es el Papa superior a ellos en lo temporal si no están bautizados, ya que el Papa sólo está sobre aquellos que son cristianos o lo fueron, como los herejes. Verdad es que podemos predicarles y si impiden que les difundamos la doctrina de Cristo, podremos reducirlos por derecho de guerra para propagar el Evangelio. Igualmente, cuando nos encontremos en algún peligro inminente nos será permitido tomar para nuestra seguridad algunos de sus bienes puesto que estas cosas son de Derecho de gentes. De este modo si los españoles pudiesen adueñarse de alguna ciudad francesa que necesitasen para su seguridad, pueden capturarla y con mayor motivo si hubiesen recibido daños de los franceses, ya que todo esto es Derecho de gentes e

igual debe entenderse respecto de los infieles. (2-2 q.62
a.28)³

Como se puede apreciar ya en 1534 está presente el germen de las ideas que Vitoria va a elaborar en más detalle en su *De temperantia* (1537), *De Indis* (1539) y en *De iure belli* (1539). La potestad de los indios, el poder del Papa, la responsabilidad de los cristianos, el derecho a hacer guerra y el derecho de gentes, todas estas son ideas que Vitoria esboza en sus *Comentarios a la Secunda secundae* y que va a analizar en sus relecciones posteriores.

En *De Indis*, Vitoria considera a los indios dueños de sus tierras y defiende sus derechos humanos. Efectivamente, Vitoria se opone a la teoría *orbis christianus* que asigna dominio teocrático universal al Papa, y también se opone a la teoría aristotélica que postula que algunos hombres son esclavos por naturaleza. Teófilo Urdánóz explica que Vitoria establece que

el *fundamento* y fuente de todos los derechos: *Es la dignidad del hombre como ser racional, inteligente y libre, es decir, como persona ...* El hombre se constituye en persona moral y sujeto capaz de derechos y deberes por su racionalidad, ya que por el uso de su facultad racional y consiguiente libertad tiene *dominio de sus propios* actos y es por ende dueño de elegir libremente sus destinos y usar de

³ La versión en latín aparece en la edición de Vicente Beltrán de Heredia. en pp. 81-82. Reginaldo Di Agostino Iannarone cita la versión castellana en p. xxxiv.

las cosas y criaturas inferiores para sus propios fines
("Síntesis" lxviii).

Así, en *De Indis*, Vitoria defiende la dignidad humana de los indios y los considera personas libres, al igual que los europeos. También reconoce que ellos son seres sociales y políticos. Esta conocida relección consta de un preámbulo y tres partes. La primera parte: "¿Con qué derecho han venido los bárbaros a poder de los españoles?" está dividida en tres capítulos:

- (a) Capítulo primero: ¿Esos bárbaros antes de la llegada de los españoles eran verdaderos dueños?
- (b) Capítulo segundo: De los títulos no legítimos por los cuales los bárbaros del Nuevo Mundo pudieron venir al poder de los españoles.
- (c) Capítulo tercero: De los títulos legítimos por los cuales pudieron venir los bárbaros a poder de los españoles.

La segunda parte se titula "¿Qué potestad tienen los reyes de España sobre ellos en lo temporal y en lo civil?"

La tercera parte es "¿Qué potestad tienen los obispos o la Iglesia sobre los bárbaros en lo que pertenece a la conciencia y a las creencias religiosas?"

Pagden ha señalado que las ideas de Vitoria no deben interpretarse como un intento escolástico de legitimar la política expansionista de la corona, o como una crítica hacia la política oficial de España (*The Fall* 64). Vitoria mismo insiste que sus relecciones tratan de asuntos teológicos los cuales "no son siempre de carácter deliberativo, sino ... de carácter demostrativo, esto es, no para

investigar sino para enseñar” (*De Indis* 10). Por supuesto, sus enseñanzas tuvieron profundas repercusiones políticas.

Lope propone enseñanzas muy parecidas a las de Vitoria y también pretende instruir en su *Arauco domado*, donde los indios defienden su potestad sobre sus territorios. Además, Vitoria subraya en *De Indis* la legitimidad de dominio de los indios:

que los bárbaros eran, sin duda alguna, verdaderos dueños pública y privadamente, de igual modo que los cristianos, y que tampoco por este título ni los particulares ni sus príncipes pudieron ser despojados de sus posesiones, como si no fueran verdaderos dueños. Y sería inicuo negar a éstos que nunca nos hicieron daño alguno, lo que otorgamos a los sarracenos y judíos, enemigos perpetuos de la religión cristiana, a los cuales no negamos que tengan verdadero dominio sobre sus cosas que no sean de las ocupadas a los cristianos. (30)

Vitoria postula en *De Indis* que los indios, antes de la llegada de los españoles eran dueños de su propiedad; por tanto, se les debe tener “por verdaderos señores, y no se les puede despojar de su posesión” (14). En la misma relección también rechaza la supremacía universal del rey, a la sazón Carlos V, y del Papa. En la época se aducía que los indios podían ser sometidos por fuerza al cristianismo puesto que Dios, debido a sus pecados, les había

entregado los indios a los españoles de la misma manera que Él les entrega los cananeos a los judíos (Doyle 251).

Vitoria en *De indis* condena los excesos de los conquistadores, empero defiende el derecho de los españoles de viajar por el Nuevo Mundo “mientras no causen daños a los bárbaros” (78). Vitoria argumenta que el derecho de gentes les permite a los españoles recorrer los territorios americanos. Este derecho parecer basarse en el concepto aristotélico de amistad, puesto que Vitoria especifica que “Se llama derecho de gentes lo que la razón natural estableció entre las gentes. Mas en todas las naciones se considera inhumano, el tratar y recibir mal a los transeúntes y sin justa causa para ello y, por el contrario, humano y cortés tratar bien a los extranjeros...” (*De Indis* 78). Aristóteles subraya en su *Ética a Nicómaco* que “en los viajes puede verse que todo hombre es familiar y amigo del hombre” (Libro 8, 1).

Además, en la *Relección de la potestad civil*, Vitoria puntualiza:

el Derecho de Gentes no sólo tiene vigor por ser y constituir un pacto y un establecimiento entre los hombres y naciones, sino que reúne también las condiciones necesarias para obligar como ley, porque el Orbe, que en cierto modo es en realidad una República, tiene la facultad de edictar leyes equitativas y convenientes a todos para el bien de todos, y estas leyes constituyen y forman el Derecho de Gentes (307).

En el capítulo segundo de la primera parte de *De Indis* Vitoria enumera y refuta los títulos ilegítimos que, en su opinión, producen injusticia en una sociedad. El primer título no legítimo es la supremacía del rey. Esta creencia en el Emperador como “dueño de todo el orbe” o “*totius orbis dominus*” se utiliza para justificar el dominio de Carlos V sobre el Nuevo Mundo (34). Como indica Urdániz esta idea de imperio universal es muy antigua y el cristianismo mismo representa una “afirmación universalista y una tensión interna hacia la unificación también temporal del *orbis christianus*” (“Síntesis” lxxxiii). Vitoria impugna el poder universal del rey basándose en Santo Tomás e indica que “no hay nadie que tenga por derecho natural el imperio del orbe” (36). El segundo título niega la legitimidad del Papa a nombrar príncipes de los indios a los españoles. Aunque Vitoria reconoce que esto ha sucedido, el teólogo subraya que el mensaje de Jesús a Pedro: “Apacienta mis ovejas’ bien claro demuestra que se trata de la potestad espiritual y no de la temporal” (43-48). El título tercero niega el derecho a descubrimiento a los españoles basándose en el derecho de gentes, ya que los indios eran ya dueños de sus tierras. El cuarto título se opone al derecho de los españoles de hacer la guerra a los indios basándose en su rechazo a aceptar la religión católica. Vitoria se apoya en Santo Tomás quien en su *Suma teológica* 2-2 q. 10 a. 8 sostiene que no se debe convertir por la fuerza a los infieles que nunca han creído en el cristianismo y el teólogo salmantino declara: “por las armas los bárbaros no pueden ser inducidos a creer, sino fingir que creen y que abrazan la fe cristiana, lo cual es monstruoso y sacrílego” (66). El quinto título se opone a hacer la guerra a los

indígenas por razón de los pecados que ellos cometen, ya que los indios no saben que la ley cristiana es divina (72). El sexto título alega que no es razonable creer que los indios acepten voluntariamente al rey de España como su gobernante, por tanto no es idóneo “ocupar y obtener” los territorios indígenas (73). El séptimo título niega la tesis providencialista que sostiene que Dios decreta la entrega de los indios a españoles al igual que Dios entrega a los cananeos en manos de los judíos. Según Vitoria no obran correctamente los que destruyen a los indios (74).

El teólogo salmantino también confirma siete títulos legítimos que les permiten a los españoles el tutelaje de los indígenas. Aunque Vitoria enumera siete títulos, él agrega—con cierto reparo—un octavo título a esta lista, ya que manifiesta que este último “parece legítimo para algunos” (97). El primer título es el de sociedad y comunicación natural y en él Vitoria declara que “Los españoles tienen derecho a recorrer aquellos territorios y a permanecer allí mientras no causen daños a los bárbaros, y estos no pueden prohibírselo” (78). Esto significa que los españoles pueden comerciar con los americanos “ya importando mercancías de las que ellos carecen, ya exportando oro, plata y otras cosas en que ellos abundan” (80). El segundo título se refiere a la propagación de la fe y otorga derecho a los cristianos a predicar el Evangelio a los indígenas. Sin embargo, el mismo título defiende la asignación exclusiva a los españoles de cristianizar, pues, si gente de otras naciones concurriese al Nuevo Mundo podrían haber disensiones y “se turbaría la tranquilidad” (88). El tercer título está relacionado al segundo y estipula que si los indígenas se

convierten al cristianismo y sus príncipes tratan de impedirlo, los españoles pueden hacerles guerra a los indios. Justus van der Kroef subraya que este título es algo paradójico ya que es posible interpretar la diseminación del cristianismo como causa de guerra justa. Con respecto a este punto, van der Kroef agrega que en *De jure belli* Vitoria esclarece que las diferencias de religión nunca constituyen fundamento para la guerra. El cuarto título indica que la Iglesia puede libertar a los cristianos de “la obediencia y sujeción a soberanos infieles” (93). Es decir, en casos en que los indígenas impidan el trabajo misionero de los españoles, es justificable declararles guerra. El quinto título aduce que la guerra es justificable para liberar a los indios de la tiranía. Además los indios pueden ser castigados por los pecados contra la naturaleza (93-94). El sexto título se refiere a la libertad de elegir a sus propios gobernantes y Vitoria considera la posibilidad de que los indios elijan ser súbditos españoles (94-95). El séptimo título contempla la posibilidad de guerra entre grupos indígenas y el que uno de los bandos solicite ayuda a los españoles. Según Vitoria es “causa justa de guerra la defensa de los aliados y amigos” (95). El último título que ofrece Vitoria contradice la defensa de la potestad de los indios. El teólogo salmantino asevera que los indios “distan...tan poco de los retrasados mentales que parece no son idóneos para constituir y administrar una república legítima dentro de límites humanos y políticos” (97). Vitoria apunta que los indios no tienen leyes adecuadas, carecen de ciencias y artes, no tienen una agricultura desarrollada, y ni siquiera su estructura familiar es funcional. Por tanto, es justificable que sean regidos por seres de mayor inteligencia.

Como examinaremos después, Lope no considera a los indios amentes como los describe Vitoria, y Lope revela que los indios tienen una estructura familiar gobernada por virtudes tales como la lealtad y la honorabilidad. Aunque Lope, como maestro de la ambigüedad, no presenta a los indios de manera unidimensional y nos ofrece a la india Fresia como una madre despiadada que mata a su hijo porque no soporta la vergüenza que le causa su esposo al rendirse a los españoles.

Otra importante relección que pronuncia Vitoria es *De temperantia*. En esta ponencia Vitoria trata de la antropofagia y concluye que “Comer carne humana es abominable en las naciones civilizadas y humanas; luego es injusto” (1026). Cumple señalar que Vitoria en la parte segunda de *De Indis* indica que es lícito hacer guerra a los hombres que comenten la injusticia de matar a otros seres para comérselos o para sacrificarlos (100). En esta misma sección de *De Indis* Vitoria subraya que el propósito de la guerra es sólo convertir a los paganos y hacer que dejen sus prácticas ilícitas, esta guerra no debe prolongarse más de lo necesario, ni tampoco deben los españoles apoderarse de los bienes o de los territorios de los indios (110-11). Además, Vitoria advierte que “Cualquiera que sea el título por el cual se hace la guerra contra los bárbaros, nunca es lícito ir más allá que si se realizase la guerra contra cristianos” (112). Es aparente que el pensar de Vitoria está regido por el reconocimiento de lo que hoy llamaríamos derechos del hombre. Es decir, el teólogo salmantino nunca duda de que los indios son hombres iguales a los

Europeos y se les debe la misma protección ante la ley, y que es responsabilidad de los gobernantes velar por el bien común. Por eso, Vitoria apunta:

Aquel príncipe que obtenga potestad sobre ellos estará obligado a promulgar leyes convenientes a su república, incluso en lo temporal, de modo que se conserven y aumenten sus bienes materiales y no sean expoliados de sus riquezas ni de su oro. (112-13)

Arauco domado de Lope caracteriza a los indios como antropófagos. No obstante, según Vitoria, el canibalismo de los indios no se puede considerar como un fundamento para la guerra justa. Además, la obra señala que los indios matan al conquistador Pedro de Valdivia, quien había venido a cristianizarlos. Es decir, se puede aducir que los indios violan el principio de derecho de gentes. Urdániz puntualiza que este derecho, llamado *ius gentium*, tiene su origen en el derecho de los extranjeros. Mercaderes extranjeros viajaban por el mundo romano y leyes surgieron que protegían igualmente a todos los hombres de todos los pueblos. En otras palabras, esta ley fue el producto “no de un legislador nacional, sino de la razón natural” (Introducción a la primera 565-66). Pero Valdivia no era un pacifista, él agredió a los indios y tomó posesión de sus territorios al fundar ciudades a nombre del rey. Por tanto, los indios, según los dictámenes de la guerra justa, también tienen causas justas para defenderse. Más adelante expondremos en más detalles cómo el concepto de la guerra justa se hace evidente en *Arauco domado*.

Si bien Vitoria se refiere a los derechos de paz en su *De Indis*, en su *Relectio de iure belli* el teólogo se concentra en el derecho a la guerra o *ius ad bellum*. Este documento es uno de los pilares de la teoría de la guerra justa y en él se postulan cuatro preguntas:

- (1) ¿Es lícito a los cristianos hacer la guerra?
- (2) ¿En quién reside la autoridad de declararla y hacerla?
- (3) ¿Cuáles pueden y deben ser las causas de una guerra justa?
- (4) ¿Qué actos son lícitos contra los enemigos en guerra justa? (*De indis, sive de iure belli* 815)

Vitoria responde a la primera pregunta afirmativamente fundamentando su argumento en las enseñanzas de San Agustín, Santo Tomás, la Biblia y la historia cristiana. Vitoria ofrece como ejemplos bíblicos las luchas de Abraham contra cuatro reyes y las de David contra los Macabeos. En cuanto a situaciones históricas, cita a los emperadores Constantino el Grande y Teodosio, quienes participan en guerras (816-18). A la segunda pregunta responde Vitoria que cualquiera puede emprender la guerra para defenderse. Pero en caso de una guerra ofensiva, sólo el gobernante puede declararla para vengar o exigir reparación de injurias. Vitoria responde la tercera pregunta afirmando que “La diversidad de religión no es causa justa para una guerra” (823). Tampoco considera justo Vitoria hacer guerra para ensanchar el territorio ni para que el príncipe obtenga beneficios. Finalmente, Vitoria señala que “La única y sola causa justa de hacer la guerra es la injuria recibida” (825). Enfatiza, sin embargo, que estas injurias deben de ser serias. En cuanto a la cuarta

pregunta, Vitoria considera lícito defenderse contra un agresor, recobrar bienes perdidos y castigar injurias. Vitoria se apoya en la teoría del derecho natural que permite la defensa de la persona y sus bienes. En lo que respecta a la función ofensiva de las guerras, Vitoria también cimienta su argumento en la ley natural y recalca que el castigo tiene como propósito la restauración de la paz. Debido a que Vitoria concibe la guerra como una defensa contra las injurias de un agresor con el propósito de recobrar bienes, él concluye que toda guerra justa es defensiva.

Urdánóz puntualiza que Cayetano había hecho la distinción entre guerra ofensiva y defensiva, pero que Vitoria fue el primer pensador en emplear estos términos (Introducción a la relección segunda 738). Urdánóz insiste en la originalidad de las ideas de Vitoria que lo separan, por una parte, del pensar medieval al rechazar la doctrina de *orbis christianus* y, por otra, del nuevo pensar renacentista de Maquiavelo, el cual califica Urdánóz como inmoral (Introducción a la primera 508-09 e Introducción a la relección segunda 745).

La comedia *Arauco domado* encierra comentarios sobre la legitimidad de la guerra de Arauco. El personaje Don García y sus súbditos españoles aseguran que es justo declarar la guerra a los araucanos; a pesar de que este pueblo indígena es una república y tiene un jefe que los dirige, según la definición de Vitoria. Para no dejar dudas sobre la organización política indígena, la obra ofrece un ejemplo de un consejo de indios donde se reúnen los indígenas y Caupolicán claramente es el jefe del grupo ya que señala: “Sentaos

y oid, pues sois los principales / destes Estados, el acuerdo es mío” (2, 259)⁴.

Don García también aduce que los indios les han causado daño a los españoles

⁴ Cito por la edición de Biblioteca de Autores Españoles, edición de Marcelino Menéndez Pelayo, 1969. De ahora en adelante indicaré al final de cada cita de *Arauco domado* el acto y la página. Es necesario puntualizar que la reimpresión de la edición de Menéndez Pelayo de *Arauco domado* de Lope de Vega, publicada en 1969 contiene erratas. En la pág. 241, los versos que se le atribuyen al personaje Rebolledo pertenecen a Rengo. Este mismo error aparece en la edición de la Real Academia Española de 1901. Sin embargo, en la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, “a partir de *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...: dividida en dos partes ...*, Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1625. Localización: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (Teso). Autorizada por Miguel Angel Auladell Pérez”, aparece el personaje Rengo diciendo:

Ni donde yo, porque igual
con cuantos nacieron soy.
Haz tu oficio, Pillalonco,
consulta a nuestro Pillán. (286-89)

Rebolledo es un personaje español. El no consulta a dioses indígenas.

Además, la acotación que precede a estos versos sólo indica la aparición de personajes indígenas. La edición de Antonio de Lezama, publicada por la Editorial Zig-Zag de Santiago de Chile en 1954, concuerda con la versión digital.

puesto que mataron a Pedro de Valdivia, fundador de Santiago. Así, el personaje don García sostiene:

Si las fieras naciones del Estado
de Arauco, no domado eternamente,
con rebelada frente se desvían;
si al Rey, a quien servían la obediencia
niegan con tal violencia; si mataron

De la misma manera, José Toribio Medina afirma que la edición del año MDCXXV, es decir, la edición en la cual se basa la edición digital fue la primera publicación de *Arauco domado* (*Dos comedias* 89). La edición de Francisco Ruiz de Ramón atribuye los versos citados a Orompello. También debemos añadir que existe otra discrepancia entre los textos. En la reimpresión de la edición de Menéndez Pelayo de 1969 el personaje Tucapel afirma: “Yo, que soy raro y soy muerte”. Sin embargo, en las ediciones de la Real Academia de 1901, la edición virtual arriba citada y en la edición de Antonio de Lezama, la palabra “raro” aparece como “rayo”. Debido a que creo que “raro” es una errata, he seguido a las otras ediciones. Existe todavía otro error en la pág. 248 de la reedición de Menéndez Pelayo. Los versos que se le atribuyen a Fresia pertenecen a Biedma. La acotación indica que los personajes en el escenario son: Tucapel, Talguén, don Alonso y Biedma. Las ediciones de Lezama, de la Real Academia de 1901 y la edición virtual confirman que Fresia no es personaje en este cuadro.

a Valdivia, y llamaron a altas voces
a un bárbaro, feroces, rey y dueño,
¿qué importa que el isleño se nos rinda,
que con Arauco alinda, pues se espera
guerra dudosa y fiera? Mas el cielo
verá mi honesto celo, el Rey de España
esta imposible hazaña, y todo el mundo
aquel valor profundo, del que ha dado
la sangre y nombre Hurtado a los Mendozas (1, 245)

Así, don García hace ostentación de valentía frente a un pueblo rebelde. Además contrapone los araucanos a los isleños. Estos isleños son indios pacíficos de la isla Quiriquina. Sofía Edna Whalen apunta que don García desembarcó en esta isla, que está ubicada cerca de Concepción, con el fin de esperar el resto de la expedición antes de emprender la conquista de Arauco (231).

Además, otro motivo que mueve a los españoles a luchar en contra de los araucanos es reconquistar su dominación política y religiosa. Caupolicán apunta:

Ya veis, valientes chilenos,
y gallardos araucanos,
cómo al español Filipe
nos habemos rebelado,
porque muchos de nosotros

éramos ya sus vasallos,
y aun el bautismo de Cristo
no pocos indios tomaron. (2, 259)

En *De Indis* Vitoria asevera que debido a que existe en América un gran número de bárbaros conversos, no sería conveniente para los españoles renunciar al gobierno de estas tierras. Además, existen incentivos económicos para que los españoles permanezcan en América, ya se ha establecido un comercio y también sería lícito imponer impuestos sobre el oro y la plata procedentes de las Indias (99). Pagden puntualiza que para Vitoria la discusión intelectual sobre las Indias debía ser abandonada, pues los españoles no pueden retirarse de las Indias. Así, el problema se define como uno de las relaciones entre los diferentes grupos, o de la república del mundo—*republica totius orbis*—(*The Fall* 65). También Castilla Urbano subraya que abandonar las instituciones de las Indias parecía “peor solución que mantenerlas” y que el preservar el dominio español impedía la presencia de otras naciones europeas en América (315-16).

La importancia de Vitoria en asuntos de derecho internacional se extiende no sólo por España y América, sino que, según informa Doyle, sus contribuciones al derecho internacional fueron reconocidas por otros juristas europeos de la época tales como Alberico Gentili (1552-1608) y Hugo Grotius (1583-1645) (251).

Para recapitular, Vitoria ofrece un marco jurídico que rechaza unas creencias formuladas en la Edad Media como la del *orbis christianus*, mientras acepta otras, también de resonancia medieval, tomista, como la de la ley natural.

La originalidad de Vitoria es postular argumentos en defensa de la humanidad intrínseca del indígena basados en las enseñanzas del cristianismo y algunas de la antigüedad griega y romana.

1.2.3 La concepción del indio

El teólogo escocés John Mair (1469/70-1550), miembro del Collège de Montaigu en París hacia fines del siglo XV, fue el primero en recurrir a la autoridad de Aristóteles para considerar a los indios esclavos naturales y, de tal forma, poder justificar su sometimiento (Mackay xxix-cxv; Pagden *The Fall* 38-40.). Christopher B. Gray puntualiza que los españoles Juan de Celaya, Antonio y Luis Coronel, Fernando de Enzinas y Gaspar Lax se contaban dentro del círculo de Mair (532). Por tanto, es fácil comprender que sus ideas fueran diseminadas en España. De hecho, Vitoria estudia en París entre 1507 y 1522 en el Collège de Saint Jacques donde tiene como profesor a Juan de Celaya (Pagden *The Fall* 60). En 1519 Mair publica un comentario de la segunda *Sentencia* de Pedro Lombardo (*In secundum librum Sententiarum*) donde asevera:

These people [the inhabitants of the Antilles] live like beasts on either side of the equator; and beneath the poles there are wild men as Ptolomy says in his Tetrabiblos. And this has now been demonstrated by experience, wherefore the first person to conquer them, justly rules over them because they are by nature slaves. As the Philosopher [Aristotle]

says in the third and fourth chapters of the first book of the *Politics*, it is clear that some men are by nature slaves, others by nature free; and in some men it is determined that there is such a thing [i.e., a disposition to slavery] and that they should benefit from it. And it is just that one man should be a slave and another free, and it is fitting that one man should rule and another obey, for the quality of leadership is also inherent in the natural master. On this account the Philosopher says in the first chapter of the aforementioned book that this is the reason why Greeks should be masters over the barbarians because, by nature, the barbarians and slaves are the same (citado en Pagden *The Fall* 38-39).

Este pensar, que el teólogo Mair había expresado sin duda en sus lecciones antes de publicar la segunda *Sentencia*, les pareció convincente a los teólogos españoles que participaron en la Junta de Burgos de 1512 y lo usaron para explicar la dominación de los cristianos sobre los indios. En efecto, el teólogo Gil Gregorio precisa que los indios “[s]on siervos y barbaros que son aquellos que faltan en el juicio y entendymiento cuomo son estos yndios que segund todos dizen son cuomo animales que hablan” (citado en Pagden *The Fall* 209). Es decir, Gregorio usa el mismo argumento que Aristóteles expone en su *Política* (1254^b) y en su *Metafísica* (1075^a 20-25). Además, Gregorio junto a

Bernardo de Mesa concluye en la Junta de Burgos que el único gobierno apropiado para los indígenas es la tiranía (Pagden *The Fall* 48).

El debate sobre la naturaleza del indígena está latente en *Arauco domado*. La obra numerosas veces se refiere a los araucanos como “bárbaros”. Este término, según Aristóteles, es sinónimo de “esclavo natural” (*Política*, cap. 2). Por supuesto, Lope, consciente del poder del lenguaje ambiguo o anfibología, también presenta a los indios como gente capaz de razonar y capaz de gobernarse; es decir, les atribuye características que no corresponden al esclavo natural sino al amo, según explica el estagirita en su *Política*. A decir verdad, la caracterización del indígena como esclavo natural se discute a lo largo del siglo XVI, y existen tres posiciones de la concepción del indígena que pueden resumirse como (1) la visión aristotélica que considera al indio como esclavo natural, (2) los indios como seres racionales inferiores capaces de gobernarse a sí mismos, y (3) los indios como seres dotados de razón y prudencia. Gregorio, Mesa y Juan Ginés de Sepúlveda, entre otros, adoptan la posición aristotélica. Vitoria rechaza el concepto de esclavo natural y sostiene que los indios tienen uso de razón, *pro suo modo*. Debido a esta noción del indígena, Vitoria cuestiona la legalidad de la conquista y la convierte en un asunto teológico donde la ley natural exige considerar al indígena como una creación de Dios. Las Casas avanza aún más la posición de Vitoria y estima que el indio es comparable al español en sensatez y cordura (Pagden *The Fall* 27-145). Aunque existen otras maneras de ver los asuntos de Indias, tales como las de los historiadores José Luis Abellán y Frank Parkinson, creemos que la

clasificación dada se ancla en la naturaleza del indio, que es uno de los temas explorados por Lope (Abellán 429-74; Parkinson 20-25).

Lope en *Arauco domado* pone en evidencia estas tres posiciones, y él sigue sus propias recomendaciones expuestas en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* donde justifica su interés por la *imitatio* o la mimesis apoyándose no sólo en Aristóteles sino también en otros clásicos. Así, cita a Cicerón en su *Arte nuevo* y desvela la correlación entre la historia y el teatro subrayando:

Por eso Tulio las llamaba “espejo de las
costumbres, y una viva imagen
de la verdad”; altísimo tributo
en que corre parejas con la Historia. (123-26)

Lope, al referirse a los debates de la época en lo concerniente a la naturaleza de los indios, presenta “una viva imagen de la verdad” que “corre parejas con la Historia”. *Arauco domado* expone la visión del indio como esclavo natural y describe a don García como “freno español y yugo católico”. Los dos sustantivos “freno” y “yugo” los asociamos con animales, el primero como mecanismo para gobernar los caballos y el segundo para sujetar bueyes. Lope aquí sugiere que los indios son comparables a estos animales y es necesario frenarlos y someterlos. Lope implica al describir a los indios en estos términos, que ellos no son seres racionales e insinúa que son esclavos naturales. Ya Aristóteles en su *Metafísica* (1075^a 20-25) había establecido que tanto los animales como los esclavos no contribuyen mucho al bien común y viven a la

buena ventura. También afirma en su *Política* (1253^b - 1254^a) que la función del esclavo es similar a la del animal doméstico, es decir, es un ser que pertenece a otro.

Además, la obra se sirve de las costumbres y la religión de los indígenas para mostrar su barbaridad y su condición de esclavo natural. De este modo, la antropofagia funciona como un recurso para producir *admiratio*. Edward C. Riley informa que en la época se exige que la literatura despierte *admiratio* en el lector o espectador, término que se entiende como “una especie de excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por su novedad, por su excelencia, o por otras características extremas” (149). El canibalismo de los indígenas es un ejemplo de comportamiento extremo y excepcional. Oña apunta en su *Arauco domado* que los indios tenían un mito llamado *ibunché* donde “Degüellan al hijuelo más amado, / O la especiosa niña en sacrificio / Para tener al ídolo propicio” (86).

De forma similar, sabemos que Lope había leído crónicas americanas ya que su obra *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* revela información proporcionada por Francisco López de Gómara en su *Historia general de las Indias* y por Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia de las Indias*. De esta manera, Lope emplea la *inventio* para refundir sus conocimientos tanto de Chile como de otras civilizaciones americanas. En su *Arauco domado*, el gracioso Rebolledo es el objeto de deseo de los bárbaros y enfrenta la muerte:

Puquelco: ¿Qué parte dél asarán?

Tucapel: ¡Graciosa está la pregunta!

Asale entero, que quiero

comérmele todo entero (2, 257-58)

Recordemos que Aristóteles en su *Política* (1252^b) equipara al bárbaro y al esclavo natural. El bárbaro, quien es el no-griego, es inferior y no tiene la capacidad suficiente para organizarse y vivir racionalmente. El indio cumple, pues, la función del no-griego. Además, la herencia determina al esclavo y al amo, según Aristóteles. En el capítulo 5 de su *Política*, el filósofo asevera que los esclavos son fuertes y, por tanto, aptos para el trabajo. Precisamente, en *Arauco domado* se describe a Caupolicán como “membrudo gigante fiero”, pero también se lo describe como “General” (1, 246). Por otra parte, el amo no requiere cuerpo fuerte sino mente apropiada para la vida civil. Por eso, la obra subraya la alcurnia de don García que, según las creencias aristotélicas y las de la época áurea, son origen de nobleza de carácter. De este modo, se presentan la ecuanimidad y generosidad de don García:

García: Ese es tu abono:
ahora bien, yo te perdono.

Rebolledo: De virrey y reyes vienes. (1, 255)

El caracterizar a los indígenas como esclavos naturales permite así describir al amo como ser superior. Por tanto, es apto que don García sea el emblema de valores griegos y se le compare con Alejandro Magno y también con sus sucesores latinos tales como César (1, 237). El recurrir al contraste entre los personajes posibilita, pues, la dualidad esclavo-amo.

En cuanto a la posición vitoriana, la igualdad de los indios se reconoce, por ejemplo, cuando Gualeva dice: “Soy noble y no soy cruel” (2, 266). Por otro lado, se muestra la ignorancia de los indios cuando Rebolledo habla de la prosapia de don García y Tucapel responde: “Yo no entiendo de esas cosas. / ¿Qué es Vizcaya?” (3, 275).

No obstante su ignorancia de la cultura europea, los indios son capaces de gobernarse. Lope le asigna a Caupolicán características comparables a las de don García. Por ejemplo, la india Fresia le dice a Caupolicán: “tú que eres el señor de hombres y fiera”, lo cual subraya que el indio es jefe de su pueblo y domador, al igual que don García (1, 241). Por tanto, al tener los indios una sociedad políticamente organizada no son esclavos naturales, según la teoría aristotélica y según Vitoria. La igualdad en cuanto a humanidad que defiende Vitoria hace a los indios comparables en capacidad a los españoles. Por ende, se postula que los españoles pueden lograr la conversión de los indios al cristianismo con facilidad. El comportamiento del esclavo natural destinado a ser siempre un ser inferior de limitada capacidad no es muy asequible a modificación, aunque sí se puede forzar a un esclavo de la misma manera que se puede hacer obedecer a un animal doméstico.

Los abusos en América se comprenden por la adopción de la visión aristotélica del hombre mercancía u hombre esclavo que produce grandes beneficios económicos. Contra este sistema de explotación se alza la posición lascasiana idéntica a la de Vitoria, posición que se basa en la doctrina cristiana que plantea igualdad radical entre los hombres. En su *Arauco domado*, Lope

presenta esta doctrina igualitaria de modo positivo, y establece un claro paralelo entre los personajes españoles e indígenas. Melchora Romanos señala que esta tragicomedia equipara dramáticamente los personajes españoles con los indígenas. Don García tiene como contendiente a Caupolicán, y los cuatro capitanes españoles Don Filipe de Mendoza, Alonso de Ercilla, el capitán Biedma y el capitán Alarcón tienen como antagonistas a Tucapel, Rengo, Orompello y Talguén, respectivamente (188). De este modo, si don García se vanagloria diciendo:

No me llaman San García
los indios porque soy santo,
pero porque en profecía
adivino y digo cuanto
intenta su rebeldía. (3, 279)

Caupolicán también se jacta diciendo:

no hay poder que me asombre;
yo soy el dios de Arauco, no soy hombre. (1, 240)

La tragicomedia pareciera estar señalando la similitud que existe entre los indígenas y los españoles, es decir, ellos son igualmente capaces de razonar, de organizarse en una *polis*, y también de ser jactanciosos. En otras palabras, al mostrar la valentía y capacidad de ambos bandos, junto con las fallas humanas, el drama ilustra, al igual que los postulados de Las Casas y de Vitoria, la humanización del indígena. El investigador moderno Herbert Frey pone atención a aspectos políticos y económicos y puntualiza que mientras Sepúlveda se

apoya en el concepto griego de bárbaro para justificar la conquista y establecer un orden económico donde el español es el amo y el indio el esclavo, Las Casas emplea una visión cristiana misionera ligada a la Edad Media que no reconoce el emergente capitalismo de su época y que refuta el concepto de bárbaro aristotélico al señalar que los griegos y los romanos cometían tantas crueldades y atrocidades como lo hacen los indios. Efectivamente, la crueldad en sí no se puede emplear como vara para distinguir a los indios de los griegos o romanos (63-66).

Mientras que Frey se refiere al orden económico de la época, José María Ruano de la Haza señala las diferencias que existen entre don García y Caupolicán y las atribuye a sus concepciones filosóficas. Según Ruano, don García representa la mentalidad medieval y Caupolicán personifica la renacentista. De esta suerte, la certeza de don García en seguir lo que él estima son los dictados de la corona y la religión, se contrasta con las dudas de Caupolicán respecto a los efectos de la continuación de la guerra. La misión divina de don García requiere principalmente obediencia, mientras que el tener conciencia de distintas opciones requiere el uso de la razón y autorreflexión. Ruano postula que la obra pone en evidencia diferencias tomistas y cartesianas entre lo esencial y lo accidental, y que Caupolicán “compendia admirablemente no sólo a su pueblo araucano sino a todos los seres humanos” (“Las dudas” 31-47).

Moisés Castillo, por su parte, ofrece otra interpretación respecto a la anfibología o doble sentido existente en la obra. Según este autor, el drama no

expresa una posición filosófico-legal, sino que presenta un doble discurso entre la evangelización y el honor. Castillo propone que *Arauco domado* desvela a un indio honorable dispuesto a la conversión, es decir, el tema del honor de la comedia corre parejas con el de la cruzada. Este investigador concluye que “la muerte de Caupolicán-Cristo en las tablas va a funcionar como la mejor metáfora de sincretismo o hermanamiento entre el indio y el conquistador” (“La honorable” 50). Esta posición optimista que ignora las promesas de venganza de Engol y las protestas de Fresia; no pareciera tener en cuenta tampoco las condenas a la crueldad que se expresan en la obra.

Las distintas concepciones del indio determinan el criterio jurisprudencial para el gobierno de los indígenas. Así, con anterioridad a 1539, la corona española argumenta su potestad sobre el Nuevo Mundo basándose en las Bulas de donación otorgadas por el Papa Alejandro VI en 1493 (Pagden *Francisco Vitoria* xxiv). Las bulas alejandrinas defienden una concepción extremada del poder del Papa, que él como representante de Dios en la tierra puede conceder autoridad a los españoles para salvar las almas de los indígenas (Matsumori 116). Los españoles que aceptan la doctrina de la esclavitud natural justifican su agresión y postulan que los indígenas se someterán con facilidad al amo español. Según la lógica de esta posición, los indios se adherirán al cristianismo. Si esto no sucediese, los españoles pueden hacerlos obedecer a la fuerza y obligarlos a que desistan de sus pecados. Vitoria, como se ha explicado, rechaza esta postura y objeta al dominio de los españoles. El fraile insiste en la igualdad radical de todos los hombres y él aduce que los indios

tienen potestad de sus territorios desde antes de la llegada de los españoles. En su opinión, tanto los indios como los españoles deberían de gozar de igualdad ante la ley. Las Casas, aunque rechaza la teoría del esclavo natural, no niega la legitimidad de la esclavitud. Siguiendo a Aristóteles, él considera que los prisioneros de guerra son esclavos pues ellos son “esclavos por ley” (Matsumori 254-78).

En *Arauco domado* apreciamos el deseo de evangelizar y de adquirir riquezas, pero también vemos que la venganza mueve a los españoles. Ellos le atribuyen la muerte de Pedro de Valdivia, fundador de Santiago, a Caupolicán y desean imponerle al indio un castigo vengativo, y por ello injusto. Así, don García se dirige a Caupolicán:

Mataste a Valdivia, echaste
muchas ciudades por tierra;
tú diste fuerza a la guerra,
tú la gente rebelaste,
tú venciste a Villagrán
y tú morirás por ello. (3, 284)

Santo Tomás de Aquino, en la *Suma Teológica* Parte 2-2q.108a.1 se refiere a la venganza y afirma:

Y así, si busca principalmente el mal del culpable y se alegra de él, esto es absolutamente ilícito, porque gozarse del mal del prójimo es odio, opuesto a la caridad que debemos tener para con todos los hombres. No vale excusarse con que el otro antes le infligió a

él injustamente un mal, como tampoco es excusable odiar a quien nos odia. (479)

Sin embargo, John G. Milhaven indica que Santo Tomás en su *De Potentia Dei* sostiene que el gobernante es capaz de convertir en virtuoso lo que puede ser pecaminoso; por ejemplo, matar a un hombre en interés de la justicia (163).

Pues bien, en este caso, el castigo carece de espíritu vengativo. Es claro que *Arauco domado* condena la venganza como motivación para la conquista de Chile, y la obra no considera justo amputarle las manos a Galvarino ni empalar a Caupolicán.

Resulta difícil exagerar la importancia de Santo Tomás para el pensar del siglo XVI en España. La escuela de Salamanca, que estaba formada por teólogos que habían tenido como maestro a Vitoria o estudiantes de Vitoria estudia con mucha atención las enseñanzas de Santo Tomás. Vitoria, a su vez, debía su formación a la nueva teología parisina, que aunque no se puede considerar humanista, sí adoptó una forma de explorar asuntos morales y filosóficos que atraían a los hombres de su época (Pagden *The Fall* 60-61).

Pues bien, no es sorprendente que Lope como hombre que recibe una formación jesuítica y que termina ordenándose sacerdote hacia el fin de su vida, haya mostrado influencia religiosa en sus dramas (Kallendorf 24; Castro y Rennert 211). Debido a sus intereses teológicos, Lope tiene que haber conocido las ideas del movimiento en defensa de los indios. Este movimiento se inicia con la llegada de los dominicos Antonio de Montesinos, Bernardo de Santo Domingo y Pedro de Córdoba a la isla Española en 1510, cuando todavía se

encontraba Colón allí (Urdánoz Introducción biográfica 46). Montesinos regresa a España y junto al P. Pedro de Córdoba informan al rey sobre los abusos que se comenten en las Indias, esto lleva al monarca Fernando el Católico a organizar las conocidas juntas de Burgos de 1512 donde se discuten los informes y reclamaciones de los dominicos (Urdánoz Introducción biográfica 49). El consejero de la corte, Palacios Rubios, era particularmente favorable a la tesis de libertad de los indígenas. Urdánoz puntualiza que la primera proposición de las juntas de Burgos expone: “Los indios son vasallos libres del rey de España, no esclavos”; así se establece, pues, que los reyes españoles tienen dominio o poder político sobre los pueblos descubiertos, pero se niega que tengan poder despótico sobre ellos, afirmándose así su condición nativa de hombres libres y con dominio posesorio sobre las propias tierras. (Urdánoz Introducción a la primera 497).

Las Casas comienza su lucha en contra de las injusticias que se cometían contra los indios en 1514, a doce años de su llegada al Nuevo Mundo (Saint-Lu 13). En 1531 el fraile denuncia los desmanes de los españoles en América al Consejo de Indias (Saint-Lu 17). En 1537, el Papa Pablo III proclama la bula *Sublimis Deus* donde dictamina la protección de los indios (Hanke 66). De forma similar, en 1539, Vitoria pronuncia sus famosas conferencias *De indís* y en 1550 se lleva a cabo el debate entre Ginés de Sepúlveda y Las Casas (R. O. Jones 19). Las Ordenanzas o Leyes Nuevas de 1542-43 fueron también el resultado de los esfuerzos lascasianos. Las Casas fue infatigable en su activismo a favor

de los indios, y en su afán de ser escuchado, publica en Sevilla entre 1552 y 1553 ocho de sus obras entre las que se cuenta su influyente *La Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* (Saint-Lu 22-24). En *Arauco domado* encontramos huellas del pensar lascasiano, por ejemplo cuando Tucapel protesta:

Ladrones, que á hurtar venís
el oro de nuestra tierra,
y disfrazando la guerra
decís que á Carlos servís,
¿qué sujeción nos pedís? (1, 247)

El hilo conductor de estas páginas ha sido que *Arauco domado* es un espejo de la historia. Como señala Marcos A. Morínigo,

Al comenzar el siglo XVII el teatro es para el pueblo español el espejo de su historia cotidiana, la caja de resonancias de sus creencias y preocupaciones, de sus angustias e ideales nacionales.

En el teatro, pues, debemos buscar el reflejo de la nueva actitud de la nación frente a los problemas americanos ...

(25)

Hemos comenzado a demostrar que las ideas filosóficas, éticas, jurídicas y políticas que se discutían en la época son parte integral de *Arauco domado*. De forma velada, la obra se adhiere a las ideas lascasianas y presenta un mensaje

subversivo que condena la crueldad española y ensalza el amor a la libertad del indio.

CAPÍTULO 2. ES GRAN BIEN LA LIBERTAD

En el capítulo anterior nos hemos centrado en el desarrollo del pensar jurídico-moral relevante a la política americana tras la conquista. No obstante, estas ideas con raíces en la antigüedad y el medioevo revelan un nuevo modo de pensar sobre la incorporación de América al mundo conocido. *Arauco domado* explora este encuentro con el mundo americano. El presente capítulo primero hará una visión panorámica de la obra, seguida por un análisis particular del Primer Acto.

La tragicomedia *Arauco domado*, en opinión de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, fue probablemente escrita en 1599 (*Cronología* 285). Sin embargo, Robert M. Shannon observa que la obra no aparece en la lista de comedias publicada en 1604 en la novela de Lope *El peregrino en su patria*, pero aparece en la publicación de 1618 de este mismo catálogo y novela. Por tanto, Shannon concluye que si se utiliza *El Peregrino* como punto de partida para fijar la fecha de composición, se debe concluir que la obra fue escrita entre 1604 y 1618. Marcelino Menéndez y Pelayo supone que la posible fecha de composición fue poco antes de su publicación en 1625, pero Shannon también refuta esta postulación (Menéndez Pelayo 193; Shannon, *Visions* 99-100). Whalen, por su parte, conjetura que la obra puede haber sido escrita entre 1613 y 1618 (9). Romanos también concuerda con Morley y Bruerton con respecto de la posible fecha de composición de la obra, pero cree que es posible que se retardase hasta entre 1605 y 1609, basándose no sólo en la métrica, sino

también en la aparición de los modelos literarios que emplea Lope: *La araucana* y *Arauco domado* de Oña. Otros investigadores especulan sobre la fecha de composición, pero es imposible solucionar esta cuestión. En todo caso, la fecha de publicación no suscita controversia. José Toribio Medina, Menéndez Pelayo, Juan M. Corominas, Shannon, Whalen, y Maria Grazia Profeti, entre otros, afirman que *Arauco domado* fue publicada por primera vez en 1625 en la Parte Veinte de las comedias de Lope de Vega y Carpio (Medina, *Dos comedias* 89; Menéndez Pelayo 1625; Corominas 161; Shannon, *Visions* 98; Profeti 200).

En el ámbito de la producción literaria de Lope, los críticos reconocen que él fue un escritor prolífico. Morley y Bruerton aseveran que, en la época áurea, España “esteemed pure productivity as a sign of creative power” (“How many” 231). Sin embargo, es imposible saber con certeza el número de comedias que Lope escribió. Castro y Rennert ofrecen una extensa bibliografía de las obras dramáticas de Lope Partes I-XXV, y Profeti también provee información sobre estas obras. En todo caso, a pesar de la enorme producción de comedias de Lope, él escribe un número muy limitado de comedias de tema americano. Sólo se conservan *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *Arauco domado* y *El Brasil restituido*; *La conquista de Cortés y el Marqués del Valle* está perdida (Shannon, *Visions* 7-9). Además existe un auto sacramental titulado *La araucana*.

En cuanto a la gestación de *Arauco domado*, Medina postula que el hijo de don García Hurtado de Mendoza desea crear una memoria histórica de su

padre con el propósito de engrandecer la imagen que Ercilla presenta de él en *La araucana*. Así, primero encomienda al doctor Suárez de Figueroa que historicie las hazañas de su padre, y este encargo resulta en la publicación de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* en 1613. Luego le solicita a Luis de Belmonte Bermúdez—quien había conocido a don García en el Perú cuando ejercía la función de virrey—que escriba una comedia con don García como protagonista. Esta petición produce la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*. Belmonte colabora en la producción de la comedia sobre don García con otros autores. Antonio Mira de Amescua y el conde de Basto contribuyen al primer acto; Juan Ruiz de Alarcón y Fernando de Ludeña se encargan del segundo acto; y Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro redactan el tercer acto, dejando el final a Belmonte. La obra completa se representa y se publica en 1622 (Medina, *Dos comedias* 81-83 y 91). *Arauco domado* de Lope alude a estos nueve autores de *Algunas hazañas de las muchas de don García* y los llama “los nueve de la fama” (1, 237). Menéndez Pelayo se refiere a ellos como los “nueve ingenios” (193).

Medina también sugiere que el hijo de don García seguramente no consideró suficientes los elogios prodigados por Belmonte y sus colaboradores, y encarga al más famoso dramaturgo del momento que escriba una comedia sobre los hechos de su padre en Chile (*Dos comedias* 87-88).

El título de la comedia de Lope—*Arauco domado*—proviene de la obra del chileno Oña, publicada primero en el Perú en 1596 y luego impresa en España por Juan de la Cuesta en 1605 (Dinamarca 31 y 37). Shannon ha apuntado también que Lope cita a Oña en el canto III, estrofa veintidós de su *Dragontea*, publicada en 1598 y en su *Laurel de Apolo*, silva II, de 1630 (*Visions* 99 y 159). En efecto, Lope escribe en la *Dragontea*:

La cual como pasó nadie se atreva
contar mejor en verso castellano,
aunque parezca en Chile cosa nueva,
que Pedro de Oña, aquel famoso indiano;
éste dirá mejor de vuestra cueva
que es monte de Helicon soberano,
gran don Beltrán, que no mi vega humilde,
que apenas soy de aquellas letras tilde. (54)

Según Menéndez Pelayo, la obra de Oña es la principal fuente de Lope, aunque también reconoce influencia de Suárez de Figueroa (195). Además de huellas de Oña, se encuentra en la obra de Lope profunda influencia de Ercilla. De hecho, Juan M. Corominas afirma que Lope toma “la dimensión trágica ... más de Ercilla que de Oña” y también sostiene que Lope es el único autor, entre todos los que han escrito sobre la guerra de Arauco, quien imputa a don García la muerte de Caupolicán (166). Corominas también agrega que los rasgos épicos de la comedia de Lope tienen sus raíces en las obras de Ercilla y Oña

(167). Medina, por su parte, subraya que, aunque Lope no lo diga, “es fácil adivinar” que el dramaturgo toma los datos de los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* de Suárez de Figueroa, obra que asimismo le sirve de fuente a Belmonte Bermúdez (*Dos comedias* 91). Corominas corrobora que “todos los episodios de la obra de Lope se encuentran en la historia de Suárez, incluso aquellos que Oña no narra” (169). Además, sabemos que Lope conocía las crónicas de Francisco López de Gómara, de Gonzalo Fernández de Oviedo y de Alvar Cabeza de Vaca, según se revela en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* publicado originalmente en 1614 (Lemartinel y Minguet v y xii). Corominas añade, por su parte, que Lope podría haber recogido información de otras fuentes históricas tales como la crónica de Pedro Mariño de Lobera (169). Por lo demás, Lope, como católico devoto e informado, sin duda estaba al tanto de las controversias acerca de la naturaleza del indio que existieron en España en el siglo XVI.

Por lo que toca a la estructura, *Arauco domado* es una tragicomedia escrita en tres actos, de acuerdo con las convenciones de la época. Lope escribe en *El arte nuevo* versos 215-18 que el poeta y soldado Cristóbal de Virués, quien escribe tragedias senequistas entre 1580 y 1586, había dividido sus comedias en tres actos (José Prades 146-49). Lope claramente desea continuar esta tradición:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta
procurando, si puede, en cada uno

no interrumpir el término del día (211-14)

La referencia de Lope a escribir “en prosa” ha recibido atención de los críticos. Juana de José Prades indica que es posible que Lope “bosquejase un breve guión en prosa de sus comedias” (141). De todas formas, como es sabido, las comedias del Siglo de Oro se escriben en verso.

Con respecto al tiempo en que se desarrolla la acción, las comedias de tema histórico presentan dificultades únicas y Lope está consciente de ello. Por eso, Lope recomienda representar distintos tiempos en actos diferentes: “... podrá poner en las distancias / de dos actos ...” (196-97).

En cuanto a la acción, ella se representa en tres actos que corresponden a prótasis, epítasis y catástrofe, según Duncan Moir (196). Lope especifica en su *Arte nuevo* que el desarrollo del tema debe presentar la intriga en dos partes correspondientes a los dos primeros actos, y que se debe reservar el tercer acto para la conclusión:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para. (298-301)

Segmentar una obra en tres actos tiene un propósito claro para Lope. Lope recomienda poner el caso en el acto primero, los sucesos en el segundo y evitar que el lector o espectador descubra el fin hasta la mitad del tercero. El “caso”, según José Prades se refiere al problema dramático, el cual “no es tan fácil como parece” ya que es necesario “establecer la identidad de los

personajes, mostrar la relación de unos con otros y presentar el problema o el conflicto que haya de resolverse, y al mismo tiempo captar y retener el interés del auditorio” (188-90).

En *Arauco domado*, Lope sigue su preceptiva referente a la presentación del tema según indican los versos 298-301 de su *Arte nuevo*. Cumple señalar que, como ha apuntado José Prades, Lope también contradice estas recomendaciones (156-60). Lope, en los versos 231-39 recomienda dividir “el asunto” en dos partes en lugar de poner el “caso” en el primer acto, :

Dividido en dos partes el asunto
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso;
pero la solución no la permita
hasta que llegue la postrera escena,
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara,
que no hay más que saber que en lo que para. (231-39)

El “asunto” se refiere al “argumento”, que, como indica José Prades “es inseparable, en una obra de teatro, de la acción dramática” (157).

En el ámbito de la estructura, la preceptiva aristotélica indica que existen seis partes en toda tragedia: “la fábula, los caracteres, la elocución, la manera de pensar o ideología, el espectáculo y el canto” (*Poética* 39). Lope, al igual que sus contemporáneos está bajo la influencia de Aristóteles, mas esto no quiere

decir que Lope se aferre a las teorías de la antigüedad de manera incuestionable. Según señala Federico Sánchez Escribano, para Lope, el componente creativo “venía antes que las reglas” (47).

En todo caso, *Arauco domado* es una obra escrita en tres actos, y esta división es también una modificación de la preceptiva aristotélica de la tragedia que requería: “prólogo, episodio, éxodo y canto del coro, el cual se divide a su vez en párodos y stásimon” (*Poética* 53). Como se puede apreciar al leer los versos 298-31 de *El arte nuevo*, la exposición del argumento sigue la norma aristotélica. En su *Poética* el estagirita afirma que el entramado de los hechos debe tener comienzo, medio y fin (43). Los tres actos que propone Lope corresponden a este concepto aristotélico.

Además de la división en tres actos, existe también en *Arauco domado* una subdivisión en cuadros. Conforme indica José María Ruano de la Haza, un cuadro es “una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”. A veces el desplace de un cuadro a otro va acompañado por cambios de decorados escénicos y normalmente hay una interrupción entre los cuadros (*La puesta* 69).

En su *Arte nuevo*, Lope alude también a la unidad de tiempo y recomienda dividir la fábula en tres actos y “no interrumpir el término del día” (212-14). José Prades postula que debido a la ambigüedad del lenguaje de Lope, estos versos se pueden interpretar de dos maneras: cada acto se desarrolla en un día o toda la comedia se desarrolla en un día. En el primer caso la unidad de tiempo de la comedia completa sería de tres días, y en el

segundo de un día (145). Conviene señalar que en el mismo *Arte nuevo*, Lope se contradice y propone una unidad de tiempo de varios años para las comedias de temas históricos.

En el ámbito de la estructura, Lope puntualiza en su *Arte nuevo* la necesidad de dos unidades dramáticas para el desarrollo de la fábula: la de acción y la de tiempo. Aristóteles reconoce solamente la unidad de acción, la cual establece un ensamblaje de las partes de la fábula o argumento de tal manera que si se perturba la configuración de las partes se trastorna el todo. José Prades y S. Griswold Morley han apuntado que a la unidad aristotélica de acción los autores italianos agregan las unidades de tiempo y lugar (José 126; Morley 194). Javier Rubiera Fernández sostiene que Ludovico Castelvetro fue el primero en ofrecer una explicación completa y explícita de las tres unidades dramáticas en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* publicada en 1570 (47). De esta manera, al limitarse a dos unidades dramáticas, Lope difiere de sus predecesores y teoriza:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas,
que del primer intento se desvíen;
ni que della se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo. (*El arte nuevo* 181-87)

Así, Lope coincide con Aristóteles con respecto a la unidad de acción, y recalca que la intriga debe mantenerse como el tema central cuidando de no tener interpolaciones que desvíen de la acción principal. Por tanto, debemos preguntarnos si Lope sigue su preceptiva. Más adelante explicaremos el empleo de las unidades dramáticas en *Arauco domado*.

Con respecto al tema de *Arauco domado*, los tres actos corresponden a la exaltación de la valentía de los españoles dirigidos por don García Hurtado de Mendoza y de los araucanos dirigidos por Caupolicán, el enfrentamiento de ambos bandos, y finalmente, el triunfo militar deshonoroso de los españoles. El tema se enfoca en la percepción del indígena y desvela las diferentes posiciones doctrinales frente a los indígenas.

En suma, la obra se fundamenta en la preceptiva clásica y en la preceptiva que Lope inventa para su “comedia nueva”. Además, al igual que otras obras áureas, refleja la influencia del pensar de la época que estaba profundamente imbuido por la teología católica, teología que entonces incluía la filosofía.

2.1 Acto Primero

En esta sección nos adentraremos en el análisis hermenéutico de *Arauco domado*. Acabamos de señalar que la obra está escrita en tres actos, actos que se desarrollan, en lo substancial, de modo lineal. Ahora bien, con respecto a la estructura de la obra, el Acto Primero se marca con la llegada de don García acompañado de sus tropas a Arauco, y paralelamente se describe la vida de los

indígenas libres. Luego se nota el avance de las tropas españolas, lo cual acarrea disturbios a la sociedad indígena. El lector o espectador recibe información precisa respecto del tiempo de la acción cuando se señala que transcurre durante los reinados de Carlos V y Felipe II; don García nombra a estos reyes:

que la libertad que goza
Chile, rebelde y traidor,
se reduzca a Carlos quinto
y a Filipe su heredero, (1, 240)

En cuanto a la unidad de tiempo, Lope recomienda en su *Arte nuevo*:

Pase en el menor tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba Historia,
en que hayan de pasar algunos años, (193-95)

Lope, en general, sigue sus propias recomendaciones relativas a la unidad de tiempo en *Arauco domado*. Pero, al ofrecer un período dilatado debido al tema histórico, Lope se rebela contra la norma clásica. Aristóteles en su *Poética* afirma que la tragedia se extiende en lo posible “en el tiempo de una sola revolución astronómica del sol o no sobrepasarla sino en muy poco” (36). Lope en su *Arte nuevo* afirma ya haberle perdido el respeto a Aristóteles al escribir tragicomedias, así que no respetar la preceptiva aristotélica de tiempo es simplemente otra transgresión a las reglas clásicas. Lope declara:

No hay que advertir que pase en el período
de un sol—aunque es consejo de Aristóteles—

porque ya le perdimos el respeto,
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica. (188-92)

En efecto, la acción en el Acto Primero no se desarrolla en un día sino en varios. La obra se vale del gracioso para precisar que los españoles han estado en Arauco durante tres meses, lo cual resta algo de credibilidad a la afirmación. De todas formas, sabemos que los indios han tenido tiempo de organizarse en ejércitos numerosísimos. Por ejemplo, don Filipe apunta que “Para cada español habrá trecientos” (1, 246). Los españoles, por su parte, han podido construir un fuerte donde se protegen ya que don García ordena a sus soldados: “¡Al fuerte caballeros! ¡Arma, guerra!” (1, 246). Luego nos enteramos que algunos indios entran al fuerte y se desata una batalla donde don García cae desmayado a causa de haber recibido un golpe de una piedra lanzada por un indio. La duración de la batalla también se hace sentir mediante los comentarios de las indias. Por ejemplo, Gualeva señala:

¡Triste de mí, que no salen
del fuerte! (1, 249)

Y Fresia agrega otros versos que igualmente subrayan el paso del tiempo:

Asentémonos aquí
mientras del asalto vienen. (1, 250)

Además, don García indica que Caupolicán puede volver por la noche y por tanto asigna al gracioso Rebolledo la tarea de velar el fuerte. Pero Rebolledo se queda dormido y al ser reprendido por don García revela que no ha dormido

durante tres meses. A través de este comentario podemos deducir que el Primer Acto cubre un período de tres meses.

Aunque Lope no reconoce la unidad de lugar, el lector o espectador puede determinar la ubicación de las acciones en el Acto Primero. La trama se desarrolla en Chile en una región cercana a la ciudad de Concepción, aproximadamente 315 km al sur de Santiago. Don García y sus tropas acaban de llegar luego de haber emprendido su viaje desde el Perú y haber hecho escala en La Serena, Chile. Posteriormente, construyen un fuerte en Penco, lugar cercano a Concepción. Este comienzo reproduce, en lo esencial, lo que las crónicas relatan. Don García histórico desembarca en abril de 1557 en la isla de la Quiriquina, lugar situado en la bahía de Concepción (Barros Arana 121; Mariño 199). La obra a penas alude a la estancia en Quiriquina. Sólo en el Acto Primero se insinúa el conocimiento de esta isla al afirmar: “¿qué importa que el isleño se nos rinda, / que con Arauco alinda ...”(1, 245).

En general, el Acto Primero revela un ambiente rural en Chile, y nos dirige la atención a elementos de la naturaleza tales como un río, fuentes, flores, aves, selva, peces y mar. La única ciudad a que se hace referencia es Concepción y está “despoblada” (1, 240). El río Bío-Bío, que fluye de los Andes y desemboca en el océano Pacífico en Concepción, ocupa un lugar prominente en la obra. Estas alusiones geográficas desvelan que Lope refunde conocimientos adquiridos sobre Chile.

En cuanto a la unidad de acción, la obra sigue las preceptiva aristotélica que recomienda ensamblar las partes de una fábula de tal manera que no se

pueda trasponer o suprimir alguna de ellas (*Poética* 46). Lope, obedeciendo a Aristóteles, también subraya en su *Arte nuevo* que la fábula no debe ser episódica y que la acción debe ser única (181-87). En *Arauco domado*, por ejemplo, las escenas amorosas no se pueden considerar episódicas ya que complementan y refuerzan el tema central con su verosimilitud. Sin embargo, conviene recordar que Lope también ofrece opiniones contradictorias referentes a la unidad de acción:

Dividido en dos partes el asunto

ponga la conexión desde el principio (231-32)

Como José Prades ha señalado, “asunto” se refiere al argumento, el cual es inseparable de la acción dramática. Por tanto, Lope propone dividir la acción dramática en dos partes, lo cual contradice la unidad de acción (157-58).

En lo concerniente al tema de nuestra obra, la defensa de la libertad de los indígenas es la preocupación central de la comedia y el Acto Primero introduce este tema y contrapone la ambición española a la defensa de la potestad indígena. En este respecto, el hispanista alemán Adolph Friedrich conde de Schack, en siglo XIX afirma que *Arauco domado* “[se] distingue no sólo por el aparato escénico, que desenvuelve ante nuestros ojos toda la gala de la naturaleza del Nuevo Mundo y nos transporta a las magníficas soledades de América, sino porque nos presenta igual heroísmo en los dos pueblos que pelean: los esforzados hijos de las selvas, batallando rudamente y con valor casi sobrehumano por su independencia; los españoles deseosos de dilatar por el mundo su fe y la gloria de su patria” (citado en Pedro 8). Además, Ruiz

Ramón en el siglo XX señala que “[e]s, en efecto, la libertad la idea central que, enhebrando todas las acciones de Caupolicán y los indios, domina enteramente este bello poema dramático de Lope” (“El héroe” 231).

La obra se vale, pues, del recurso de paralelismo para equiparar y a la vez contrastar a los personajes españoles e indígenas. Al referirse a la libertad como bien, el personaje Caupolicán alude a Aristóteles, para quien la ética no es “ni separable ni sustancialmente distinta de la política” (Calvo 46). El Acto Primero, en efecto, destaca que la defensa de la libertad tiene implicaciones filosóficas, éticas y teológicas. De hecho, se anticipa que habrá una dura lucha que terminará en la derrota de los indígenas.

Además del tema épico—la defensa heroica de la libertad—, existe un tema secundario del amor, primordialmente en su faceta de *eros*. Sin embargo, también se muestran las otras dos facetas del amor: *philia*, *amicitia* o amistad y *agape*, *caritas* o caridad, tanto entre los españoles como entre los indios. El amor como *eros* se manifiesta principalmente entre Frescia y Caupolicán, pero en menor grado, cada una de las mujeres indígenas expresa este tipo de amor hacia un indio. El tema secundario del amor parece tener como finalidad humanizar a los indios imitando su vida cotidiana. Esta humanización del indio forma parte de la discusión sobre la naturaleza del indio. Sin embargo, la igualdad entre el indio y el español se pone en duda al describirlo también como bárbaro. Así, la obra presenta la paradoja del indio como salvaje, como ser capaz de organizarse políticamente, y como ser que posee virtudes comparables a las de los españoles. También se exponen claramente las razones que

mueven a los españoles a la lucha y se comienzan a cuestionar estas motivaciones. En definitiva, el Acto Primero entretiene armoniosamente las acciones primaria y secundaria y desvela ideologías y preocupaciones existentes en el siglo XVI.

Para recapitular, aunque el dramaturgo no ofrece ninguna opinión teórica relativa al lugar, la estructura de *Arauco domado* se conforma a recomendaciones que Lope ofrece en su *Arte nuevo*. El Acto Primero presenta el comienzo del conflicto de manera verosímil y, en parte, la verosimilitud se logra mediante la presentación dilatada de la acción en un período de varios meses. Con respecto a los personajes, ellos comienzan a esbozar el conflicto entre españoles e indígenas.

2.1.1. Análisis

Arauco domado comienza con una dedicatoria de Lope a Don Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete, hijo de don García Hurtado de Mendoza. Lope comunica que es una “verdadera historia” de las hazañas de don García, quien ha dado gloria a España por su participación en la conquista de Chile. Don García histórico parte del puerto de Callao en Lima, Perú el dos de febrero de 1557 y llega a la ciudad de La Serena en Chile el 18 de abril de 1557 (Mariño de Lovera 195). La obra informa al lector que muchos versos se han escrito sobre esta conquista, refiriéndose sin duda a *La Araucana* de Ercilla y a *Arauco domado* de Oña. También, se describe a don García como “freno español y yugo católico”. Es decir, el domador viene equipado para enfrentar y someter a

las fieras bestias. Conjuntamente con menospreciar a los indios en la dedicatoria, Lope también ensalza su valor diciendo que son “la más indómita nación que ha producido la tierra”. De esta manera, ya en la dedicatoria, anuncia el sistema estético-retórico de anfibología o ambigüedad que dominará la tragicomedia. El autor también hace referencia a otra técnica literaria que empleará al indicar que la obra se propone tener el mismo efecto que “la pintura en los ojos” (235). Aun refina la imagen pictórica agregando que se vale de una técnica de enfoque en sus pinturas, puesto que “sin reducirlas a perspectivas era imposible pintarlas” (235). Es decir, Lope está aludiendo a la mimesis aristotélica. La dedicatoria también sugiere el interés de la familia de don García en dar a luz hechos que no han recibido suficiente atención en España, e intenta subsanar este descuido. Al afirmar el dramaturgo que la “Materia [ha sido] dilatada en tantos versos y prosas”, él pareciera insinuar que las hazañas de don García no han recibido la atención justa, y ahora Lope se propone ofrecer la perspectiva correcta para poder apreciar los hechos (235).

Además, Lope escribe en su dedicatoria “V. S. la reciba como prenda que restituyo a su dueño”, es decir, el autor al considerar su obra “prenda”, él manifiesta que la estima como una joya o algo de gran valor (235). Como es sabido, Lope escribe esta obra por encargo (Shannon, *Visions* 98). Por tanto, él probablemente quiere asegurar a sus patrocinadores que ha producido una obra valiosa, a pesar de haberse demorado en completarla. Así, a manera de énfasis y excusándose por su tardanza en escribir esmeradamente la obra, Lope agrega: “y mi cuidado en estamparla, por censo del tiempo que la he tenido, si

ya no se me tiene a grave culpa no haber comunicado al mundo cosas tan admirables, que, como sucedidas en el otro, parecen imposibles” (235). Lope parece dirigirse al lector cuando advierte que va a comunicar “cosas tan admirables”. Manifiestamente, el propósito de esta afirmación es despertar interés en la obra y apuntar que empleará la técnica de *admiratio*. Quizá Lope sugiere, al igual que Wolfgang Iser, que el lector interactúa con el texto literario. Finalmente, la dedicatoria termina con la firma de Lope donde se identifica como “Su capellán”, atribuyéndose así poder religioso que le concede autoridad moral para reflexionar sobre la libertad, tema central de la obra.

El Acto primero se abre con la didascalía que indica: “Salen Rebolledo, soldado y Típalco, indio yanacona” (1, 237). Mediante este recurso dialogístico que presenta a dos personajes de similar rango social pertenecientes a dos culturas diferentes, *Arauco domado* comienza a desarrollar el paralelismo entre el mundo indígena y el español. El *Diccionario de la Real Academia Española* define “yanacona” como un adjetivo proveniente de la lengua quechua que designa a un “indio que estaba al servicio personal de los españoles en algunos países de la América Meridional”. Al mostrar a un indio yanacona, se pone en evidencia que ya los españoles habían logrado subordinar a un segmento de la población indígena. La obra, de esta manera, destaca la posición de dependencia de ambos personajes que los iguala ante el amo. La posición subalterna de estos personajes también se hace evidente cuando el indio Típalco llama al español Rebolledo “amigo”, y Rebolledo ensalza a don García.

De este modo, los interlocutores contraponen su propia falta de alcurnia al noble linaje de don García.

Establecer el linaje de don García Hurtado de Mendoza figura también entre los temas iniciales la obra. Según el cronista Mariño de Lovera, “consta ser el linaje de don García por parte de su padre de los de mayor antigüedad que hay en España” (406). El padre de don García fue marqués de Cañete y virrey del Perú, y la obra señala que él fue quien envió a don García, lo cual es históricamente correcto. El personaje Tipalco alude a las rivalidades entre Villagrán y Aguirre y a su insubordinación. Los personajes históricos de Villagrán y Aguirre ambicionaban el poder en Chile; incluso, el testamento de don Pedro de Valdivia—conquistador y fundador de Santiago de Chile—nombra a Francisco de Aguirre gobernador de Chile (Mariño 353, 367). Cuando don García histórico llega a Chile, después de la muerte de Valdivia, se entera de las rivalidades entre estos dos hombres y decide arrestarlos y enviarlos al Perú (Góngora Marmolejo 124). El personaje Rebolledo afirma que Aguirre y Villagrán “de aquesta rebelión la causa fueron” (1, 237). En otras palabras, *Arauco domado* claramente atribuye a los españoles el origen de los disturbios que sucedían a la llegada de don García.

El personaje Tipalco también señala que don García es “un mancebo”. De hecho, don García histórico llega a Chile a los veintiún años de edad (Dinamarca 84). Asimismo, Tipalco insiste en que los indios gozan de libertad, afirmando: “La libertad que el rebelado goza” (1, 237). Sin embargo, Tipalco pronostica guerra basándose en que don García llega acompañado de un

ejército y también considerando que los españoles ya han sometido al Perú y a Nueva España. Sin duda, según Tiplaco, los españoles tienen intenciones de someter a Chile.

La obra rinde homenaje a don García en un panegírico pronunciado por el personaje Rebolledo, quien ensalza a don García como modelo caballeresco y lo compara a grandes guerreros históricos tales como “César” y “Alejandro”. Aún más, lo compara a Prometeo ya que afirma que “hurtó la excelsa llama” y valiéndose de esta imagen lo liga no sólo “a Júpiter y a Febo” sino también “a los nueve de la Fama”. Lope, así, une ideales guerreros con ideales míticos y literarios. James J. Rorimer y Margaret B. Freeman informan que en 1310 el juglar Jacques de Longuyon en su poema “Voeux du Paon” populariza los nueve de la Fama, a saber, tres paganos: Héctor de Troya, Alejandro Magno y Julio César; tres hebreos: Josué, David rey de Israel y Judas Macabeo, y los cristianos: rey Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillón (244). Por otro lado, Whalen apunta en su disertación que Lope al referirse a “los nueve de la Fama” se refiere a nueve poetas: D. Antonio Mira de Amescua, el conde del Basto, Luis de Belmonte Bermúdez, D. Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, D. Fernando de Lodeña, D. Jacinto de Herrera, D. Diego de Villegas y D. Guillén de Castro, todos ellos autores de la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* (7-8). Es posible que Lope hubiese querido aludir a los dos significados de los Nueve de la fama, lo cual le permite asociar ideales literarios, míticos, cristianos y guerreros.

En el ámbito del clasicismo, Lope sufrió el ataque de varios literatos (académicos) que percibían sus innovaciones como una transgresión a la preceptiva clásica; no obstante, su originalidad no implica desconocimiento de los clásicos (Entrambasaguas 11-47). Su *Arte nuevo* demuestra amplio conocimiento de la preceptiva aristotélica, y, al igual que sus contemporáneos letrados, Lope tenía conocimientos de latín. Joaquín de Entrambasaguas señala asimismo que Lope comenzó pero no terminó una traducción castellana del libro *De deorum imaginibus* de Albricio . Esta obra del siglo XII le sirve de fuente al dramaturgo para las descripciones y alusiones mitológicas (514-16). *Arauco domado* exhibe erudición sobre mitología e historia antigua. Por ejemplo, en el texto don García “hurtó la excelsa llama ... a Júpiter y a Febo” (1, 237). Según la traducción de Lope de la obra de Albricio, Júpiter “era pintado en su trono de marfil, en el asiento de su majestad, con un cetro, en la mano siniestra, de rey; en la derecha, un rayo con que se vía fulminar los gigantes que a sus pies tenía pisados y oprimidos...” (En Entrambasaguas 518). Pues bien, el asociar a don García con Júpiter en *Arauco domado* parece destinado a atribuirle cualidades regias a don García, ya que su imagen de portador del rayo pronostica la fulminación de sus opositores. Por otra parte, la asociación con Febo o Apolo parece referirse al sol rodeado de cuatro planetas. Don García aparece en la comedia con cuatro capitanes: su hermano don Filipe, don Alonso de Ercilla, Biedma, y Alarcón. Los otros dos personajes españoles: Rebolledo y Avendaño son de bajo rango, por tanto no se encuentran en el círculo planetario. La

comedia compara numerosas veces a don García con el sol. Por ende, es posible postular que los cuatro capitanes corresponderían a los planetas.

Arauco domado desde el comienzo presenta en contrapunto las distintas concepciones del indio. Por un lado se les muestra como fieras ya que don García “viene a domar a Chile y a la gente / bárbara que en Arauco se derrama” y por otro señala a Caupolicán como “General”, es decir, jefe digno de un ejército (1, 237-38). El uso del verbo “derramarse” crea también una ambigüedad deliberada. Según Sebastián de Covarrubias, “derramarse” significa “divertirse”, pero también “derramar” equivale a verter. En otras palabras, podemos interpretar la frase de la comedia como indios bárbaros que gozan, o como la existencia de numerosos indios en Chile. Además, la acepción de “divertirse” sugiere el concepto de alegría, forma inferior de felicidad o eudamonia expresado por Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*. *Arauco domado* realza, pues, la determinación del indígena a luchar por su libertad conjuntamente con subrayar su barbarie.

Luego de establecer la prosapia de don García, la obra informa que los indios “están más fieros que áspides en Libia” (1, 238). Esta caracterización de los indígenas como víboras prepara al lector o al público para anticipar contendientes formidables. La obra también contrapone las habilidades militares de Caupolicán a las de don García afirmando que don García “merece la corona” de capitán por su intervención en La Serena, refiriéndose a su decisión en el caso Aguirre-Villagrán de enviar a ambos conquistadores primero al Perú y luego a España (1, 238). La comedia asimismo alude a las virtudes de heroísmo

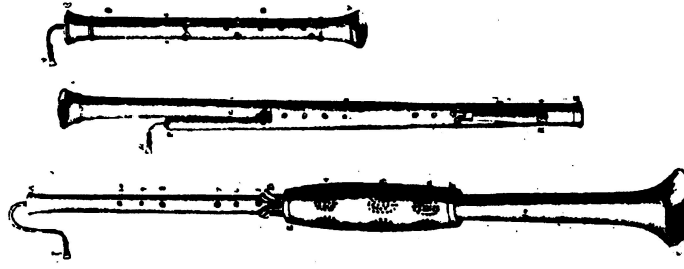
y justicia de don García que se han manifestado no sólo en Chile sino también en sus luchas anteriores en Rentín, Sena y Flandes (1, 239).

Además de enaltecer la función guerrera de don García, al comienzo de la obra, el personaje Rebolledo loa el que don García venga a Chile a cristianizar. El afirma:

Este divino Pan, que el cielo adora,
acompaña el cristiano don García (1, 238).

El fin de la escena introductoria y el comienzo del cuadro siguiente se señalan con el toque de chirimías. Ruano afirma que la música cumple un papel importantísimo en el teatro áureo y él informa que ésta aparecía al comienzo de las actuaciones (*La puesta* 114). Las chirimías, instrumentos de viento madera comunes desde el siglo XII al XVII en Europa, se empleaban para acompañar apariciones sobrenaturales o religiosas en el teatro áureo español (Baines y Kirnbauer 229; Ruano117)⁵. De hecho, en *Arauco domado* su toque indica el comienzo de un acto religioso . Ruano ofrece la siguiente ilustración de estos instrumentos:

⁵ En el siglo XVIII la música de villancicos catalanes incluye partes para chirimías, instrumentos que hoy se conocen como tiple y tenora (Baines y Kirnbauer 236).



Chirimías del siglo XVII

La palabra chirimía proviene del francés antiguo *chalemel* y ésta a su vez viene del diminutivo latín vulgar *calamellus* la cual se origina en el latín *calamus* y significa caña (*Oxford Dictionary* 197). Hasta el día de hoy se emplea la palabra caña para designar la parte del instrumento que el músico pone en su boca. La ilustración del instrumento más corto que muestra Ruano corresponde al bajón, que al igual que las otras chirimías es antecesor del fagot moderno (Waterhouse 876). Para ilustrar el uso en Europa de estos instrumentos, que en inglés se llaman *shawms*, ofrecemos la copia de un fragmento de una pintura del flamenco Denis van Alsloot que aparece en “The Spanish Court of Ferdinand and Isabella” y en el diccionario *Grove* (Knighton 363; Baines y Kirnbauer 235). Anthony C. Baines y Martin Kirnbauer informan que el original de esta pintura se encuentra en el Museo del Prado en Madrid (235).



En *Arauco domado* la música complementa los diálogos y sirve, al igual que hoy día, para despertar emociones y crear el ambiente deseado. Así, la acotación que sigue a la escena introductoria indica:

Toquen chirimías, y córrase una cortina, detrás de la cual se vea un arco de hierba y flores, y en una alfombra debajo de él, tendido en el suelo, y a los lados del arco los soldados que quepan, muy galanes, uno con el bastón, otro con la espada, y otro con el sombrero. (1, 238)

Estas instrucciones además de requerir música, exigen el uso de accesorios escénicos, puesto que los soldados llevan bastón, espada y sombrero. El arco de hierba y flores se puede considerar como utilería de escena, conforme a las explicaciones de Ruano, quien señala que la utilería de escena “puede situar el lugar de la acción de un determinado cuadro” (*La puesta* 105). Es también

notable que mediante esta acotación nos damos cuenta que existía espacio limitado en los escenarios de la época, puesto que se indica que “los soldados que quepan” estén a los lados del arco. John J. Allen, Ruano y otros han corroborado esta característica de los escenarios áureos.

De esta manera, la utilería de escena pareciera reforzar el ambiente sobrenatural conjuntamente con subrayar la humildad de don García y atribuirle una función ejemplar de enviado de Dios. Rebolledo remarca las virtudes cristianas de su jefe y destaca su misión providencialista:

Al pasar el Rey del cielo
le quiso servir de umbral;
que para daros ejemplo,
indios, por él ha pasado,
en que su humildad contemplo, (1, 239)

Don Filipe hace eco a los comentarios de Rebolledo y declara que el acto de don García es una “hazaña santa”. El dramatismo de este cuadro conlleva significado que construye “el universo espacial de la ficción dramática, que va más allá de lo que es visto u oído efectivamente por el espectador” (Rubiera 14).

Medina también subraya que la escena del héroe tendido en el suelo en espera de que pase sobre él el sacerdote con el Santísimo Sacramento proviene de Oña (*Dos comedias* 91). Romanos agrega que el sentido político-religioso de esta escena se reitera cuando don García se refiere a los propósitos de su viaje a Chile (188). Además, esta escena inicial anticipa el final de la obra donde una efigie de Felipe II aparece bajo un arco. En otras palabras, este cuadro muestra

a don García como el representante del rey y de Dios en Chile y el lector o espectador sabe de inmediato que él será el héroe de la comedia.

Realzar la humildad y la religiosidad de don García en esta escena bajo el arco sugiere también las explicaciones de San Agustín en su Tratado 22.15 referentes a la afirmación bíblica “No he venido a hacer mi voluntad, sino la voluntad del que me envió”. San Agustín afirma que los hombres quieren hacer su voluntad, pero Cristo hace la voluntad del Padre porque procede de Él (524). Don García es enviado por su padre y viene a hacer su voluntad, voluntad que corresponde a los deseos del rey de difundir la religión católica y expandir el imperio. Por tanto existe un paralelismo entre don García y Jesucristo.

El personaje Filipe también subraya la ejemplaridad de don García, no sólo para los españoles, sino también para los indios. Aún más, Filipe remarca que el cielo concede a don García el título de “defensor de la fe” (1, 239).

Luego del trance religioso, don García parece reconfortado y manifiesta que ha venido a Chile para “ensanchar la fe de Dios” y someter al pueblo araucano a la corona española. El declara:

Dos cosas en Chile espero

la primera es ensanchar

la fe de Dios; la segunda,

reducir y sujetar

de Carlos a la coyunda

esta tierra y este mar,

para que Filipe tenga
en este antártico polo
vasallos que a mandar venga. (1, 239)

Esta declaración establece que los tres propósitos de la conquista son aquellos de una cruzada: convertir al catolicismo a los indios, someterlos y ampliar el imperio español. El aspirar convertir a los indios en vasallos también indica que don García no considera a esta población esclavos naturales. Pero a la misma vez aludir a sujetar a los indios a la coyunda, implica animalizarlos y por tanto insinúa su condición de esclavos naturales. Es decir, este lenguaje ambiguo que les asigna a los indios dos características contradictorias sigue la preceptiva aristotélica y también corrobora las afirmaciones de Platón, puesto que ambos filósofos afirman que los poetas mienten, aunque sea diferente el significado de sus posiciones (*Metafísica* 983^a; *Poética* 95; Platón 26). También se pueden interpretar estas afirmaciones a la luz de comentarios de Ramón Pérez de Ayala sobre el teatro, quien ha afirmado que “el autor dramático recoge de la vida sombras de la realidad. Por tanto, lo que nos ofrece en la escena son sombras de sombras”. Naturalmente, Pérez de Ayala se refiere a la alegoría de la cueva de Platón donde se propone que es imposible captar las ideas, que solamente alcanzamos a percibir “atenuados y degradados reflejos” de ellas (20). Quizá *Arauco domado* al favorecer la ambigüedad está expresando tanto esta incapacidad humana propuesta por Platón como la capacidad de hacer creer dos proposiciones contradictorias al público o al lector.

Pues bien, *Arauco domado* con la presentación de esta poderosa escena desea establecer desde el comienzo la importancia de la religiosidad de don García. Es curioso que los personajes indios que aparecen brevemente en este cuadro no muestran ninguna resistencia a aceptar la religión. Incluso, el personaje Pillarco dice: “a la iglesia voy”, y lo acompaña Tipalco (1, 239). Cuando finalmente don García se levanta del suelo, él afirma en lenguaje gongorino que es “polvo y nada”. Su discurso pareciera indicar que despierta de un trance, puesto que él siente que ha sido “...trono de los pies / del mismo Dios” (1, 239).

El cuadro se completa cuando don García anuncia que irá a Concepción donde espera reunirse con otros españoles que llegarán por mar. El presagia un violento combate en contra de los araucanos al afirmar:

que todo el polo se espante
de que esta rebelde gente
venga a humildad semejante. (1, 240)

Con el fin de bajar la tensión creada por las amenazas de don García, el cuadro termina cuando dos soldados españoles expresan sus deseos de éxito a don García.

El cuadro siguiente es uno de los más memorables de la obra y es conocido como el baño de Caupolicán. Comienza con una simple acotación: “Salen Caupolicán, Fresia y Pulenco”. Ruano llama a este tipo de acotación “kinética” porque ella determina el movimiento y posición de los actores sobre el tablado (*La puesta* 303). Las indicaciones para la escenografía y el vestuario se

hallan, en realidad, en el diálogo mismo. Caupolicán le pide a Fresia que deje el arco y flechas, lo cual indica que la mujer era guerrera. Tiernamente, en seguida, Caupolicán alaba la belleza de Fresia con lenguaje propio de la lírica renacentista. Los versos del monólogo de Caupolicán muestran influencia de Petrarca, de Garcilaso y de Góngora:

mientras el sol con cintas de oro borda
torres de nubes hechas,
y declinando el día,
con los umbrales de la noche aborda.
A la mar, siempre sorda,
camina el agua mansa
de aquella hermosa fuente,
hasta que su corriente
en sus saladas márgenes descansa:
aquí bañarte puedes
tú, que a sus vidrios en blancura excedes.
Desnuda el cuerpo hermoso,
dando a la luna envidia,
y quejaráse el agua por tenerte; ... (1, 240)

El poema “La belleza de Laura” de Petrarca como asimismo los sonetos de Garcilaso y Góngora parecen haber inspirado esta descripción de Fresia y del lugar idílico donde se encuentran los amantes. Lope describe a Fresia como el ideal de belleza renacentista, subrayando su blancura y su hermosura. La

indiferencia a la verosimilitud se debe, según C. A. Jones, a que los dramaturgos de la época se preocupaban de la verdad del contenido del mensaje más que de representar la realidad externa (47). En otras palabras, la verdad poética tenía prioridad.

La descripción de la fuente, los pájaros, los árboles y el ensimismamiento de los amantes dan una sensación de armonía que contrasta con la violencia de la guerra. C. A. Jones ha puntualizado también que la falta de verosimilitud del teatro del Siglo de Oro, en lo concerniente al lenguaje y al vestuario, hace que se aproxime a la intención de Berthold Brecht de impedir que el público se identifique con los personajes del drama (46).

En el soliloquio de Caupolicán se aprecian, asimismo, rasgos de la poesía pastoril. Se describe una naturaleza idealizada:

vendrán las flores a enjuagarte y verte;
los árboles a hacerte
sombra con verdes hojas;
las aves armonía,
y de la fuente fría
la agradecida arena, si el pie mojas,
a hacer con mil enredos
sortijas de diamantes a tus dedos. (1, 240)

El cuadro paradisíaco donde los amantes desnudos en la fuente aportan sensualidad a la escena se insinúa con decoro. En este respecto, Moir afirma que el decoro es una doctrina cardinal del drama del siglo XVII, que atañe a la

caracterización de las acciones, al estilo, y en general, dicta el comportamiento correcto (208). En virtud del decoro, la obra no permite que se vean escenas eróticas, así Caupolicán ordena a Puquelco:

Advierte
si alguien me viene a buscar,
no des a que entre lugar. (1, 241)

Ignacio Arellano señala que en la época existían dos conceptos de decoro, el decoro moral que veda ciertos motivos como rebeliones y adulterios, a los cuales se puede agregar también motivos subidos de tono tales como la intimidad sexual entre Caupolicán y Fresia, y decoro dramático “que consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel”. Arellano también observa que el decoro está relacionado a la búsqueda de verosimilitud (*Historia* 125). Sin duda, la escena del baño busca verosimilitud, no sólo en el aspecto amoroso, sino también en las descripciones del ambiente y en la preocupación que expresan los amantes de defender la libertad de los indios.

Así, no sólo se guarda decoro, sino también la escena del baño contribuye a hacer que los lectores o espectadores imaginen el lugar de acción. El emplear la palabra para describir el ambiente hace seguramente innecesario decorar el escenario. Dada la tecnología escenográfica del siglo XVII, es probable que fuese muy difícil representar un río y una fuente, por eso, la obra pone en boca de los personajes la descripción del ambiente, lo cual hace posible

prescindir de al menos algunos decorados escénicos. De esta manera, Puquelco indica:

Bien puedes entretenerte;
que yo en esta orilla quedo,
donde os podéis desnudar. (1, 241)

A pesar del ensimismamiento de los amantes, ellos no pueden olvidar que están en guerra con los españoles. Así, Caupolicán afirma:

ya no es de Carlos ni Filipe Chile;
ya vencimos las iras
del español, que llora, (1, 240)

Fresia también responde con alusiones a las penurias que han pasado:

ya la española espada,
el arcabuz temido,
que truena como el cielo, (1, 241)

Los indios consideran estos pesares como algo pasado y también recalcan su poderío frente al enemigo. La comedia expone no sólo la sensualidad de los indios sino también su inteligencia y capacidad analítica ya que ellos atribuyen el ataque español a la codicia y Fresia destaca que Caupolicán ha aplacado la ambición de oro y plata española (1, 241). La unión de los temas de la guerra y el amor no hacen perder unidad a la obra. En realidad, el tema amoroso agrega verosimilitud e interés a la trama. Además, el cuadro del baño demuestra que los indios son capaces de sentimientos amorosos y ternura. Es decir, son comparables a los europeos.

Durante el cuadro amoroso se logra unidad del asunto al exponer características de los personajes. La obra contrapone el valor de los dos jefes militares. Caupolicán afirma en su soliloquio: “ya no es de Carlos ni Filipe Chile”, refiriéndose a los reyes españoles y, a modo de explicación, agrega que Valdivia está muerto. Caupolicán se vanagloria de su posición de superioridad dentro de la sociedad indígena. El apunta: “yo soy el dios de Arauco, no soy hombre”. El indio se declara ser supremo no sólo de los indígenas sino también de los españoles, ya que declara: “no hay poder que me asombre”. Jactándose de su temeridad, Caupolicán hace alarde de ser capaz de ofrecer a Fresia suficientes “cascos de españoles” para enlosar el mar. En este contexto, “casco” significa según Covarrubias “el hueso de la cabeza, que encierra dentro de sí el cerebro” (471-72). Es decir, Caupolicán le asegura a su esposa de que es capaz de matar a muchos españoles. Fresia responde usando un lenguaje tan renacentista como el de su marido. Al comienzo de su soliloquio establece similitud entre Caupolicán y don García y provoca *admiratio* en el espectador al destacar la realidad poética:

Querido esposo mío,
a quien estas montañas
humillan las cabezas presurosas,
por quien de aqueste río,
que en verdes espadañas
se acuesta, coronándose de rosas, (1, 241)

Así, Fresia reconoce que Caupolicán excede a don García en magnificencia. Ella concuerda en que el indígena es “dios”, no “umbral de Dios”. El río rodeado de hierba y coronado de rosas donde se encuentran los indios se asemeja en su forma a la alfombra coronada por el arco de hierbas y flores donde yacía don García. Lope, además, ignora la verdad histórica y se concentra en la verdad poética para poner en labios de Fresia los inverosímiles versos:

las ninfas amorosas
envidian mi ventura: (1, 241)

Asimismo, Fresia exclama:

¿qué fuente, qué suaves
sombras, qué voces de aves,
qué mar, qué imperios, qué oro o plata pura,
como ver que me quieras,
tú que eres el señor de hombres y fieras? (1, 241)

Estos versos desvelan el *locus amoenus* y recuerdan a Horacio y su *Beatus ille*, refundido con maestría por Fray Luis de León en su oda “Vida retirada”:

¡Qué descansada vida
la que huye el mundanal ruido,

¡Oh, campo! ¡Oh monte! ¡Oh río!
¡Oh, secreto seguro, deleitoso!

desde la cumbre airosa

una fontana pura

hasta llegar corriendo se apresura; (91-94)

De este modo, Fresia pone en evidencia otro rasgo que don García y Caupolicán comparten. Ambos son domadores. Anteriormente Rebolledo había señalado que don García

viene a domar a Chile y a la gente

bárbara que en Arauco se derrama. (1, 237).

Ahora Fresia sugiere que Caupolicán es también domador de hombres y de fieras.

Parte de la caracterización de Caupolicán se consigue a través de los ojos de Fresia. La valentía de Caupolicán es admirable y a Fresia la cautiva esta cualidad de su esposo. Así ella declara:

No quiero mayor gloria

que haber rendido un pecho

a quien se rinde España, coronada

de la mayor victoria,

y el caballo arrogante, en que subido

el hombre, parecía

monstruosa fiera que seis pies tenía,

no causarán espanto

al indio que rebelas,

cuya libre cerviz del cuello sacas

del español, que tanto
le oprimió con cautelas,
cuya ambición de plata y oro aplacas; (1, 241)

De esta manera, Fresia señala la capacidad connatural que Caupolicán demuestra para guiar a su pueblo. A la vez señala su aptitud para liberar al indígena del yugo español y para aplacar la avaricia española. Fresia admira las habilidades guerreras de su esposo y en su soliloquio ella no deja duda que el tema del drama es épico. Nombra los armamentos de los españoles: la espada, el arcabuz y los caballos. Igualmente, ella se mofa de la ignorancia de los indios que no conocen el caballo. Fresia termina el soliloquio expresando un deseo de paz: “Ya en tejidas hamacas / ... / dormiremos en paz ...” (1, 241). Por supuesto, dormir en hamacas no es parte de la cultura araucana. Sin duda, Lope ha basado esta descripción en su conocimiento de crónicas de naciones americanas septentrionales, y la mimesis que presenta es puramente poética. En cuanto al deseo de paz, la obra hace eco a Vitoria quien postula que el propósito de la guerra es alcanzar la paz.

Según Lauer, “la escena del baño, se convierte en la causa de los futuros desastres del héroe Caupolicán y de la gente bajo su dominio”. Lauer postula que el poder dramático de esta escena tiene sus raíces no sólo en Oña sino también de la oda 1.15 de Horacio “*Pastor cum traheret per freta navibus*”. De esta manera, Caupolicán se asocia con París, “cuyo ‘casamiento’ con Elena fue un acto de adulterio y de traición. Por lo tanto, el prudente Caupolicán hereda la culpa e ignominia del imprudente París” (“El baño” 297-300).

Si bien el interludio amoroso es mimético y sirve para caracterizar a los personajes, la obra no permite que el lector o espectador olvide que se trata de tiempos de guerra. Tucapel, al enterarse que Caupolicán se ha desentendido de los asuntos bélicos, critica la despreocupación de Caupolicán e incluso cuestiona la capacidad de Caupolicán de capitanear las huestes indígenas:

¡Bañando, cuando abrasando

de inquietud a Arauco veis!

Dejalde, que donde estoy

No es menester General. (1, 241)

Rengo, otro personaje indígena, también concuerda con Tucapel en que pueden prescindir de Caupolicán. Sin embargo, Rengo expresa la necesidad de ayuda divina y le pide al viejo Pillalonco que consulte al demonio Pillán. *Arauco domado* ofrece un detallado cuadro del conjuro donde el sacerdote usa un ramito y lana. Pillalonco les asegura a los indios que “Pillán la verdad dirá” y durante su invocación ruega al dios suplicando: “...dime lo que sabes / deste español y su vecina armada” (1, 242). Pillalonco cuando se dirige a Pillán señala que tiene “dorada faz”. La comedia reitera esta característica en la didascalia que precede la aparición del demonio. Las acotaciones indican, asimismo, que el demonio debe salir por el escotillón. Según Ruano, los escenarios del siglo XVI contaban con puertas en el suelo que formaban parte del aparato escénico y permitían la salida de actores, estas salidas se llamaban escotillones (*La puesta* 237).

La acotación que indica la aparición del demonio es muy detallada. Requiere que el personaje Demonio lleve “un medio rostro dorado y un cerco de rayos, como sol, en la cabeza, y el medio cuerpo con un justillo de guadalmequí de oro” (1, 242). La obra sin duda desea maravillar al público con la aparición de este ser sobrenatural con atavíos tan interesantes. Tanto la vestimenta como las creencias paganas en seres sobrenaturales contribuyen a producir la *admiratio* en el público. Después de que aparece Pillán, el sacerdote Pillalonco repite su pregunta acerca de don García. El Demonio le responde:

en vuestros rebeldes cuellos
pondrá el yugo poderoso
de Carlos quinto y Felipe,
no más de en dos años solos. (1, 242)

De esta manera, el Demonio predice la derrota de los araucanos y también les presagia que don García fundará siete ciudades. Además, el Demonio vaticina su propia derrota afirmando: “Yo solo seré el que pierda”, pues anticipa el triunfo del catolicismo. Pillalonco, asimismo, pregunta que cómo y cuándo ocurrirán estos hechos. El Demonio responde: “ahora será”, y les dice a los indios que debido a la heroicidad de don García lo querrán y deben de llamarlo “San García” y hacerle “estatuas de oro” (1, 242). El fin del episodio de la aparición del Demonio se marca con disparos de arcabuz y con una llama de fuego.

Ingrid Simson apunta que durante el Siglo de Oro era común la creencia de que América era el lugar preferido de Satanás. Se postulaba que los indios, a causa de su inferioridad eran fáciles víctimas del Demonio, y ello permitía a los

españoles justificar la conquista como una forma de evangelización y cristianización. “Esta imagen de América como el continente del mal y del diablo que debía ser vencido, es la justificación fundamental para todo proceder de los españoles en América” (306-09). En el caso de *Arauco domado*, las creencias paganas también subrayan la otredad de los indios.

Es claro que la religión de los araucanos ejerce fascinación sobre Lope. Tanto Ercilla como Oña habían aludido a las creencias religiosas de los indios y Lope refunde lo que estos autores habían escrito. Es decir, Lope emplea en *Arauco domado* el recurso retórico de *inventio* que, como indica Charles D. Presberg, incluye los conceptos de descubrir y recrear con el fin de revelar misterios escondidos en los modelos (272). En *Arauco domado*, Lope presenta al indio Tucapel como descreído; así pues, establece una verdad poética posible, a la vez que humaniza a los indios. Las dudas de Tucapel sirven también para realzar la mimesis de la escena; Tucapel, al informarse de los presagios, amenaza de herir con una flecha a Pillalonco, el portador de la noticia. Tucapel rechaza los presagios del Demonio y afirma:

No hay Pillán; yo basto y sobro
contra el mundo. (1, 243).

El cotejar ambas religiones aparentemente tiene el propósito de establecer diferencias entre españoles e indígenas. Los indios son paganos y los españoles cristianos. Con todo, la obra anticipa que el triunfo religioso será parcial, ya que la adopción del cristianismo por los indios resultará en un sincretismo de ambas creencias, puesto que le harán estatuas de oro a “San

García” y lo convertirán en ídolo. Este presagio religioso, al igual que el político, desvela, pues, el empleo de técnicas miméticas.

Ahora bien, si atendemos a la preceptiva de la comedia nueva podemos apreciar que el cuadro de idolatría culmina con un vaticinio que predice el fin de la obra. El lector o espectador sabe que el triunfo español convertirá a los indios en vasallos de los españoles dentro de dos años. Sin embargo, atisbar el desenlace del drama es una violación de la preceptiva lopista estipulada en los versos 298-301 de su *Arte nuevo* anteriormente citados, donde se indica que el lector o audiencia no debe descubrir “en lo que para” el tema hasta la última escena.

David McGrath ha estudiado también el papel del diablo en la comedia y en su opinión, al igual que en la de Simson, la presencia de este ser sobrenatural sirve para reforzar la ideología de dominación española. MacGrath postula que al presentar a los indígenas como seres a merced de las fuerzas demoníacas, se justifica la cristianización de los indios puesto que con ella se acaba el dominio satánico.

Otro rasgo acusado de la religión indígena es ser un vehículo de vaticinio que sirve para llamar a la acción a los personajes. Así, Pillán reprocha a Caupolicán el estar entreteniéndose en la fuente y también le informa que don García ha llegado y que los españoles han construido un fuerte. Es decir, la religión indígena ejerce una función moral comparable a la religión católica.

En el ámbito literario, la preocupación de maravillarse y de imitar la realidad indígena desvela un acatamiento a las reglas aristotélicas que proponen que el

temor y la compasión se desencadenan cuando “los hechos se producen contra lo que esperábamos, dimanando unos de otros, pues tendrán entonces el carácter de maravillosos” (*Poética* 49). Para la audiencia, la aparición del Demonio es inesperada y con ella *Arauco domado* es capaz de producir temor al anticipar la guerra y también compasión ya que la libertad de los indios está en juego.

Ante las predicciones del Demonio, Tucapel, Rengo, Talguén y Ormpello hacen ostentación de su valentía y amenazan flechar a don García. Es decir, todos los indios concuerdan en la necesidad de eliminar a los españoles. Para subrayar que los indios lucharán y no se someterán a vaticinios divinos, Tucapel expone su soberbia: “No hay Pillán; yo basto y sobro” (1, 243). La obra al realzar la altivez de los indios pone en evidencia su *hibris* o vicio de extremo orgullo que resultará en una catástrofe.

En virtud de ser *Arauco domado* una obra para las tablas, hemos puesto atención a las acotaciones. En general son breves y a veces están ausentes. Por tanto, la labor interpretativa queda en manos de los actores y del funcionario que hoy llamamos director y que en la época áurea se llamaba “autor de comedias”. En cuanto al lector, él interpreta y complementa el texto, según ha indicado Iser. Un ejemplo de ausencia de acotaciones ocurre cuando aparece Caupolicán y declara: “¡Hame abrasado Pillán!” luego de haber regresado cubierto de llamas. El indio explica el origen del fuego que lo abrasa:

Del agua brotaban llamas,
y en medio dellas, Pillán

me dijo: “¡Oh, gran capitán,
que tu heroico nombre infamas! (1, 244)

Es muy probable que el lector o actor interprete esta escena agregando gritos y expresiones de desesperación. Como se puede apreciar, el diálogo incluye una escena fantástica difícil de mostrar en forma realista en el escenario. Por eso, Caupolicán relata los detalles como pasados para que el público se imagine el agua en llamas y a Caupolicán ardiendo. Por cierto, la obra se vale de la *admiratio* en este cuadro. Caupolicán también señala que Pillán le ha dicho que ya ha llegado don García a Concepción y que ha construido un fuerte en Penco. En realidad, los españoles llegaron a los lugares que indica la comedia y construyeron un fuerte (Mariño de Lovera 214). Caupolicán también agrega que Pillán lo exhorta a tomar armas y a atacar a los españoles, pues ellos proyectan destruir a Pillán. Con esto, se alude al propósito de los españoles de erradicar el paganismo y sustituirlo por el catolicismo. Acto continuo, Caupolicán relata la forma sobrenatural en que el Demonio convierte en “alquitrán ardiente” el agua y él siente “... en el pecho / mil víboras ...”. Aparentemente, esta experiencia sobrenatural mueve a Caupolicán a la acción y él anima a sus compatriotas:

¡Oh valientes araucanos!
Agora es tiempo; mirad
que es gran bien la libertad,
y que hoy está en vuestras manos. (1, 244)

Arauco domado complementa este grito de libertad con la enumeración de armas indígenas. Caupolicán apunta que los indios tenían flechas, picas,

espadas, mazas y arcos, armas que, por supuesto, eran muy inferiores en poder bélico a los arcabuces, caballos y otras armas de los españoles. Sin embargo, los personajes indios no titubean y planean el ataque a los españoles. Talgueno señala:

No imaginéis que esto es guerra,
sino castigo. (1, 245)

Obviamente, la obra se refiere al concepto de guerra justa al calificar la contienda como castigo.

La defensa de la libertad de los indios se subraya cuando Orompello resume el sentir de los indios declarando:

quede en libertad la tierra,
y cada cual por su parte
muestre su heroico valor. (1, 245)

A pesar de la convicción de defender su libertad, no todos los indios anticipan la victoria. Pillalonco reconoce el valor de don García y cree que el vaticinio de Pillán se cumplirá. Estos argumentos de Pillalonco agregan verosimilitud al drama y ponen de manifiesto que en ninguna sociedad hay total unanimidad de opiniones.

El cuadro siguiente lo representan españoles. El diálogo entre don Filipe de Mendoza, hermano de don García, y don García expone que aunque los españoles han construido un fuerte, ellos aún temen el ataque indígena. La comedia, sin duda, desea mostrar la valentía de ambos lados. Así, Filipe afirma

refiriéndose a los indios: “no el temor de la muerte los provoca” y don García responde altaneramente:

... Más el cielo
verá mi honesto celo, el Rey de España
esta imposible hazaña, y todo el mundo
aquel valor profundo, del que ha dado
la sangre y nombre Hurtado a los Mendozas. (I, 245)

La obra de esta manera subraya el empeño de ambos bandos de luchar por sus ideales. Los indios defienden su libertad, y los españoles luchan por someterlos a la corona española y a la religión católica. Don García recalca la ferocidad de los indígenas y vuelve a indicar que ellos han dado muerte a Valdivia y se niegan a obedecer al rey de España, pues reconocen como jefe a su propio rey, quien es Caupolicán. Filipe, por su parte, reitera que don García es tan valiente como Alejandro Magno.

La entrada del personaje Alonso de Ercilla agrega más información sobre los indígenas. Ercilla los describe como valientes guerreros y a la vez como bárbaros. Usan “armas extrañas” hechas “de pellejos de lobos y leones / de conchas de pescados y de fieras”, pero son lo suficientemente inteligentes, sagaces y poderosos como para ganar armas españolas en batallas. Ercilla también califica a los instrumentos musicales indígenas de ensordecedores, es decir, dignos de un pueblo bárbaro. Sin embargo, el jefe de los indígenas a quien don García había juzgado de bárbaro, don Alonso lo figura como “membrudo gigante fiero” (I, 246). Así, se va desarrollando un paralelismo entre

los contrincantes que gobierna las comparaciones entre los personajes.

Además, como indica Romanos, la caracterización del jefe Caupolicán tiene una connotación mítica puesto que un gigante desafía el poder (190).

La preocupación por la mimesis es evidente al referirse tanto a las armas como los instrumentos musicales, además de la disensión existente entre Pillalonco y Tucapel. Este último se dirige al sacerdote protestando:

¡Calla, infame Pillalonco!
Huye, empieza a retirarte,
o ¡vive Dios, de flecharte
con ese primero tronco!
Deja que Caupolicán
mate al español cruel. (1, 245)

El sacerdote les ruega a los indios que se preparen para la derrota y manifiesta:

Presto verás, Tucapel,
si dijo verdad Pillán. (1, 245)

Esta afirmación también sirve para reiterar que los españoles saldrán triunfadores. Por otro lado, la obra subraya que los españoles se enfrentan a un formidable y numeroso enemigo. Don Filipe reconoce la valentía de los araucanos y señala: “no el temor a la muerte los provoca” (1, 245). Pero la valentía de los araucanos no acobarda a los españoles y don García se vanagloria de su determinación a luchar, la cual ha heredado de su familia. Como se puede apreciar, la obra acentúa la oposición entre los contendientes y equipara su valentía y determinación por luchar por sus ideales.

La comedia desea crear en el público una imagen del indio como un poderoso oponente de los españoles. Por eso, el personaje Ercilla apunta que “Un infinito número” de araucanos viene a atacarlos y Filipe, con lenguaje senequista, agrega: “Para cada español habrá trecientos” (1, 246). Para agregar brío a la escena, la llegada de los indios se marca con música.

Según H. Recoules, “cada instrumento de música tenía su significación para el auditorio” (122). La acotación que precede la entrada de los personajes indígenas indica que los indios salen con “tamborilillos, y por ser fuerza para cantar, con sus guitarras” (1, 246). Como todos sabemos, la guitarra no es un instrumento americano. José María Alín y María Begoña Barrio Alonso precisan que a Lope “nunca le han preocupado los anacronismos” (353). Ruano también apunta que es posible que este anacronismo se deba a que los comediantes de la época no fuesen capaces de cantar sin acompañamiento de guitarra, y a que el público esperaba que los cantantes fuesen acompañados de guitarra (*La puesta* 97). Además, Jack Sage puntualiza que la guitarra era el instrumento predilecto que se usaba en los corrales de la primera mitad del siglo XVII (297).

La primera canción de la obra la cantan los indios y marca el comienzo de la batalla. Es una canción guerrera que, al igual que los himnos militares de hoy, exalta al ejército a la lucha e incita a despertar el valor en los indios. Consiste en un diálogo entre una voz y un coro que repite el estribillo “Caupolicán”. Según Valentín de Pedro, en esta escena épica el nombre de Caupolicán se aclama “como el de un héroe homérico” (9).

Alín y Barrio Alonso también puntualizan que no era novedad incluir canciones en obras de teatro en la época áurea. “Lo que iba a ser nuevo en Lope, y muy rápidamente imitado, era la ampliación de la funcionalidad de la canción, es decir, la concesión al texto cantado de un valor específico, determinado—y, en ocasiones, central—, dentro de la obra”. En general, la canción tiene “un propósito definido, cuando no estructurador” (vii). En el caso de la canción guerrera de *Arauco domado*, el propósito aparente es llamar a los indios a la acción recordándoles sus victorias pasadas en contra de los españoles. Caupolicán destaca la cobardía de los españoles al estar metidos en un “corral” y “juntos atados” (1, 246). En la obra la perspectiva de los araucanos animaliza a los españoles, de la misma forma en que en escenas previas la perspectiva de los españoles animaliza a los indios al considerarlos “domables”. Esto subraya la igualdad entre los dos pueblos, lo que incluye la igualdad en su prejuicio dirigido hacia el contrincante. Otro propósito aparente de la canción es fomentar el mito de la invencibilidad de los araucanos. Según señala Barthes, una función del mito es eliminar lo real. En este caso vemos que no se considera la posibilidad de que el enemigo sea capaz de subyugarlos (*Mitologías* 238). Además, impulsar la creencia en la invulnerabilidad indígena contrarresta el vaticinio del Demonio. En definitiva, la canción ofrece un resumen de la acción hasta el momento y destaca que los españoles están motivados por la codicia.

Aunque la canción repite lo que la obra ha dicho con anterioridad, también agrega dos ideas importantes a la trama. La primera es que Apó, a quien Lope

llama “soberano”, designa a Caupolicán “señor” de Arauco. Este personaje aparece en *La Araucana* canto XXXI, e Isaías Lerner lo define como “señor” (Ercilla 829; 1, 246). Por consiguiente, Lope se vale de la *inventio* o la imitación libre de sus modelos para crear la verdad poética de la obra, probablemente una verdad más imaginada que empírica. La segunda idea que agrega la canción es acusar a los españoles de ser codiciosos en unos versos que recuerdan a Las Casas:

Ladrones, que a hurtar venís
el oro de nuestra tierra
y disfrazando la guerra
decís que a Carlos servís,
¿que sujeción nos pedís? (1, 247)

Hacia el final de la canción se advierte que el mito de invencibilidad ha surtido efecto y Rengo alerta a don García que la lucha en Chile será diferente de las que han tenido los españoles en el Perú puesto que los chilenos no serán derrotados. Además, Rengo promete que los indios tomarán cautivos a los españoles y los eliminarán. Por tanto, la obra crea en el lector o espectador lo que Hans Robert Jauss denomina “horizontes de expectativa”, es decir, una reacción anticipatoria de la valentía y astucia de los indios.

Don García reacciona admirado del orden y entusiasmo de las tropas indígenas y reconoce que serán un difícil enemigo:

Si de aquesta suerte fueran
los indios que vió Colón,

tarde en aquesta región

los españoles se vieran. (1, 247)

Quizá esta reacción de don García esté destinada a realzar los “horizontes de expectativa” conjuntamente con enaltecer el valor de los españoles ante tan magno enemigo. Por cierto se prevé que seguirá una sangrienta batalla que pondrá a prueba el poderío español y la defensa araucana. Así, al comienzo de la lucha se aprecia la desesperación y determinación de los españoles y Biedma comenta:

No hay onzas fieras
que sangrientas y ligeras
en ganado humilde entrasen,
que mayor estrago hiciesen;
mas no se irán alabando. (1, 248)

Covarrubias define “onza” como “animal fiero conocido, cuya piel está manchada de varios colores”, proviene del latín *dicitur panthera* (1324). En efecto, a consecuencia del ataque perpetrado por los indios feroces, don García cae desmayado porque recibe un golpe de piedra. Sin duda, el que la obra presente al jefe español herido enaltece el poderío de los indígenas, da una oportunidad de mostrar la compasión de los soldados españoles, al igual que su caridad y amistad, y los estimula a seguir luchando.

Si la escena guerrera se abre con una canción interpretada por los indígenas, también se cierra con unos versos que parecieran asemejarse a un recitativo. Esta vez don García declama unos cortos versos cuya última línea es

“¡Cierra España!” y los soldados repiten en coro la misma línea. Por supuesto, este conocido grito se asocia con la Reconquista (Vega y Morales 267). Luego don García pronuncia el verso “¡Viva Carlos!” y todos los españoles repiten el mismo verso. Debido a la falta de acotaciones, el lector se imagina que la arenga de don García y la respuesta de los soldados es en alta voz, lo cual les da un carácter similar al recitativo. Además, estos versos ayudan a reforzar el mito triunfalista español (1, 249).

Tanto el lenguaje de la canción de los indios como la aproximación a un recitativo español realzan la igualdad entre los bandos. Ambas canciones buscan efectuar algo en el mundo de la experiencia empírica, representan lo que J. L. Austin llama “performatives” o lenguaje que no sólo dice algo, sino que ejecuta una acción.

Una vez que la batalla comienza dentro del fuerte, se aprecia un emparejamiento de soldados españoles con indios de rango similar. Así don García tiene como contrincante a Caupolicán, Filipe a Rengo, Tucapel y Talguén a don Alonso y a Biedma. Romanos ha señalado que es un requisito del género épico equiparar dramáticamente a los personajes con el fin de construir al héroe (187-88). Por ejemplo, se observa la igualdad entre don García y Caupolicán cuando el primero se jacta de ser hijo de virrey y Caupolicán le responde que él es hijo del Sol. Además, don García dirigiéndose a Caupolicán manifiesta: “Yo soy, / que he de quitarte la vida” (I, 248). Debido a que Caupolicán es el jefe de los indígenas, el jefe de los españoles quiere matarlo. Por otra parte, se recalca que no sólo Caupolicán es valiente sino que también lo son todos los indios.

Así, cuando Caupolicán pregunta “¿Quién ha de saltar el fuerte?”, Tucapel responde “Yo, que soy rayo y soy muerte” (1, 247). Todo este despliegue de orgullo y fiereza es una expresión del deseo de superar la verdad histórica y crear una verdad poética que cause *admiratio* en el lector o en el público.

También la comedia les atribuye a los indios la cualidad (humana, universal) de solidaridad. De hecho, cuando Tucapel cae herido, Talguén responde: “Yo defenderé tu vida”. Por otra parte, cuando don García cae desmayado, los soldados españoles se preocupan de él. Aún más, cuando don Filipe sospecha que puede haber fallecido, él promete vengar la muerte de su hermano. Sin duda, Lope desea mostrar que ambos lados son honorables, es decir, pese a sus muchas diferencias son iguales en su humanidad. Como es sabido, la honra es uno de los temas preferidos del Siglo de Oro. En efecto, Lope afirma en su *Arte Nuevo*:

Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente, (327-28)

En cuanto a la escenografía, la obra proporciona detalladas instrucciones que incluyen la producción de ruidos y uso de accesorios escénicos que dan verosimilitud a la escena y demuestran preocupación por la *imitatio* o mimesis. Así, la acotación que precede a la batalla en el fuerte indica: “Disparen los arcabuces de arriba, y los de abajo acometan tirándolos flechazos y alcancías, y entren, finalmente, bajando los de arriba a la defensa, y salgan Rengo y D. Filipe batallando” (1, 247). Según señalan Allen y Ruano, los corrales contaban con balcones que a veces se utilizaban en la escenificación (3; *La puesta* 58).

Ruano también puntualiza que la posición elevada se reserva para el rey o para personajes de rango alto, como lo ilustra la escena final de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* cuando Peribáñez con su ascenso al balcón simboliza su elevación en rango social ya que el rey lo confirma como capitán (*La puesta* 58). En cuanto a *Arauco domado*, la ubicación de los españoles en el balcón, seguramente indica a la audiencia que ellos tienen más rango que los indígenas. Sin embargo, los españoles bajan del balcón, alcanzando así igualdad con los indígenas. El diálogo que se establece entre los oponentes subraya su igualdad no sólo entre Caupolicán y don García, sino también entre los otros participantes. Por ejemplo, Filipe y Rengo nos ofrecen el siguiente diálogo:

Filipe: ¡Bárbaro! ¿Sabes que soy
 Don Filipe de Mendoza?
Rengo: Español, mucho te goza
 de que venciéndote estoy;
 que soy Rengo, el que ha tenido
 más despojos de vosotros
 en Chile. (1, 248)

Arauco domado de Lope, al igual que *La Araucana* de Ercilla, exalta la valentía y el poderío de los indígenas, cualidades que a su vez, magnifican la audacia e intrepidez de los españoles. Así, don Filipe afirma: “¡Santo cielo, / nuestra vida vino al suelo!” y don Alonso responde: “Sí. ¿Van el fuerte ganando?” (1, 248)

Seguramente para bajar la tensión épica, humanizar la acción, y demostrar que los indios no son esclavos naturales la obra vuelve al tema amoroso. Esta vez especifica que no sólo Fresia ama a Caupolicán, sino que Gualeva y Millaura son esposas amantes de Tucapel y Rengo respectivamente. Asimismo, Quidora revela que está enamorada de Talgueno, aunque él no lo sabe. La acotación que inicia el cuadro indica que aparecen las indias: Gualeva, Quidora, Fresia y Millaura “con cestillas de fruta y unas botillas o barros de agua” (1, 249). Ellas se encuentran fuera del fuerte, están preocupadas esperando que sus maridos y amigos regresen de la batalla; les traen alimentos que la obra revela en el diálogo. En este cuadro, la comedia emplea el recurso de *imitatio* y refunde información que aparece en la obra de Oña. Así el lector se entera de la alimentación de los indígenas. Gualeva trae *madí* en su cestillo y *perper* para beber; Millaura lleva *ulpo*; y Quidora *cocavi* y *muday*. Oña explica que “Madi, es una semilla negra, que seca y molida, se hacen della unas bolas envueltas en harina; son de gran regalo y sustento para los indios” (686). Medina agrega en una nota a la Tabla que ofrece Oña que el madi o melosa (*Madia mellosa*) es una planta anual de la familia de las Sinanteras (686). En cuanto al *perper* Oña señala que es una clase de chicha de maíz. El *ulpo* es una bebida que aún se consume en Chile, y que al igual que en los tiempos de Oña, es una mezcla de harina tostada y agua (Oña 687). La única diferencia es que hoy el *ulpo* se hace con agua caliente y con harina de trigo. En los tiempos de Oña se hacía con agua fría y harina de maíz o cebada tostada. Existe también una versión moderna de harina tostada y agua fría que

se conoce como “agua con harina”. *Cocavi* es una voz que también se usa en el Chile moderno, pero se pronuncia actualmente *cocaví*, y como indica Medina, significa matalotaje (en Oña 687). Con respecto al *muday*, Oña señala que es chicha de maíz (687). Los araucanos de hoy también consumen *muday* pero lo hacen a base de trigo.

Ruano explica que “Los accesorios escénicos facilitan de diversas maneras el complejo proceso de comunicación teatral y, por tanto, forman parte esencial de la representación dramática” (*La puesta* 104). Así, la utilería de personaje que emplean las indias—las cestillas y los cántaros—tienen el valor de darles a ellas un aire campesino.

Cerstin Bauer-Funke, por su parte, postula que la comida cumple una función simbólica y escenográfica. Es posible que *Arauco domado* haga hincapié en comida de nombres indígenas para destacar las diferencias entre las cosmovisiones de los indios y de los españoles. Bauer-Funke también plantea que la comida es capaz de “disminuir la distancia entre el tablado y el público y de borrar los límites entre la realidad y la ficción” (36). En el caso de comida de nombres indígenas, pareciera que la obra logra el efecto opuesto al que sugiere Bauer-Funke. El público seguramente desconoce esos nombres y es muy probable que no se identifique con los actores que hacen el papel de indígenas.

Después de que las indias dan información sobre sus alimentos, ellas dan a entender que esperan la salida de los hombres del fuerte. Aunque expresan gallardía, su tono es más moderado que el que usan los indígenas antes de entrar al fuerte. De hecho, Fresia, la esposa de Caupolicán, es quien más

segura se muestra del posible triunfo de sus compañeros. Cuando Gualeva manifiesta ansiedad porque no salen del fuerte, Fresia le responde: “y algo se han de detener / en pasarlos a cuchillo” (1, 249). Fresia, pues, asume un papel similar al de Caupolicán de alentar a las mujeres en momentos difíciles.

Este cuadro con las mujeres, revela la guerra desde el punto de vista femenino. La obra realza las cualidades de las mujeres indígenas y las pinta como amantes de sus esposos y atentas del bienestar de los hombres. Por tanto, se vale de los recursos de *imitatio* y *admiratio* para que el lector aprecie los valores esencialmente cristianos de la vida familiar de los indios. La virtud cardenal de la de fortaleza, e incluso las virtudes teologales de la esperanza y caridad se hacen evidentes entre los indios. La obra desvela también que son honorables y leales, valores muy apreciados en la comedia de la época.

El amor que las indias sienten por sus seres queridos no sólo es *eros*, sino también *philia* o *amicitia* y *agape* o *caritas*. Estas mujeres tampoco son seres pasivos que se retiran a sus aposentos; todo lo contrario, ellas están en las proximidades del fuerte con el fin de ser proveedoras de alimentos y apoyo moral. La obra agrupa a las cuatro mujeres protagonistas de la comedia en este cuadro seguramente para distinguir a la sociedad indígena compuesta de hombres y mujeres (veremos niños más adelante) del ejército español carente de familias.

El cuadro siguiente comienza con una acotación que nuevamente indica diferencia de posiciones en el espacio, es decir subraya la diferencia de rangos: “Asiéntense las cuatro indias, y en lo alto D. García, D. Filipe y los demás” (1,

250). Así, el diálogo especifica que los españoles han logrado algunas victorias sobre los indios; don Alonso manifiesta:

¡Si llevarán ya creído
que por tu brazo ha de ser
domado Arauco! (1, 250)

Don García, no obstante, se siente insatisfecho porque no ha podido vencer a Caupolicán, a quien llama “¡Notable bárbaro” (1, 250). Don García sospecha que Caupolicán volverá por la noche, así que recomienda poner vigilancia en el fuerte mientras descansan. Rebolledo queda de guardia y don García le advierte que su propia vida está en peligro. Este gracioso ostenta conocimientos de la mitología griega al responder “Seré en velar / un Argos” (1, 250).

Rebolledo también confiesa su lealtad y amor por su amo, lo cual expone *caritas* y *amicitia*. No obstante, a Rebolledo lo vence el sueño.

Mientras duerme Rebolledo, Millaura, Gualeva y Fresia casadas con Rengo, Tucapel y Caupolicán respectivamente, y Quidora, india enamorada de Talguén, expresan preocupación porque sus seres queridos no salen del fuerte. De esta manera, se hace notar nuevamente las cualidades humanas de los indígenas. Luego salen Rengo y Orompello y el lector se informa que Caupolicán ha sido herido por don García. Además, Tucapel ha sufrido también heridas. El que don García haya atacado a Caupolicán destaca el paralelismo entre los dos hombres de más alto rango de cada bando.

Rengo, sin embargo, endiosa a don García y al hacerlo subraya la igualdad con Caupolicán, a la vez que recuerda la predicción del Demonio que

los indios adorarán a don García como santo y le harán estatuas de oro. Rengo declara:

Hirióle el gran español,
el gallardo don García
porque herirle no podía
menos que un hijo del sol. (1, 251)

Rengo también, dirigiéndose a Fresia, esclarece que don García ha derrotado a Caupolicán:

Fresia, el Mendoza famoso
le ha vencido y retirado. (1, 251)

Sin embargo, para no contradecir la preceptiva de *El arte nuevo* donde se indica que el desenlace debe revelarse en medio del tercer acto (298-301), la comedia también abre la posibilidad de que los indios puedan ganar, ya que cuentan con mayor número de hombres. Con el fin de aumentar el suspenso, se agrega también que don García ha solicitado refuerzos.

El lector o espectador se entera de que la guerra ha tenido desastrosas consecuencias para los indios. Además de haber caído herido Caupolicán, Rengo ha dejado atrás a Tucapel porque este último se encuentra herido. Al recibir estas nuevas, Gualeva se enfurece y acusa a Rengo de ser “envidioso” y “afeminado”. Nuevamente, el lector aprecia el empleo de mimesis para demostrar que los seres humanos no son perfectos y que los indios tienen los mismos defectos que los europeos. También la obra muestra a Gualeva como

una mujer fuerte y valiente que ama a su esposo y no teme salir en su ayuda.

Ella se dirige a Rengo así:

Siempre has sido
de sus hechos envidioso:
dejástelo con cuidado
del desafío aplazado,
de su valor temeroso.
¡Ah cobarde, pues yo vivo,
y si Tucapel murió,
por él saldré al campo yo! (1, 252)

Rengo primero admira el amor que Gualeva siente por su esposo pero luego lo denomina “loco amor”, lo cual le asigna un significado carnal, ya que alude al *Libro de buen amor* donde se contrasta el loco amor al buen amor de Dios. También Oropello concuerda con Rengo y considera que su amor es excesivo. Gualeva, en cierto modo, demuestra también locura al tomar una macana para amenazar a Rengo y darle a entender que está dispuesta a luchar por su marido. La macana, arma ofensiva según Oña, en este caso es un accesorio escénico que simboliza violencia (686). Por supuesto, agredir a un hombre no es conducta femenina digna, por eso Gualeva aduce tener alma varonil. A fin de cuentas, el personaje de Gualeva se ha convertido en una mujer varonil. Con bravura ella manifiesta:

que este femenil cabello
cubre un alma varonil. (1, 252).

Además, la intimidación de Gualeva demuestra que la violencia es “contagiosa” (*La violencia* Girard 37). Gualeva se ha pervertido bajo la influencia de los españoles. Sin embargo, Rengo es la voz de la razón y responde a las amenazas de Gualeva con magnanimidad y generosidad, poniendo así en evidencia virtudes admirables en los indios. Rengo le quita la macana a Gualeva y le dice que le perdona su loco amor. Por su parte, Gualeva se declara vencedora y sus versos revelan el amor que siente por Tucapel:

Mas diré que te vencí
y que te dejé temblando;
que por no me detener
en buscar mi dueño amado,
no te mato, afeminado. (1, 252)

Los insultos de Gualeva indican también que en vista de su imposibilidad de atacar a los españoles responsables por la agresión a su marido, ella victimiza a Rengo. René Girard apunta que “La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio” (“La violencia” 10). Por otra parte, el que Gualeva califique a Rengo de “afeminado” recuerda a Laurencia de *Fuenteovejuna*, quien llama a los hombres que no se han atrevido a defenderla “amujerados, cobardes” (122). Rengo en lugar de ofenderse ante los insultos, los atribuye a comportamiento típico femenino, y su esposa Millaura trata también de convencer a Rengo de que perdone a Gualeva para así terminar el disgusto. La obra, por tanto, enaltece la lealtad y dedicación de las mujeres indígenas.

Cuando Rebolledo despierta, él manifiesta que ha tenido un sueño donde él era “jumento” y su amo “labrador”, quien lo “picaba por detrás” (1, 253).

¿Estará Lope proponiendo que los soldados hacían la función de bestias en la conquista? Quizá el gracioso se plantea que es esclavo de su amo. Rebolledo también declama un soliloquio donde expresa el sufrimiento que siente al estar en Chile:

¿Quién me trujo por mil mares
a sufrir tantos pesares
en esta estéril campaña? (1, 253)

Estos versos agregan verosimilitud a la obra. Es comprensible que los soldados estuviesen agotados con la guerra. También Rebolledo se queja de lo extraño del ambiente, tiene que comer hierbas de nombres indígenas que no reconoce. Rebolledo está, asimismo, consciente de que los españoles han venido tras el oro y la plata y que ellos han engañado a los indios, pues “por vidrios la compraron” (1, 253). Estos comentarios hacen eco a los de Las Casas. Sin embargo, Rebolledo manifiesta que don García es diferente de los otros conquistadores, él no es codicioso. Con el fin de diferenciar y también igualar a don García con otros conquistadores, la obra señala su doblez:

No viene así don García,
ni plata intenta buscar;
que viene a pacificar
su bárbara rebeldía. (1, 253)

Rebolledo asimismo hace otra alusión lascasiana donde disputa la descripción del indio manso:

¡Pues en verdad que éstos son
de los indios desarmados
que hallaba en selvas y prados,
como corderos, Colón;
sino los hombres más fieros,
más valientes, más extraños,
que vio este polo en mil años! (1, 253).

De esta manera, la obra recalca que la conquista de Chile es diferente de lo que fue la conquista de otros territorios americanos. Las lamentaciones de Rebolledo humanizan al personaje y a través de sus quejas se percibe el desencanto con la empresa de la conquista. También la comedia insinúa que Las Casas exagera la humildad y el pacifismo indígenas. A pesar de que Rebolledo está afligido por su condición, él no culpa a don García. Por el contrario, él lo loa por no ser codicioso como otros conquistadores.

Considerando que *Arauco domado* es una obra por encargo, es comprensible que se incluya una defensa del conquistador, pero la obra también rebate la caracterización positiva de don García. Ya hemos visto que anteriormente Fresia acusa a los españoles de ambicionar oro y plata (1, 241).

El lamento de Rebolledo concluye desvelando desilusión, pues anticipa que los indios curarán a sus heridos y volverán a atacar a los españoles. En vista de esta situación, Rebolledo decide dormir y, de esta manera el dramaturgo

recuerda al lector o al espectador que el personaje Rebolledo es el gracioso de la obra. Por consiguiente, el público cae en cuenta que se trata de una ficción. Además, el lector o espectador interpreta que el personaje desea olvidar sus penas.

A su regreso don García encuentra a su súbdito dormido y señala que esta transgresión merece la muerte. Sin embargo, la obra realza la magnanimidad de don García; él afirma

Haré que con el bastón
despierte, y esconderéme. (1, 253)

En efecto, don García se muestra travieso y en cierto modo es espejo del gracioso, pero a la vez él ejerce su autoridad. Cuando Rebolledo finalmente despierta, don García lo reprende severamente y amenaza acuchillarlo.

Rebolledo niega haberse dormido afirmando:

que en verdad que no dormí

Acechaba
si Caupolicán venía;
que así mejor descubría
la campaña que miraba (1, 254).

La excusa de Rebolledo no parece destinada a mentir, sino más bien a ofrecer una explicación de un sueño que ha tenido. Este sueño se puede interpretar como una reflexión sobre su participación en la conquista. El que diga “la

campaña que miraba” insinúa hacer un balance totalizador de la participación española en la guerra.

Quizá para destacar también que don García es benevolente, la obra lo presenta como indulgente puesto que él perdona a Rebolledo por haberse dormido, y Rebolledo le agradece su nobleza, y señala: “De virrey y reyes vienes” (1, 255). Así, él acentúa que el código de honor exige que los miembros de la nobleza deben comportarse de manera honorable.

El Acto Primero da fin a los conflictos internos de cada bando mostrando nobleza y generosidad tanto por parte de Rengo como de don García, ya que ellos perdonan a Gualeva y a Rebolledo respectivamente. Sin embargo, el lector o público percibe que perdonar la vida a alguien es más serio que perdonar un insulto. Así, para realzar la importancia de don García, el drama pone en sus labios los últimos versos de este acto que son a la vez una promesa de triunfo y una ostentación de denuedo:

¡Chile, yo he de sujetarte,
o tú quitarme la vida! (1, 255)

Estos versos, pues, parecieran tener el propósito de volver a exponer la imagen triunfalista de don García que se ha venido desarrollando desde el comienzo de la comedia y ellos también subrayan la predicción de la derrota indígena.

2.1.2 Personajes

Ahora bien, si atendemos a la función de los personajes en el Acto Primero observamos que el paralelismo entre indígenas y españoles está

destinado a crear suspenso y a apoyar la doctrina igualitaria que niega que el indígena es un esclavo natural; afirma, pues, la ley natural. Por eso cada uno de los personajes tiene su homólogo en el bando opuesto en este acto: don García y Caupolicán, Rebolledo y Tipalco, don Filipe y Rengo, don Alonso y Tucapel, Biedma y Talgueno. De este modo, el Acto Primero presenta más personajes indígenas que españoles para destacar que el bando indígena es más numeroso que el español. Además de los indios citados, aparecen también Talguano, Pillarco, Puquelco, Orompello, Pillalonco, Pillán, el Demonio, una voz indígena y cuatro mujeres: Fresia, Gualeva y Millaura, esposas respectivamente de Caupolicán, Tucapel y Rengo, y Quidora enamorada de Talgueno.

En cuanto a la singularización de los personajes, Frank Casa ha señalado que “la caracterización de un personaje dramático es responsabilidad del actor más que del dramaturgo” (40). Por tanto, aunque el Acto Primero diferencia los personajes principales según categoría social, lo cual es frecuente en la comedia de la época, según indica Casa; otros personajes sólo aparecen en escena en limitadas oportunidades y recae sobre el actor la labor de esbozar el personaje. En el ámbito de la caracterización social de los personajes españoles, la obra precisa que don García es de noble alcurnia, su hermano don Filipe tiene menos rango por no estar a cargo de la expedición. Aunque la comedia no lo presenta de modo explícito, don Filipe histórico es hijo ilegítimo del padre de don García. Además los soldados don Alonso de Ercilla y Biedma son caballeros de similar categoría social a don Filipe. El resto de los españoles no son gente noble. El rango de los personajes se esclarece, según Casa, para guardar decoro

dramático “que exige que el personaje actúe conforme a su posición social” (40).

Considerando que el hilo conductor de la comedia es un hecho histórico, se debe destacar que los nombres de los personajes españoles corresponden a figuras históricas en su casi totalidad. Según se ha dicho, la obra informa que el personaje don García procede de una de las familias más antiguas y de mayor abolengo en España. La comedia también describe a este personaje como un hombre ascético y estoico. Así, él declara cuando ve a Rebolledo dormido:

Mi vela vuelvo a buscar,
que para verle velar,
sueño y descanso me quito.

¡Vive Dios, que está durmiendo! (1, 253)

También *Arauco domado* subraya la religiosidad de don García. Acto seguido a la escena inicial que muestra a don García bajo un arco de hierba y flores, los capitanes Ercilla y Biedma aluden a la ejemplaridad y humildad de don García. El protagonista también expresa que su propósito es cristianizar. Sin embargo, su *modus operandi* es por la espada, no según las recomendaciones de Las Casas quien aconsejaba enseñar la fe a los indios y no agredirlos ni apoderarse de sus bienes. A pesar de que los araucanos de nuestra comedia no se conforman a las descripciones de mansas ovejas que Las Casas hace de los indios, el comportamiento de los españoles en Chile sí corresponde a los lobos lascasianos que tratan de apoderarse de las riquezas de los indios e intentan hacerlos vasallos de los conquistadores. Por tanto, la obra desde el Acto

Primero cuestiona la cristiandad de los españoles y especialmente de don García, puesto que él es el jefe de la empresa.

Otros rasgos que caracterizan al personaje de don García son su magnanimidad y capacidad para perdonar a aquellos que le ofenden—por ejemplo, a Rebolledo—y en este sentido el personaje sí se muestra cristiano. También él es un hombre trabajador, valeroso, eficiente y dedicado a cumplir sus objetivos. La comedia especifica que don García era “un mancebo”, lo cual es también históricamente correcto y su juventud hace más admirable su consagración a la empresa de la conquista de Chile. En realidad, el lector o espectador no recibe mayor información sobre otros aspectos de la personalidad de don García; esta falta de interioridad es común en los personajes de la comedia áurea.

En cuanto al personaje don Filipe, él se muestra consciente de su posición social noble, lo cual indica que aunque hubiese sido hijo natural, la familia lo ha acogido. Por ejemplo, él expresa certeza de su abolengo cuando se dirige a Rengo:

¡Bárbaro! ¿Sabes que soy
don Filipe de Mendoza? (1, 248)

Don Filipe también se muestra cumplidor de su labor de soldado y, al igual que don García, promete derrotar a los indios, de tal manera que le precisa a Rengo:

Venciste a otros,
para ser de mí vencido. (1, 248)

Además de ser un leal soldado, don Filipe es un fiel hermano que admira, respeta y protege a don García. Él, pues, se queda abismado ante la “santa hazaña” de don García bajo el arco de hierba y flores y también se muestra muy preocupado cuando ve a su hermano desmayado. Don Filipe manifiesta su congoja así:

¡El cielo no quiera
que al Perú nueva tan fiera
vaya tan presto al Marqués!
Una piedra disparada
de un bárbaro, le arrojó
de la trinchea, y cayó
sobre la tierra, cuajada
de la sangre que ha sacado
su brazo. (1, 249)

Es decir, a don Filipe le preocupa que su padre, el virrey del Perú, se entere que don García ha sido atacado por los indios. Quizá también insista en que su padre es marqués para reiterar que ellos pertenecen a una noble familia. Por otra parte, la descripción del tiro de piedra y la herida sufrida por don García parecen destinadas a informar al público lo que no se puede mostrar en escena y subrayar la seriedad del incidente.

Don Filipe, pues, teme que su hermano haya perecido y promete vengar su muerte:

Yo vengaré vuestra muerte,

hermano, si vos lo estáis. (1, 249)

Esta promesa también desvela que don Filipe es seguramente el soldado más importante bajo don García, lo cual relegaría a Ercilla a un lugar inferior.

Naturalmente, el público percibe que *Arauco domado* asigna menos importancia a Ercilla y la interpreta quizá como represalia por haber éste ignorado a don García en *La araucana*.

Don Alonso de Ercilla es uno de los soldados españoles más conocidos que participa en la guerra de Arauco. Medina ha protestado severamente en contra de la caracterización que *Arauco domado* hace de este personaje. El bibliógrafo afirma que “la sistemática depresión del carácter de Ercilla, que era injusta y mentirosa y hecha sólo al propósito de halagar los orgullosos sentimientos del hijo de don García, presentándole al poeta que decía haber preterido la memoria de su padre bajo el aspecto de un soldado cobarde” (*Dos comedias* 97-98). Whalen, por su parte, arguye en contra de las opiniones de Medina basándose en el incidente del lanzamiento de una piedra a don García. La autora sostiene que el miedo no sólo predomina en Ercilla, sino que todos los españoles en esta escena del desmayo se muestran temerosos. En todo caso, el Acto Primero no le asigna a Ercilla un papel destacado, él más bien hace eco a la imagen que la obra presenta de don García. Por ejemplo, luego de la escena que muestra a don García bajo un arco de hierba y flores Ercilla exclama:

Divino ejemplo tenemos;

yo no he visto humildad tanta. (1, 239)

Además, en la escena del desmayo Ercilla simplemente emplea palabras para describir aspectos visuales de la escena:

Él está todo abollado;
no tiene señal de herida;
del golpe ha sido el desmayo. (1, 249)

Por supuesto, esta evaluación de la condición de don García contradice la de don Filipe, quien lo ha visto ensangrentado. Aunque la obra no explica la rápida recuperación de don García, Ercilla juzga la situación correctamente. En realidad, Ercilla tiene una función muy poco destacada en este acto y el lector o espectador sólo sabe que este personaje apoya la empresa de la conquista. A penas se insinúa que es escritor cuando Biedma se dirige a don Alonso:

Ya van, Ercilla famoso,
saltando el fuerte: tenéos. (1, 248)

Arauco domado tampoco esboza detalles que ilustren la personalidad de Ercilla.

En cuanto a Biedma, Mariño de Lobera informa que el personaje histórico fue el capitán Juan de Biedma, natural de Úbeda (198). La caracterización de este personaje es mínima y su aparición en la obra parece destinada a avanzar la acción y a parearlo con Talgueno. El sólo demuestra ser fiel soldado y admirador de don García.

La obra también cita a dos españoles que no son personajes pero que ayudan a demostrar que don García es justo. Ellos son Villagrán y Aguirre. Don García envía a estos hombres de regreso a España porque pugnan por el poder de Chile. Don García explica:

Viéndose juntos, confío
que paz y amistad harán,
que a dos hombres cuyo brío
no cupo tal señorío,
por ambición del poder,
los tengo de hacer caber
en la tabla de un navío. (1, 240)

También existe un personaje literario, el gracioso Rebolledo. Oña ofrece un incidente muy similar al que presenta Lope para demostrar la generosidad de don García. Salvador Dinamarca explica:

Y para demostrar su espíritu de clemencia con los humildes, menciona el caso del soldado Rebolledo, a quien don García le perdonó la vida después de haberlo condenado a la horca por el delito de haberse quedado dormido cuando estaba de centinela en Penco: “Usó con esto el joven de clemencia, / sin cuyo acompañado, la justicia / apenas es virtud, porque se envicia”. (90)

Evidentemente, el quedarse dormido de cansancio agrega verosimilitud a la obra; existen otros relatos históricos de este tipo de acontecimiento, por ejemplo, Góngora Marmolejo escribe: “un soldado se durmió en la vela que por su honor no digo quién es” (149).

Cabe destacar que en el Acto Primero Rebolledo no tiene una función cómica propiamente dicha. José F. Montesinos señala que cuando el gracioso

no aparece como figura cómica el personaje es “una cristalización de una ideología que completa o contrasta la centrada por los galanes” (21). En el caso de *Arauco domado* Rebolledo, en efecto, contrasta y complementa a don García y al resto de los soldados, quienes representan la ideología conquistadora. Su incapacidad de cumplir con la labor de vela despierta la ira de los soldados, pero es don García el encargado de reprender a Rebolledo y así el contraste a que se refiere Montesinos se lleva a cabo principalmente entre estos dos personajes. Otra oposición que presenta el Acto Primero entre don García y Rebolledo se refiere a su capacidad de trabajo. Don García es infatigable y a Rebolledo lo vence el sueño. También, don García es estoico y no le afectan las adversidades, en cambio Rebolledo se queja de lo extraño del ambiente y echa de menos su tierra. Por otro lado, como complemento de su amo, el gracioso es fiel a la causa española y admirador de don García. Es Rebolledo quien pronuncia el panegírico inicial de la obra donde se compara a don García a figuras históricas y míticas. Además, *Arauco domado* nunca pone en duda el cristianismo ni el apoyo de Rebolledo a la causa española.

Montesinos postula que las diferencias entre el gracioso y su amo se deben en parte a su condición social. El amo encarna el valor que es cualidad derivada de su nobleza de estirpe, en cambio el gracioso es cobarde por pertenecer a las esferas bajas de la sociedad (28). Rebolledo, en efecto desvela cobardía cuando teme a los indios y se lamenta de estar sufriendo pesares. Por el contrario, don García es incansable, intrépido y valeroso, cualidades éstas asociadas con la nobleza de sangre.

Además, el gracioso Rebolledo se acerca al mundo del lector o espectador al ser vencido por el sueño, como lo puede ser cualquier hombre.

En cuanto a la falta de comicidad del gracioso Rebolledo en el Acto Primero, Ezra Pound comenta:

Lope's *graciosos* are often without a sense of humor; at such times their remarks are usually unconscious, are humorous because of their position in the play: the position of the *gracioso* in Lope's plays is that occupied by Sancho Panza in *Don Quixote*. (203).

Así, al igual que Sancho Panza, las necesidades del cuerpo determinan la acción del personaje Rebolledo. El ser vela y quedarse dormido define la lealtad y a la vez la ineptitud de este personaje.

Con respecto a los personajes indígenas, aunque *Arauco domado* no muestra diferencias en rango social entre los indios, es claro que Caupolicán es el jefe y las características que la obra atribuye a este personaje están destinadas a compararlo con don García. Por tanto, al poner a cada uno de los jefes en plano de igualdad como paladín de su respectivos ejércitos, la comedia indirectamente le asigna nobleza al indio y por extensión a sus compañeros. Pero también se hacen diferencias entre los jefes de los ejércitos; mientras don García es ascético y sobrio, Caupolicán es sensual y un tanto desenfrenado, como se demuestra en la escena del baño. Esta escena del baño pareciera proponer que mientras don García no tiene otra mira sino cumplir su misión, Caupolicán se distrae en placeres carnales. Además, existen diferencias

religiosas; al cristianismo de don García se le opone el paganismo de Caupolicán, que incluye una asociación y comunicación frecuente con el Diablo. Así, el indio exclama “¡Hame abrasado Pillán” (1, 244) para describir un encuentro que ha tenido con el diablo indígena Pillán en la fuente. Esto sugiere las prácticas satánicas de los indios, y precisamente por sus creencias en lo sobrenatural—como diría Vitoria—podrían ser susceptibles a la conversión católica.

El contraste entre los dos personajes principales alcanza su clímax en el Acto Primero cuando ellos entablan un diálogo:

Caupolicán: ¿Tú eres García?

García: Yo soy,

que he de quitarte la vida. (1, 246)

Según señala de Pedro, “españoles y araucanos se hablan de tú a tú, en lenguaje que es a veces de impresionante altivez” (9). El tuteo en este caso pareciera destinado a indicar igualdad de rango además de orgullo.

Evidentemente, este diálogo presagia también la muerte de Caupolicán.

A diferencia de los personajes españoles, la obra ofrece información sobre las características físicas de algunos personajes indígenas. Caupolicán es un “membrudo gigante fiero” (1, 246). Esta descripción alude no sólo a su tamaño físico, sino también su valor como jefe de su ejército. La valentía de Caupolicán es admirada por los españoles al igual que por los indígenas. Por ejemplo, Fresia señala:

Querido esposo mío,

a quien estas montañas

humillan las cabezas presurosas, (1, 241)

Estos versos parecen tener el propósito de manifestar que todos los indios rinden pleitesía a Caupolicán.

En cuanto al personaje Rengo, él tiende a mostrar las mismas virtudes de su similar español, don Filipe. Es leal y valeroso, al igual que todos los indios. Además, él hace eco a las amenazas que Caupolicán dirige a don García, salvo que Rengo dirige su desdén hacia don Filipe:

Español, mucho te goza

de que venciéndote estoy;

que soy Rengo, el que ha tenido

más despojos de vosotros

en Chile. (1, 248)

Tucapel, por otra parte, es algo rebelde y, en una ocasión propone ocupar el lugar de Caupolicán. Él se molesta cuando se entera de que Caupolicán se ha estado bañando con Fresia e insinúa que él puede ser el general del ejército. Desvelar esta ambición sugiere que existe un paralelismo entre las rencillas entre don García y don Alonso, y Caupolicán y Tucapel. Tucapel parece ser también el más independiente de los miembros del ejército indígena. Él se atreve a dudar del poder de la divinidad indígena. Empero, Tucapel es uno de los más ardientes defensores de la libertad indígena y acusa a los españoles de codicia (1, 247).

El resto de los personajes indios ayuda a avanzar la acción, pero ellos aparecen desdibujados. Talguén es el par de Biedma y el sacerdote Pillalongo al igual que los seres sobrenaturales Pillán y Demonio sirven para indicar que los indios son paganos y se podrán cristianizar fácilmente. De este modo, el *topos* de la idolatría se emplea para justificar el desdén del enemigo.

En cuanto a las mujeres, Fresia se destaca. Ella es la esposa amante de Caupolicán y es uno de los pocos personajes a quien la obra describe físicamente. Ella es sensual, bella y muy blanca, blancura que corresponde a la idealización de la belleza femenina que prevalece en la poesía de la época. También es guerrera y sobresale entre las otras mujeres por su capacidad para tomar decisiones. Gualeva, Millaura y Quidora sólo juegan un papel secundario para demostrar que la mujer indígena es leal, amante de su marido, doméstica y apoya la causa de la guerra en contra de los españoles. Gualeva y Millaura son esposas de Tucapel y Rengo respectivamente, y Quidora está enamorada de Talgueno. La función que cumplen las mujeres es brindar más realismo a la trama y realzar así la mimesis. Ellas desempeñan un papel típicamente femenino cuando se preocupan de la alimentación de los indios. Todas las indias en el Acto Primero son mujeres dedicadas a sus seres queridos y ejemplifican virtudes clásicas como la amistad, lealtad y caridad.

2.1.3 Lenguaje poético y lenguaje ético

Con respecto al lenguaje de *Arauco domado*, Casa puntualiza que la comedia del Siglo de Oro es “un teatro poético, y no meramente un teatro en

verso” (40). La poesía áurea, todos sabemos, es una refundición de los clásicos de la antigüedad y de las técnicas renacentistas italianas. Por tanto, conviene recordar la descripción de poesía que Boccaccio ofrece en su *Genealogia Deorum Gentilium* XIV, 7:

La poesía es un cierto ímpetu por inventar y expresar refinadamente, o bien por escribir lo que se haya descubierto. Los efectos de este ímpetu son portentosos, como por ejemplo, impulsar a la mente al deseo de expresarse, concebir invenciones extraordinarias e inauditas, disponerlas, una vez maduras, en un orden determinado, realzar la composición con una trabazón original de las palabras y de las frases, y cubrir la verdad con un envoltorio fabuloso y bello. [...] Además, por mucho que apremie a los ánimos gracias a los cuales se ha expandido, el impulso raramente logra algo apreciable si fallan los instrumentos con los que se ha realizado habitualmente lo pensado, como son los preceptos de la gramática y de la retórica, cuyo completo conocimiento es provechoso. Y puesto que a partir de este ímpetu, aguzando y alumbrando las fuerzas de los ingenios, el arte no avanza nada a no ser que se componga artísticamente, se denomina por lo común poesía. [...] La auténtica poesía

es lo que se compone bajo un velo y se expone
refinadamente (en Tatarkiewicz 23-24).

La poesía de *Arauco domado* descubre las concepciones del indio que se sustentaban en la época y el “envoltorio fabuloso” que emplea es la guerra de Arauco. Boccaccio afirma que “[l]a poesía es un cierto ímpetu por inventar y expresar refinadamente, o bien por escribir lo que se haya descubierto”. En *Arauco domado*, Lope descubre que don García y los españoles violan la ley natural al subyugar al indio de manera violenta y también transgreden los principios cristianos. Lope presenta sus descubrimientos en un orden que establece en su comedia nueva, el cual incluye dividir la acción en tres actos correspondientes a principio, medio y fin. No cabe duda que nuestro autor escribe con gran maestría y guarda los preceptos de la gramática y la retórica, según recomienda Boccaccio. En cuanto al “velo” que oculta la postura filosófico-moral que expone “refinadamente” la poesía, *Arauco domado* emplea paralelismos y contrastes entre los bandos españoles e indígenas para encubrir las ideas que desea avanzar.

Boccaccio al afirmar que la poesía cubre la verdad parece concordar con Aristóteles, para quien “la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia lo particular” (*Poética* 46-47). En su *Arte nuevo*, Lope también sostiene que la imitación poética incluye tres elementos: plática, verso dulce y armonía (54-56). Por tanto, nuestro dramaturgo concuerda con Boccaccio en lo referente a la composición artística de la poesía. Además, la identificación de los tres

elementos de la imitación poética estipulados en *El arte nuevo* corresponden a la afirmación aristotélica que las artes “realizan su imitación por medio del ritmo, el lenguaje y la armonía” (*Poética* 24). José Prades explica que la alteración en el orden de los tres elementos se debe seguramente a que Lope sigue la traducción de la *Poética* de Robortello, quien no siempre obedece el orden de los tres elementos citados por Aristóteles. De esta manera, la “plática” y el “verso dulce” del *Arte nuevo* corresponden al “lenguaje” y al “ritmo” de la *Poética* respectivamente. En vista de que el término “verso dulce” requiere explicación, José Prades postula que Lope seguramente lo emplea para designar la musicalidad interna del verso (61). Así, Lope sigue fielmente a Aristóteles, a la vez que sigue las recomendaciones de Boccaccio.

Además, Lope remarca que es versado en el arte antiguo, arte que, según él, pocos conocen:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos; (33-34)

Empero, el dramaturgo también afirma:

Y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos. (40-44)

Es decir, por un lado Lope asegura ser avezado en los clásicos, y por otro afirma su propia identidad creadora. *Arauco domado* es un ejemplo de su creatividad,

donde, a pesar de ser una obra por encargo, se expone el debate sobre la naturaleza del indio, se adoptan las reglas de mimesis, se compone con una trabazón que produce *admiratio* y se emplea un lenguaje poético; lenguaje poético que también vela las ideologías vitorianas y lascasianas referentes a los derechos de los indios. Además, al velar estas ideologías Lope también sigue a Boccaccio.

Puesto que el arte de Lope engloba a la vez lo ético y lo estético, y su drama alude a una circunstancia histórica concreta, es conveniente atender a los hechos históricos que mueven la acción del drama. Alrededor de la llegada de don García histórico a Chile en 1557, ya las polémicas sobre las relaciones entre españoles y americanos producen resultados políticos. Tanto el rey en España como sus delegados en Lima, están dispuestos a resguardar la potestad de los naturales. Precisamente, Andrés Huneeus Pérez informa que la disposición de la Audiencia de Lima para la guerra de Chile, de 13 de febrero de 1555, copiada en el acta del cabildo de Santiago de 28 de mayo de 1555 estipula:

que no se proceda en más descubrimiento ni población, ni castigo ni allanamiento de naturales de como entonces [en tiempos de Valdivia] quedó, procurando de traer de paz a los naturales dichos por las mejores vías y medios que pudieren, sin les hacer guerra; pero si los dichos naturales la hicieren, queriendo despoblar los pueblos poblados y echar los españoles de ellos, procuren de conservarse con el menos daño de los naturales que ser pueda ... (56)

No obstante esta actitud más benévola de parte de los gobernantes, la situación en realidad tuvo otro cariz. Don García histórico llega a Chile acompañado del fraile dominico Gil González de San Nicolás y del fraile franciscano Juan Gallegos. Estos religiosos revivieron en terreno la polémica que antes de ellos habían tenido Las Casas y Sepúlveda. Huneus cita una carta de fray Gil al Consejo de Indias de 26 de abril de 1559 donde el religioso aboga por la ida de don García a Santiago para que

desde allí pusiese en justicia a los indios de paz y los relevase de la servidumbre en que estaban, y enviase a hablar a los de guerra, prometiéndoles el tratamiento tal que se aficionasen a recibirnos. (en Huneus 62)

Es obvio que el fraile dominico sigue las lecciones de Vitoria y Las Casas, mientras que el franciscano defiende el derecho de la guerra contra los araucanos. Lope, como hombre letrado, tiene que haber estado al tanto de las polémicas entre Sepúlveda y Las Casas, polémicas que se repercuten en las crónicas americanas y obras artísticas conocidas por nuestro autor, tales como *La araucana* de Ercilla y *Arauco domado* de Oña. Ahora bien, el debate acerca del derecho de los indios aparece claramente en el Acto Primero de *Arauco domado*. El personaje don García adopta la posición de Sepúlveda y Gallegos, y la obra contrapone esta posición a la de los indios para establecer de esta manera los elementos de la tragedia, ya que como Lope apunta en su *Arte Nuevo*:

Por argumento la tragedia tiene

la historia, y la comedia el fingimiento; (111-12)

Boccaccio en su definición de poesía alude a “lo que se compone bajo un velo”. En *Arauco domado* no sólo la concepción del indio se expone bajo un velo, sino también la moral de las relaciones entre los españoles y los indios. Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* puntualiza que “nos hacemos justos realizando acciones justas y valientes. Esto lo corrobora lo que sucede en las ciudades: los legisladores hacen buenos a los ciudadanos con la costumbre” (1103^b). *Arauco domado* parece insinuar que los legisladores españoles no están haciendo buenos a los indios ya que con sus vicios trastornan el orden social y la capacidad de los indios de vivir en comunión con la naturaleza.

Otro aspecto filosófico que “se compone bajo un velo” es tratar de demostrar que subyugar a los indios es ir contra la ley natural y ello no conduce a la felicidad. Ya se ha establecido que Vitoria emplea estos argumentos para manifestar que oponerse al primer principio tomista—hacer el bien y evitar el mal—es también desafiar la búsqueda de la felicidad o eudamonía. Aristóteles sostiene que “el bien humano es una actividad del alma conforme a la virtud, y, si las virtudes son más de una, conforme a la mejor y la más completa—. Y todavía más—en una vida completa” (1098^a). Por tanto, Aristóteles subraya que el placer y la satisfacción no se encuentran en estados momentáneos sino en una vida entera.

En el Acto Primero de *Arauco domado* se trata de invocar no sólo estos conceptos aristotélicos sino también se trata de exponer que la vida buena consiste en la combinación de placer y prudencia. De esta manera, al placer

temporal que Caupolicán y Fresia experimentan en el baño se contrapone la falta de prudencia de no estar preparados para el inminente ataque español. Por otro lado, la obra cuestiona más fundamentalmente si la dominación española produce felicidad en la sociedad indígena. Las indias están acongojadas por los sufrimientos de los indios, y el Acto Primero pone en evidencia que no es ventajoso para los indios ser dominados por los españoles.

Otro rasgo del lenguaje de *Arauco domado* que parece destinado a velar el contenido subversivo de la obra es no hacer distinción entre el habla de los personajes indígenas y españoles, o entre el habla de españoles de distinto rango social. Esta falta de diferenciación lingüística pareciera tratar de demostrar igualdad esencial entre los seres humanos. Así, los indios son versados en mitología griega. Por ejemplo, Fresia afirma:

las ninfas amorosas
envidian mi ventura: (1, 241)

Igualmente Rebolledo, personaje perteneciente a los estratos bajos de la sociedad española, no sólo sabe mitología sino también historia y literatura. El gracioso adula a don García:

Este mancebo,
el César ha de ser de aquesta hazaña;
este Mendoza, este Alejandro nuevo,
este Hurtado, que hurtó la excelsa llama,
no solamente a Júpiter y a Febo,
sino a todos los nueve de la Fama, (1, 237)

En realidad, Lope viola su propia preceptiva al no hacer distinción en el lenguaje entre los diferentes estratos sociales y entre españoles e indígenas. El dramaturgo señala en su *Arte nuevo*:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa. (269-71)

Es decir, Lope aboga a favor del lenguaje idóneo para cada personaje. En *Arauco domado* los indios emplean un lenguaje renacentista poético. Por ejemplo, se emplean imágenes pastoriles indistinguibles de las empleadas por otros poetas de la época. Así, Fresia exclama:

¿qué fuente, qué suaves
sombras, qué voces de aves,
qué mar, qué imperios, qué oro o plata pura,
como ver que me quieras, (1, 241)

Estas imágenes parecen estar destinadas también a crear un *locus amoenus* que sirve de trasfondo a la escena amorosa. En cuanto a la anáfora que apreciamos en estos versos, este tropo aparece con frecuencia en la poesía renacentista. El propósito de esta serie de imágenes es también crear una *ut pictura poesis*, pues, como indica Arellano, la palabra en el teatro dirige la atención a ciertos puntos e interpreta los aspectos visuales, ya que “La mirada del espectador de teatro es una mirada discriminadora, selectiva” (“Valores” 415).

Aunque se viole el principio de hablar según su rango social, en *Arauco domado*, lo que no se viola es emplear los recursos de la lengua para mostrar las acciones de los personajes en forma convincente. Lope propone en su *Arte nuevo*:

Mas, cuando la persona que introduce,
persuade, aconseja o disuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda, (250-53)

Lope también ofrece recomendaciones en especial para los diálogos entre amantes. *Arauco domado* pone en evidencia que Lope sigue sus propios consejos en los soliloquios de Caupolicán y de Fresia en la escena del baño.

Lope afirma en su *Arte nuevo*:

Describe los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha.
Los soliloquios pinta de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente. (272-76)

Los versos que Lope asigna a estos dos amantes son unos de los más bellos de la pieza. En estos versos vemos aflorar el esplendor de la poesía renacentista. Se percibe culteranismo, pero también sencillez en el lenguaje. El lenguaje está salpicado de metáforas e hipérbatos, figuras retóricas renacentistas por excelencia, y las descripciones del *locus amoenus* también corresponden a la poética de la época. Sin embargo, como ha señalado Pound, existe una

diferencia entre la poesía y el drama, aunque una parte de la poesía esté incluida en el drama. Pound sostiene:

The aims of poetry and drama differ essentially in this:
poetry presents itself to the individual, drama presents itself
to a collection of individuals. (179)

Es decir, el hecho de que el drama sea representado agrega la interpretación de los actores y el propósito de la composición es también complacer al público. Por tanto, estos factores afectan el lenguaje que emplea el dramaturgo.

Arauco domado también pone en evidencia la preocupación de usar un lenguaje convincente cuando las indias emplean palabras indígenas para designar los alimentos. En parte, el uso de este vocabulario lleva a Víctor Dixon a concluir que las indias se asemejan a los personajes de las comedias campesinas. Quizá Dixon exagere la comparación, ya que las indias, fuera de unas pocas palabras mapuches, sostienen un modo de expresarse típicamente español que no revela el bajo rango social típico de la campesina. Es incontestable sí, como Dixon puntualiza, que las campesinas frecuentemente muestran preocupación por la comida (“Lope” 265).

En conclusión el Acto Primero de *Arauco domado* expone el “caso” del drama, identifica los personajes y su importancia dentro de la obra, y comienza a desarrollar el conflicto dramático que opone a indios contra españoles. Sin embargo, bajo este conflicto yacen varias cuestiones morales, políticas y religiosas que se discutían en el Siglo de Oro y que el dramaturgo explora. La

obra también comienza a desvelar una imagen triunfalista de don García y predice la derrota de los indígenas.

CAPÍTULO 3. LOS VALLES DE ARAUCO ATRUENAN

El capítulo anterior deja en claro que los dos bandos comparten una humanidad esencial, o como diría Vitoria, la misma naturaleza, y por ello el derecho a la libertad. A pesar de que don García a su llegada a Chile sustenta la teoría de que los indios son bárbaros, y como tales necesitan un amo quien los domine; el contacto con los indios convence a don García que ellos no actúan como esclavos naturales. Sin embargo, el conquistador se propone ejecutar su misión a nombre del rey. El Acto Segundo expone las luchas destinadas a obtener dominio por el territorio chileno.

En cuanto a la estructura de la obra, *Arauco domado* sigue la preceptiva lopista y “pone el caso”, argumento que cuestiona la teoría de don García en el Acto Primero. En el Acto Segundo se enlazan los sucesos que desarrollan la acción del argumento. En el presente capítulo se atenderá a la localización de la escena y luego a la estructura, el tema y el análisis de la acción del Acto Segundo .

En cuanto a la localización, la obra hace distinción entre espacios abiertos y cerrados. La mayor parte de los cuadros son bélicos y las batallas se desarrollan en el campo y también en el interior del fuerte construido por los españoles. El campo mismo pareciera adquirir dos valores en la obra. Puede ser una arcadia cuando es un lugar de convivencia para los indios, pero también figura como lugar de lucha donde los españoles e indios disputan su imperio sobre el territorio. Por ejemplo, el mismo río Bío Bío que había sido un *locus*

amoenus para Caupolicán y Fresia en el Acto Primero, en el Acto Segundo se convierte en parte del campo de batalla. Así, don Filipe señala que su hermano

al río Biobío
valerosamente marcha;
pero apenas ve su margen,
cuando mira en la otra banda
más indios que arenas y hojas
en sus aguas y en sus plantas. (2, 255)

La palabra cobra un valor escénico en estas descripciones del campo, en parte, probablemente debido a la dificultad para representar este tipo de escenas en el tablado de un escenario del siglo XVII. John Varey ha puntualizado que “Lo que el dramaturgo pretende es que este ambiente campestre se aprecie a través únicamente de la poesía, sin recurrir de manera significativa a la maquinaria o decorados escénicos” (38).

En el Acto Segundo también se revela un nuevo modo de percibir el campo. Si bien en el Acto Primero la contemplación de la naturaleza desvela influencia horaciana ya que se alaba la pureza del vivir armonioso en un ambiente natural, en el Acto Segundo el campo se convierte en un lugar casi invisible o en un impedimento para lograr los objetivos españoles. Quizá porque las descripciones del campo que aparecen en el Acto Segundo son desde el punto vista español, la apreciación del campo cambia. Por ejemplo, cuando se alude al río Biobío se le muestra como obstáculo topográfico para atacar a los indios, no como un lugar de encanto. En realidad, la tradición de ensalzar el vivir

en comunión con la naturaleza es muy antigua. Virgilio ya la cultiva en sus *Georgicas* y *Bucólicas* donde, motivado por razones políticas de la época, trata temas agrarios (Salomon 157). En *Arauco domado* vemos una relación similar entre la vida del campo y política. La vida campestre es la vida libre y feliz, y la intromisión de gente urbana trae disturbios. De hecho, en *Arauco domado* al igual que en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* o en *Fuenteovejuna* la vida de los campesinos se perturba con la presencia de los foráneos. Tanto los comendadores como el ejército de don García son funcionarios de la estructura política española y representan la vida de ciudad. En *Peribáñez* Lope va aún más lejos y hace explícita la relación entre el vivir simple y la ley natural:

Vive en él; que, si un villano
por la paz del alma es rey,
que tú eres reina está llano,
ya porque es divina ley,
y ya por derecho humano. (64)

Arauco domado también insinúa esta relación entre naturaleza y ley natural puesto que la vida de los indios se trastorna con la presencia de los españoles.

Por otra parte, el fuerte cerca de Concepción cumple la función de casa de los españoles, o espacio cerrado. Es un lugar donde se sienten seguros y donde ellos pueden defenderse mejor de los indios. Empero, esta casa está construida sobre terreno usurpado y los indios tratan de recuperar su propiedad.

Además de las escenas bélicas, el Acto Segundo intercala un cuadro que muestra al gracioso Rebolledo en un platanal. Es decir, la obra indica que los

indios no viven de los frutos naturales solamente, sino que cultivan alimentos, lo cual sugiere cierta organización y negación del concepto del indio como esclavo natural. Por supuesto, cultivar plátanos en Chile es ficción. Quizá Lope emplea la imagen del platanal porque las palabras sólo tienen significado cuando relacionan al hombre a su ambiente, según ha indicado Walter J. Ong (56). Un autor de cualquier época al escribir una obra imagina el público a quien se dirige. Es posible que Lope estimase que era fácil para los españoles comprender que los indios comían plátanos. Esta fruta de origen asiático, según el chef Norberto E. Petryk y la *Enciclopedia Británica*, era conocida en España desde antes del descubrimiento de América y se introduce en el Nuevo Mundo en 1516. Efectivamente, *Arauco domado* en el cuadro del platanal sigue la preceptiva aristotélica que indica que “la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido” (*Poética* 46).

Con respecto a la estructura, el Acto Segundo comienza con un cuadro bélico, luego sigue una escena amorosa entre Tucapel y Gualeva, posteriormente se presenta un cuadro humorístico donde participan el gracioso Rebolledo e indios. La obra vuelve al tema bélico, pero esta vez en forma de un consejo de indios donde se discute el progreso de la guerra. En seguida, Gualeva y Rebolledo entran en escena y se dirigen al fuerte. Al llegar ellos, los españoles celebran el día de San Andrés, es decir, el público sabe que la fecha es el 30 de noviembre y de esta manera la obra hace referencia al tiempo de la

acción.⁶ Como es común en las obras de Lope, se inserta una canción. En este Segundo Acto el propósito de la canción de los españoles es alabar al santo y a don García, y darse ánimo para seguir luchando. También la canción ofrece variedad y sirve para bajar la tensión dramática. Luego llegan los indios y comienza otra batalla que el público sólo ve brevemente, ya que las acotaciones indican: “Toquen al arma, y salgan todos a ellos, trabándose una gran batalla, acabada la cual salgan Fresia y Millaura” (2, 268).

El cuadro en que aparecen Fresia y Millaura es significativo ya que expone la mudanza de Fresia de la dulce y sensual amante del Acto Primero a la valiente y determinada luchadora que ya no sólo secunda a su marido, sino que deviene una mujer independiente, una mujer varonil. Ante la derrota indígena, Fresia ordena a su hijo Engol que vaya tras su padre. Siguiendo la tradición áurea, Millaura actúa como el personaje opuesto a Fresia y trata de hacer ver a Fresia que su hijo es muy joven para participar en la guerra y Fresia finalmente decide acompañar a Engol.

En el cuadro siguiente entra en escena Caupolicán herido y alabando al enemigo. Luego, el espíritu de Lautaro aparece en un tronco de árbol y le reprocha a Caupolicán el negar quién es. El Acto Segundo cierra mostrando a Caupolicán desesperado y atormentado. Él comprende que don García ocasionará la derrota indígena, pero también sabe que rendirse no es una opción honorable para los indígenas. Por eso, el grito final de Caupolicán en

⁶ Mariño de Lovera en su Libro II de la *Historia de Chile*, capítulo IV, apunta que don García y sus tropas celebran el día de san Andrés, oyen misa, tocan trompetas y chirimías “haciendo salva al glorioso santo” (376).

este acto es “Muera España, viva Chile” (2, 271). De esta manera, *Arauco domado* luego de haber puesto el caso en el Acto Primero enlaza los sucesos en el Segundo Acto que llevarán a la derrota indígena en el Tercer Acto, y así sigue la preceptiva del *Arte nuevo* que aparece en los versos 298-301.

El tema del Acto Segundo está destinado a demostrar que ambos lados son valerosos combatientes. Las motivaciones de cada uno de los bandos no cambian de las establecidas en el Acto Primero, los indios defienden su libertad y los españoles pretenden cristianizar, obtener riquezas y convertir al pueblo araucano en vasallos del rey. El cuadro amoroso entre Gualeva y Tucapel, pareciera tener el fin de oponer los conceptos de guerra a amor. Por lo que toca al cuadro humorístico, Gualeva demuestra ser honorable, y al emplear el tema del honor, Lope también, además de aludir a la virtud de los indígenas, sigue su preceptiva. El dramaturgo afirma en su *Arte nuevo*:

Los casos de la honra son mejores
porque mueven con fuerza a toda gente, (327-28)

En definitiva, *Arauco domado*, en el curso del desarrollo del Acto Segundo emplea los temas complementarios de amor, honor—aunque con momentos leves—para realzar las virtudes de ambos bandos. Sin embargo, se mantiene el propósito central de demostrar la valentía y gallardía tanto de los indígenas como de los españoles.

3.1 Análisis de los cuadros

3.1.1 Españoles en armas

Al igual que el Acto Primero, el Acto Segundo comienza con una alabanza a don García quien, a pesar de estar en peligro, enfrenta a los indios con pocos soldados. La comedia señala la valentía de los españoles magnificando el poderío indígena. La dialéctica de exaltación de los españoles se manifiesta, por ejemplo, cuando don Filipe y Alarcón comentan que el intrépido don García

ha ganado las victorias
que oscurecerán las glorias
de muchos siglos pasados. (2, 255)

Es decir, la valentía de don García no honra sólo a su familia sino a España entera. Pero el denuedo no es únicamente rasgo característico de don García, se extiende también a sus tropas pues:

... ¿qué dijera España
si hubiera visto esta tarde
seiscientos hombres de alarde
para tan noble hazaña,
y venir un escuadrón
de cuarenta mil indianos
por lo menos, araucanos,
que es formidable nación? (2, 255)

Los indios no son sólo numerosos, sino son también una “formidable nación”, comentarios que aluden a su condición de hombres no bárbaros. Además, don García es osado, él sale del fuerte y cruza el río BíoBío acompañado sólo de tres hombres. A su llegada a la ribera contraria es atacado a flechazos por “más indios que arenas y hojas” (2, 255). Lope así crea un ambiente de exagerada violencia donde “los valles de Arauco atruenan” y

a tan sangrienta batalla,
que al mar de Chile corrían
arroyos de sangre humana. (2, 256)

De esta manera, la obra realza la audacia, esfuerzo y coraje de los españoles al ser capaces de enfrentar un temible ejército de indios, y también apunta a la violencia sin mostrarla en escena. Quizá se advierte la influencia senequista en esta descripción de los bandos, ya que se alude a una lucha sangrienta, a la vez que al estoicismo de los contrincantes (Blüher 323).

Existe discrepancia entre los críticos respecto a la influencia de Séneca durante el Siglo de Oro. Karl Alfred Blüher en su importante estudio *Séneca en España* señala que “el teatro español se desarrolló en el siglo XVII en una dirección tal que casi no dejó sitio para una imitación *directa* de las tragedias de Séneca” (329). Además, este investigador señala que el influjo de las tragedias de Séneca en España abarca los años 1575 a 1590, es decir, Blüher no considera a Séneca como fuente para el teatro de Lope de Vega (319). Por otra parte, Víctor Dixon e Isabel Torres explican que Lope refunde *Fedra* de Séneca

en su *Castigo sin venganza*. Asimismo, Alberto Blecua afirma que Séneca es un modelo para la tragedia del siglo áureo (8). Sánchez va aún más lejos y afirma que “la comedia española del siglo XVII no es tan española como se viene creyendo”. Según este crítico, los españoles emplearon argumentos o intrigas de la antigüedad (49). También José María Pemán asegura que la herencia de Séneca se hace sentir en el Barroco: “Todos repitieron entonces el estremecedor pasaje de un coro de la Medea, de impresionante vuelo profético” (xxx):

Vendrán tiempos en el transcurso de los años, ante quienes
Océano abrirá las puertas de las cosas, y quedará a la vista
una tierra ingente, un nuevo continente. Y Tetis nos
revelará nuevos mundos. Y Tula no será el último confín de
la tierra. (Séneca 905)

... Venient annis
saecula seris quibus Oceanus
vincual rerum laxet et ingens
pateat tellus, Tethysque novos
detegat orbes, nec sit terris
ultima Thule. (xxx)

Pemán agrega que Fernando Colón, hijo de Cristóbal Colón, anota al margen de estos versos en un ejemplar suyo: “Esta profecía está cumplida por mi padre, el Almirante Cristóbal Colón, en el año 1492”:

haec prophe-
tia impleta est per patrem me-
um cristoforum

Colon almirantum anno. 1492 (xxxi)

A pesar de las diferencias de opinión respecto al influjo directo de Séneca en la comedia española, no hay desacuerdo con respecto a la influencia de Séneca durante el Renacimiento italiano y francés. Sabido es que la comedia española se nutre de fuentes italianas. Por tanto, es posible postular raíces senequistas en la comedia áurea. Además, como Blüher indica, las obras de Séneca no eran sólo conocidas sino también populares en España durante el siglo XV tanto en latín como en castellano (113). La corte de Fernando e Isabel impulsó el desarrollo cultural, y en las bibliotecas de los reyes existieron copias de las obras de Séneca. El investigador alemán también agrega que el interés literario de los reyes estimuló a que se hiciesen traducciones de obras latinas, entre las que se cuentan las obras de Séneca (115). Blüher afirma: “Algunas de las versiones castellanas alcanzaron difusión hasta más allá de la mitad del siglo XVI en numerosas impresiones, y no cabe duda de que, por esta razón, en muchos casos fueron leídas en España incluso en el siglo XVII” (126).

Ahora bien, si cotejamos la crítica moderna a la coetánea de Lope, podemos comprobar que Blüher concuerda con el autor del *Quijote* respecto a la falta de interés en Séneca por parte de Lope. Cervantes observa que Lope prescinde de algunas enseñanzas de los clásicos y así alude a la comedia de Lope en *El Rufián Dichoso*:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui pasados tiempos,
y en estos si los mirares,
no soy mala, aunque desdigo
de aquellos preceptos graves
que me dieron y dejaron
en sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
y otros griegos que tú sabes. (23)

Desde luego, una de las características senequistas reconocidas es la hipérbole. En *Arauco domado* se subraya la discrepancia numérica entre los bandos. Así, la obra recalca que los españoles luchan contra un ejército compuesto de “más indios que arenas y hojas”, y compara esta situación con la carencia de hombres en el ejército de don García, quien “con solos tres hombres pasa” el río. Además, los escuadrones españoles cruzan el río y los indios

atacan a los españoles a flechazos “como el cazador, las aves” (2, 255). Esta serie de comparaciones metafóricas imparte a las descripciones un tenso vigor y además realza las características del lenguaje de Lope, que como indica Pound, cuando “Lope becomes ornate, irony is not far distant” (204). Es hecho conocido que los españoles contaban con armamentos muy superiores a los de los indios. Aludir al poder de las flechas, es mimético pero también es algo irónico.

Además del deleite senequista en el horror y la exageración, el rasgo más acusado de tanto la descripción sonora de las batallas como de la pictórica es obedecer a la preceptiva aristotélica respecto de la imitación o mimesis. Por ello, “los valles de Arauco atruenan” y “arroyos de sangre humana” llegan al mar (2, 256). Lope, en su propio poema didáctico el *Arte nuevo*, declara ser discípulo de Aristóteles cuando estipula que el fin de la comedia es “imitar las acciones de los hombres” (52).

Las descripciones miméticas se extienden también al plano moral de los contendientes. Mientras la obra les critica a los españoles la codicia y el apoderarse de los bienes indígenas, a los indígenas les reprocha el flechar a un español por la espalda. Pero también se glorifica a don García cuando don Filipe explica que Arauco le tiembla y le llama “Sol de España” (2, 256).

En el ámbito moral y también legal se alude a los conceptos de la guerra justa. La obra insiste en condenar la motivación codiciosa de los españoles y en subrayar que los españoles se han apoderado ilegalmente de los bienes indígenas. Así, don Felipe declara que ha escuchado decir a los indios:

¿Adónde venís, ladrones

cobardes por vuestra infamia?
con esta paz os recibe
la tierra mal conquistada
Venid, que como a Valdivia
os sacaremos las almas,
donde la codicia viene
del oro antártico y plata. (2, 256)

A pesar de la bravura de los indios, la contienda bélica ha demostrado, según don Filipe, que don García es “Sol de España” (2, 256). Él se ha igualado a Caupolicán, quien es hijo del Sol. También Tucapel, manifiesta características solares ya que él desafía al sol en nobleza (2, 257). Todas estas metáforas probablemente pretenden mostrar igualdad entre los bandos.

3.1.2 Amor y armas

Quizá para realzar los efectos destructivos de las batallas, se intercalan escenas amorosas en medio de la guerra. Así Alarcón señala:

Suele amor
trocar con Marte las armas” (2, 256).

Según Antonio F. Cao, la presencia de lo erótico y lo bélico es parte “de un conglomerado histórico-legendario de antigua raigambre hispánica” que se remonta a don Rodrigo en el siglo VIII y se expresa de forma tal que el apetito sexual causa problemas políticos (487). Por supuesto, la situación de los indígenas difiere mucho de la de don Rodrigo. En el caso de los indígenas de

Arauco domado existe amor correspondido. Así, no sólo Caupolicán y Fresia hacen despliegue de afección sino que también Tucapel y Gualeva. De hecho, Tucapel se muestra agradecido de la fidelidad y nobleza de su esposa y Gualeva liga directamente los temas amorosos a los bélicos al preguntarle a Tucapel si la tristeza que ella nota en él se debe a que ama a otra mujer o a que no ha podido derrotar a don Filipe:

¿Quieres bien otra mujer?

O acaso, ¿qué puede ser?

¿Te aflige el ver que se goza

don Filipe de Mendoza

de que te pudo vencer?

¿Envidias a don García? (2, 256).

Tucapel rebate las sospechas de Gualeva asegurándole que ella es la única mujer a quien quiere y le dice que él fue al fuerte porque es intrépido y aunque salió herido, él ha vencido. Con respecto a estar envidioso de don García, él afirma con denuedo y gallardía:

Yo soy Tucapel, que el sol

en nobleza desafía” (2, 257).

El indio claramente no envidia a ningún español. Tucapel finalmente le asegura a Gualeva que él está preocupado por Talgueno, demostrando así lealtad por sus amigos.

Con respecto a los celos, José María Díez Borque—quien ha estudiado la función del amor en otras obras de Lope—asegura que los celos son esencia del

amor y se caracterizan por carecer de razón y ser incontrolables en la mujer, refiriéndose a las mujeres de las comedias áureas (33-34). En el caso de Gualeva, precisamente la obra parece realzar la intensidad del amor que ella siente hacia Tucapel al poner a la vista sus celos injustificados.

Además de mostrar celos, Gualeva también exhibe un cambio en su personalidad. Ya no es la candorosa campesina que lleva alimentos en un cestillo a su amado, sino que se convierte en la mujer varonil que dice haber atacado a los españoles con una macana para liberar a su esposo. Ella también pondera la valentía indígena y le asegura a su marido que nadie se le iguala. El indio responde diciendo que aprecia la belleza y el valor de su esposa y que la ama. El explica que está herido pero no vencido:

Si don Filipe me hirió,
no digas que me venció;
que si me arrojé en su fuerte
fue en desprecio de la muerte, (2, 257)

Este pronunciamiento de Tucapel subraya una vez más la gallardía de los indios. Al mismo tiempo, el diálogo entre Gualeva y Tucapel pone en evidencia que los indios pueden tener relaciones amorosas honorables y admirables.

Isabel Castells en un artículo cuyo título incluye los versos de *Arauco domado*: “Suele amor / trocar con Marte las armas”, afirma que Gualeva “se comporta como una auténtica amazona” (2, 256; Castells 94). El que Gualeva esté celosa y trate de averiguar la causa de la tristeza de Tucapel son señales de amor hacia el indio, no de la autosuficiencia típica de la amazona. Si

Gualeva toma una macana y dice que tiene “alma varonil” (2, 257; 1, 252) es porque tiene un espíritu luchador, no porque sea alguien quien rechace a los hombres como las Amazonas lo hacen. En efecto, Gualeva es una mujer varonil, pero no una Amazona.

La intercalación de escenas amorosas suscita la pregunta ¿por qué se las emplea dentro de una obra esencialmente de tema épico? Quizá una respuesta se encuentre en la definición de comedia que ofrece Carlos Boyle en 1616 que representa la preceptiva de la época. Boyle afirma:

La comedia es una traza
que, desde que se comienza,
hasta el fin, todo es amores,
todo gusto, todo fiestas. (citado en Sánchez 30)

Sánchez indica que “traza” significa “maraña” y que “gusto” y “fiestas” se refiere al aplauso popular y alegría (31). Por consiguiente, esta definición alude a los temas entrelazados de la comedia. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra “traza” proviene de *tractiare* o dejar una huella o vestigio, en cuyo caso, la definición aludiría al efecto de la comedia sobre el lector o espectador (156-57). Esta intención de influir al público es también parte de la preceptiva clásica horaciana de instruir deleitando.

3.1.3 Antropofagia jocosa

Seguidamente al cuadro amoroso se presenta un cuadro humorístico que se inicia con la entrada de Rebolledo atado, acompañado del indio Puquelco.

También aparecen Gualeva y Tucapel. Este último comenta que quisiera ver a don García en la situación de Rebolledo, y señala:

¡Quién viera
desta suerte al General! (2, 257)

En cuanto a la aparición del gracioso mismo, ella se conforma a lo que Vossler denomina “complacencia en la ambigüedad de todas las cosas, en parodias y contrastes, en el gradualismo y en el paralelismo” (332). Por eso este cuadro humorístico contrasta con la seriedad de los temas que lo preceden. Además, quizá para realzar el contraste, se aprecia un cambio de lugar de la acción, pues como ha señalado Dixon, Lope comprende que “un espectador, lo mismo que un lector, es muy capaz de trasladarse imaginativamente, si no se le piden saltos muy excesivos, de un momento o sitio a otro” (“La auténtica” 249).

Así, Puquelco luego de anunciar que Rebolledo comía en el platanal, apunta:

flecharle quiso Leleco,
yo se le quité, por ver
si vale para algún truco. (2, 257)

Por un lado, la sagacidad del indio Puquelco niega su condición de esclavo natural, y por otro, la aparición del gracioso en medio de indios sugiere su función de mediador. Rebolledo es capaz de penetrar espacios donde otros españoles no llegan. En el Acto Primero el gracioso aparece con un indio yacona a quien llama “amigo” y ahora es el único español que se ha aventurado a ir al platanal.

La presentación de Rebolledo en escena también sirve para caracterizar a los indios como antropófagos y producir la *admiratio* en los lectores o espectadores. Así, cuando los indios han capturado a Rebolledo ellos entablan la siguiente conversación:

Puquelco: ¿Qué parte dél asarán?

Tucapel: ¡Graciosa está la pregunta!

Asale entero, que quiero

comérmele todo entero (2, 257-58)

Ante su inminente muerte, Rebolledo acude a Gualeva diciendo: “Señora, doléos de mí” (2, 258). Ella se conmueve y recuerda que se sentía atraída hacia el español don Filipe. Gualeva les pide a los indios que no le disparen flechazos a Rebolledo. Esta orden resulta ser burlesca ya que luego aclara que desea que lo asen vivo. El diálogo jocoso continúa con la respuesta del gracioso

Rebolledo:

¿Cómo comerme sin sal?

Dejadme ir, que os prometo

de traérosla en un punto” (2, 258).

Gualeva, sin mostrar sospecha de la astucia de Rebolledo manifiesta que ella cree que los indios tienen sal. Es posible que la ingenuidad de Gualeva se deba a su bondad. Esta situación donde el lector o espectador capta el significado del diálogo pero uno de los personajes es incapaz de hacerlo también pone en evidencia que el gracioso conecta al público con los actores en escena, según puntualiza Mónica Leoni (5).

Jauss señala también que el público no cumple un papel pasivo en la comprensión de una obra literaria. Existe una relación de dependencia entre el autor, los personajes y el público, lo cual determina la comprensión de la obra (935). En el caso del gracioso, Leoni apunta que el público siente simpatía por el gracioso y se identifica con él, es un personaje “whose position as an outsider intrigues the spectator who is also somewhat excluded from the proceedings on the stage” (Leoni 222).

Asimismo, el gracioso asume la función de revelador de la verdad, función que Maurice Charney considera esencial en este personaje:

The fool and the ritual clown are far from any heroic notion of the comic hero, yet they fulfill a necessary and vital function. They are the most humble of creatures, the lowest on the social scale, completely anonymous and insignificant. Yet as truth-speakers they are endowed with a terrifying power. They are not, of course, aware that they are anything so exalted as truth-speakers. They merely act their role according to the prescribed forms and in an unsophisticated and unselfconscious way. (173)

De este modo, Rebolledo evalúa su labor en la empresa de la conquista y expone:

Pero si valgo difunto
más que vivo, ... (2, 258)

Tal vez esta reflexión aluda a su bajo rango social y a su función supernumeraria, lo cual lo hace dispensable. Rebolledo, en efecto, se singulariza como mártir. El español se compara a San Lorenzo, diácono español del pontífice Sixto II, quien murió torturado y asado sobre una parrilla en Roma durante las persecuciones a los cristianos (Muñoz 165-173). Así, Rebolledo declara:

Acabóse: hoy imitamos
al bendito San Lorenzo. (2, 258)

Empero, el gracioso no es derrotista. El es calculador y sagaz. Cuando la excusa de la sal resulta ser inefectiva, él despliega atrevimiento al declarar que muerto se vengará de los indios pues tiene una enfermedad contagiosa llamada “escapatoria”. De esta manera, el gracioso ofrece un momento de liviandad en el drama y se salva de la muerte. La respuesta de Rebolledo también desvela la sofisticación lingüística de los españoles, a la vez que la inocencia y falta de doblez de los indios, ya que Gualeva no es capaz de captar la ironía. Lope aquí también demuestra el poder de la anfibología. Nuestro dramaturgo en su *Arte nuevo* ya había indicado:

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice (323-26)

En el ámbito de la función del gracioso, Leoni señala que este personaje es “the one character who relates to the audience’s need for gaiety and temporary

disruption. Through him the spectators are able to take delight in the subverted reality, only to take comfort in the final recovery of the anticipated one” (93).

En definitiva, el diálogo entre los indios y el gracioso responde a modelos establecidos y conocidos por lectores y espectadores del teatro áureo. Blecua ha puntualizado, por ejemplo, que uno de estos modelos es asignar la acción cómica a personas de bajo rango y la trágica a personas de alto rango; por cierto el gracioso Rebolledo es de bajo rango (8). Además, Nancy L. D’Antuono sostiene que el gracioso equivale a una máscara, a “un modo de actuar que sigue patrones consabidos” (84). Este gracioso, al igual que su predecesor italiano, el *zanni*, ama la libertad, por eso Rebolledo se ha alejado de sus compañeros españoles.

Otros rasgos que D’Antuono reconoce en el *zanni* italiano se manifiestan también en Rebolledo. El gracioso es astuto, atrevido, mentiroso, burlador por excelencia, a la vez que paciente y fiel (85). Además, D’Antuono puntualiza que el *zanni* “[r]aras veces inicia una intriga, pero es muy experto en salir de cuantas dificultades se le presenten” (85). Por cierto, Rebolledo demuestra gran habilidad en emplear subterfugios para librarse la vida.

En cuanto a la figura misma del gracioso o donaire, Lope señala que él se vale de este personaje por primera vez en *La francesilla*, comedia publicada en 1595-98 según los estudios de Morley y Bruerton. En la dedicatoria de esta obra a su amigo Juan Pérez de Montalván, Lope declara:

Algún ejemplo tiene esta comedia, que presento a V. M., de
las perdiciones de los mozos y del cuidado de los padres

por verlos ocupados en el amor o el juego, cuyos daños podrá V. M. advertir en su discurso, pues Dios le dotó de tal virtud y entendimiento. Y repare de paso en que fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes. Hízola Ríos, único en todas y digno de memoria. V. M. la lea por nueva, pues cuando yo la escribí no había nacido. (citado en Case 72)

El cuadro humorístico de antropofagia también mueve a pensar en la importancia estructural del mismo. Richard Hornby ha puntualizado que las obras de teatro son artefactos semióticos “for categorizing and measuring life indirectly” (14). Por esta razón, Hornby aduce que “We should not view drama as reflecting life, but rather as operating on it” (17). Así, el drama se refleja a sí mismo, se relaciona a otras obras literarias, a la cultura en general y es, por tanto, mediante obras dramáticas individuales que interpretamos la vida (17).

Cuando el teatro trata de sí mismo hablamos, como señala Lionel Abel, de metateatro. Hornby reconoce las siguientes categorías de metateatro:

1. El teatro dentro del teatro
2. La ceremonia dentro del teatro
3. Actuación dentro del papel teatral
4. Referencia literaria y real (Hornby 32)

Hornby también sostiene que el metateatro produce el efecto en el lector o audiencia de “ver doble” . En virtud de este resultado, es posible considerar a la

escena humorística intercalada dentro del tema épico como una actuación de recuadro o “inset performance”. Además, *Arauco domado* hace referencia a crónicas, lo cual permite reflexionar sobre la conquista y comentar sobre la percepción del indígena. Hornby afirma:

When the prevalent view is that the world is in some way illusory or false, then the play within the play becomes a metaphor for life itself. The fact that the inner play is an obvious illusion (since we see other characters watching it), reminds us that the play we are watching is also an illusion, despite its vividness and excitement; by extension, the world in which we live, which also seems to be so vivid, is in the end a sham. We watch a play, within which there is another play—ultimately, all is a play. In other words, the play within a play is projected onto life itself, and becomes a means for gauging it. (45).

Desde luego, la antropofagia relaciona *Arauco domado* a otras obras literarias e históricas y recuerda al público que en realidad ha existido esta situación en América. Por tanto, el drama rompe la ilusión dramática e inserta un propósito didáctico, creando así un efecto de alienación. Por otra parte, la participación del gracioso, personaje tipo, reconocido por los lectores y público de la época, agrega un elemento paródico que quizá cuestiona, si no la veracidad, al menos la frecuencia de ocasiones de antropofagia.

Pues bien, las alusiones de *Arauco domado* a las crónicas posiblemente provocan un cierto entendimiento y respuesta de parte del público. Ya Jauss ha señalado que la comprensión de alusiones literarias es dialógica, pues depende de las obras anteriormente leídas o escuchadas por el lector o espectador. De esta manera, Jauss propone una estética de recepción que asume que “A literary work is not an object that stands by itself and offers the same view to each reader in each period” (937). Jauss sostiene, asimismo, que la experiencia literaria del receptor despierta ciertas expectativas para cada encuentro con nuevas obras que el lector o espectador lee o presencia.

En cuanto al aspecto didáctico de definir a los indios como antropófagos, el propósito parece ser presentar a los indios ya no como un pueblo organizado que lucha por su libertad, sino como un pueblo que posee rasgos de bárbaros. John Heath explica que la etimología de la palabra “bárbaro” es onomatopéyica ya que reproduce el balbuceo de lenguas extranjeras incomprensibles para los griegos de la antigüedad. Después de las Guerras Médicas el significado de la palabra evoluciona, y llega a significar lenguaje incomprensible, y por extensión, ser no griego. De este modo, el término adquiere un significado peyorativo para designar al extranjero (199). Fausta Antonucci también puntualiza que la “imagen del bárbaro recibe préstamos iconográficos de la imagen mítica y folklórica del salvaje” (34). Estos atributos se manifiestan en la antropofagia de los indios de *Arauco domado*. Antonucci también esclarece que la palabra “salvaje” proviene del latín *silva*—selva en español—que se emplea para designar a alguien que vive en un ambiente natural alejado de la sociedad

humana (20). En realidad la sociedad indígena de *Arauco domado* no corresponde a la imagen del salvaje propiamente tal. La obra se refiere a los indígenas numerosas veces como bárbaros, pero nunca como salvajes. Pero, la comedia también los describe como organizados negando así hasta su condición de bárbaros.

De manera comprensible, la antropofagia se ha rechazado a través de los siglos. Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* 1148^b afirma que el canibalismo es propio de los animales y, en consecuencia, alude al salvajismo de esta práctica. Vitoria en *De la templanza* explica que de acuerdo al derecho de gentes, “comer carne humana fué siempre abominable” (1005). Quizá la caracterización del indio como antropófago sea un recurso retórico anfibológico destinado a subrayar las diferencias con los españoles. En definitiva, al emplear este recurso de manera humorística se le asigna una función burlesca a la antropofagia misma.

Otra contribución de este cuadro humorístico es presentar rasgos carnavalescos. Mikhail M. Bakhtin señala que la risa carnavalesca es dialogística, festiva, no es individual, es universal y es ambivalente (*Rabelais* 11-12). Javier Sanjinés explica que la ambivalencia del diálogo “pone en contacto a extremos opuestos, niega y afirma, amortaja y resucita” (103). Por tanto, surge una nueva manera de comunicación, “el mundo al revés”. Bakhtin también aclara que la risa destruye la épica porque acerca y familiariza el sujeto. Además, la risa destruye el miedo (*Dialogic* 23). En el episodio de antropofagia se presenta un “mundo al revés” que parodia la antropofagia e interrumpe la

trama épica. Según Bakhtin, lo carnavalesco tiene su origen en la sátira menipea. Existe una familiarización con lo cómico conjuntamente con un interés en la indagación y en la fantasía utópica (26). Ciertamente, se aprecia en *Arauco domado* un cuestionamiento acerca de la naturaleza del indígena.

Bakhtin también atribuye propiedades políticas al carnaval. Según este estudioso, el carnaval medieval era un intento de liberación y subversión a los regímenes dominantes. Por extensión, Bakhtin atribuye esta propiedad al género literario carnavalesco. Sin embargo, esta teoría tiene detractores tales como Umberto Eco. Por una parte, Eco concuerda con Bakhtin respecto del efecto del carnaval en el Medioevo, pero por otra, Eco no considera a la liberación como ideología de lo carnavalesco. Para Eco el humor actúa como una forma de crítica social:

Humor is always, if not metalinguistic, metasemiotic:
through verbal language or some other sign system it casts
in doubt other cultural codes. If there is a possibility of
transgression, it lies in humor rather than in comic. (8)

Así, Eco distingue entre humor y comicidad. Según Eco, la comicidad existe al nivel de la fábula, mientras que el humor se encuentra en los intersticios entre las estructuras narrativas y discursivas. El humor, a diferencia del carnaval, apunta a nuestros propios límites, no busca una libertad imposible sino que muestra la senda hacia la libertad señalando los límites de ella y precisa la existencia de leyes, leyes que pueden a veces ser absurdas. El humor es en realidad filosófico. Según Eco "Humor is a *cold* carnival! (8).

Pero al margen de las diferencias entre Bakhtin y Eco, se puede considerar que el humor del cuadro de antropofagia crea una distancia cómica, analítica y crítica para el público—un caso de la alienación retórica—. En efecto, el cuadro contrasta la visión del indígena como hombre político, a la vez que lo convierte en bárbaro, a la vez que también cuestiona esa misma barbaridad.

El empleo de humor dentro de una obra que trata un tema esencialmente épico responde también a la preceptiva lopista. Lope considera, pues, que la comedia debe complacer al público y que la variedad ayuda a cumplir este propósito. Por eso Lope afirma en su *Arte nuevo*:

...que un arte de comedias os escriba
que al estilo del vulgo se reciba. (9-10)

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho,
buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por variedad tiene belleza. (174-80)

En efecto, mezclar de lo trágico y lo cómico tiene antecedentes en el teatro clásico; en este respecto, José Prades indica:

Lo que sí es novedad, en cambio, es la mezcla *sui generis*
de elementos trágicos y cómicos propia de los dramaturgos

españoles de la Comedia nueva. ... En el teatro español del seiscientos la gradación de los elementos trágicos y cómicos se lleva a cabo de una manera armónica y, sobre todo, con instinto dramático, como respondiendo a una fórmula de arte nacida de la observación de la vida misma. (122).

Por cierto, *Arauco domado* responde a las cualidades miméticas de la vida misma, tanto en los cuadros dramáticos como jocosos. Lope comprende que la mezcla de lo trágico y lo cómico complace al público. También, la alusión que el dramaturgo hace a Séneca y a Terencio indica que conocía sus obras. De hecho, A. K. Jameson afirma que Lope era versado en toda la literatura latina de Plauto a Claudio tanto en prosa como en poesía, así como parte de la literatura griega (126).

Sin embargo, como en todas las épocas, la popularidad no es garantía de aceptación universal. Cervantes en *Don Quijote* 1, 48, mediante su portavoz el canónigo, critica a Lope afirmando: “no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo”. El canónigo también agrega que las comedias “que ahora se usan” son “conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza”. El canónigo continúa los ataques a la nueva comedia y afirma que “no está la falta en el vulgo, que pide disparates, sino en aquellos que no saben representar otra cosa”. El personaje del cura concuerda con el canónigo al manifestar que siente tanto rencor hacia las comedias como hacia los libros de caballería “porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana,

ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necesidades e imágenes de lascivia”. El cura, en su extensa crítica del arte nuevo, alude directamente a Lope y le critica no sólo su arte sino también su interés monetario expresando que “las comedias se han hecho mercadería vendible” que dependen del gusto del vulgo.

3.1.4 Consejo de indios

Luego de acabar el cuadro humorístico en la “escapatoria” de Rebolledo, la obra vuelve al tema épico central y los indios se reúnen en un consejo. Este cuadro es de gran seriedad y la acotación que lo precede indica que Caupolicán debe sentarse al centro rodeado de los cuatro indios más importantes.

Probablemente, la comedia posiciona a Caupolicán en el centro para significar que él es el jefe de los araucanos. Caupolicán pronuncia un discurso en que relata la historia de la conquista de Chile hasta el momento. En este concilio, Caupolicán expresa incertidumbre respecto de la continuación de la guerra y señala que aunque se han rebelado en contra de don Filipe, muchos de ellos ya son vasallos españoles y se han convertido al cristianismo. Caupolicán señala:

Proseguir la guerra es cosa
de gran duda, imaginando
el valor deste mancebo (2, 260)

Caupolicán también medita y concluye que rendirse sería “grande infamia” (2, 260). Al medir los pros y contras de claudicar, Caupolicán reconoce que don García gobierna “con piedad e ingenio tanto”, y que también emplea

“principios extraños” y “ardides” (2, 259-60). Como es evidente, la anfibología domina este discurso en lo que respecta a las cualidades de don García.

Caupolicán termina su discurso pidiendo la opinión de sus compañeros:

Decid vuestro parecer,
porque yo, indeciso, acabo
con decir que os seguiré
en el provecho y el daño. (2, 260)

Esta evidencia de democracia demuestra una vez más que los indios no son bárbaros y son capaces de organizarse en una *polis*. La alusión a la política se refuerza cuando Tucapel responde que él “vota” que

... jamás de la razón se tuerza,
que siempre el bien en la razón confío.
Si la vertida sangre no os esfuerza,
de que ha llevado más que de agua el río, (2, 260)

“Esforzar” según el *Tesoro de la lengua* significa “dar o tomar fuerza”. Es decir, la sangre que se ha vertido alienta a Tucapel. Pero Tucapel es un hombre racionalista, lo cual indica que el indio no está dominado por creencias mágicas. Es indiscutible que a la indecisión de Caupolicán se opone la determinación de Tucapel de luchar por la libertad de su pueblo. Así, Tucapel luego de señalar que se ha derramado mucha sangre, expresa:

pueda el veros esclavos, araucanos,
de extraños hombres, a tan justa hazaña
mover el pecho y levantar las manos

hasta morir con honra en la campaña.
¿Por qué vienen a Chile los cristianos,
pues que no vamos los de Chile a España?
¿Que vengan por mil mares no es bajeza,
a ponernos los pies en la cabeza? (2, 260)

Tucapel en su bello y elocuente discurso ofrece razones providencialistas respaldadas por la geografía y la ética para mantener la separación de los pueblos españoles y araucanos. El se opone a la subyugación de su pueblo y protesta en contra de la codicia española empleando argumentos esencialmente vitorianos que subrayan el derecho de gentes:

Si el soberano Apó juntar quisiera
chilenos y cristianos españoles,
no con tan largo mar nos dividiera,
un sol nos diera luz y no dos soles,
acá y allá de un alba amaneciera;
mas cuando aquí se ven sus arreboles,
allá es de noche; luego quiere el cielo
que se sustenten en distinto suelo.
Razón es que miréis que Dios se ofende
que os sujetéis a un hombre, y hombre extraño,
que enriquecerse del sudor pretende
de nuestra mina de oro y fértil año.
A lo menos, si alguno lo pretende,

no haga a los demás agravio y daño;
váyase luego, y sirva como esclavo
al español, entre cobardes bravo. (2, 260)

Así, la comedia se vale nuevamente de la *admiratio* para poner en labios de un indígena razones religiosas y legales para condenar la conquista. Tucapel afirma que “Dios se ofende” cuando se acepta la dominación motivada por la codicia, comentario que subraya que los indios practican principios esencialmente cristianos y siguen enseñanzas aristotélicas. La parábola del Buen pastor, en el evangelio de San Juan 10:1–16 presenta a Jesús como el protector y guía, es decir, expone el reverso de la dominación codiciosa. De forma similar Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*, señala que el rey “siendo bueno, se preocupa de ellos [sus súbditos] para que tengan bienestar. Por eso Homero llamó a Agamenón ‘pastor de su pueblo’” (8.11). Aristóteles también insiste en que la amistad y la justicia no pueden existir en una relación tiránica. Precisamente, Tucapel al referirse a la sujeción de un hombre a otro hace alusión a la relación de esclavitud, y por tanto hace eco a las palabras de Aristóteles, quien señala, “el esclavo es una herramienta dotada de vida, y la herramienta un esclavo sin vida” (8.11). En esencia, *Arauco domado* al usar argumentos cristianos y filosóficos ofrece una justificación para la defensa de la libertad de los indígenas y se opone al concepto de esclavo natural.

La democracia se hace obvia cuando Rengo disiente de la opinión de Tucapel y manifiesta admiración por don García, a la vez que censura la

conducta de los indios. Rengo apunta que Arauco crió a los indios “como a fieras, con veneno,”. Además, Rengo lamenta los horrores de la guerra:

La guerra, ¿qué puede hacer
sino robos, muertes, daños?

La razón que ofrece Rengo para aceptar la dominación española es su admiración por el poderío español y el temor de que la superioridad lingüística y legislativa de los españoles, además de su hidalguía derrotará a los indígenas. Así, Rengo alude a las doctrinas vitorianas y lascasianas que sostienen que el indio está dotado de libre albedrío para elegir ser cristiano:

No es sujetarse a cristianos
bajeza, si ellos son tales,
que han llegado por sus manos,
desde sus septentrionales
montes, a nuestros indianos.

Pues ¿por qué no han de ser reyes
de cuanto el sol mira y cría? (2, 260)

Rengo concluye afirmando que desea negociar la paz con los españoles. El también señala que esta proposición no proviene de cobardía, sino del deseo de bien común, aludiendo, pues, a Santo Tomás y a Vitoria. Sin embargo, Rengo demuestra lealtad al afirmar que él acatará la voluntad de su grupo si sus compañeros están en desacuerdo con él. La discusión continúa con la

participación de Orompello y Talguén, y finalmente Rengo acepta la posición de Tucapel.

De esta manera, Caupolicán decide organizar un ataque nocturno sorpresivo a los españoles. Durante la planificación de esta embestida, Tucapel hace comentarios que desvelan que los indios han comenzado a cristianizar sus propios dioses. Así, Tucapel le desea éxito a Caupolicán en su ataque afirmando:

Camina, que el santo Apó
valor inmortal te dio
para que nadie te dañe. (2, 262)

Es digno de notar que el debate democrático entre los indios sugiere que esta forma de gobierno es inferior a la monarquía. La centralización monárquica exige obediencia mientras que la democracia puede causar disensiones.

3.1.5 Juegos amorosos

El cuadro siguiente corresponde al gusto por la variedad y por los temas amorosos. Así, Rebolledo cumple dos papeles tradicionales del gracioso: es alcahuete y es el doble de su amo. El incita a Gualeva a ir donde está don Filipe. Ella responde:

¿Tan necio estás?
¿No ves que fuera en mi honor
gran delito? (2, 262)

Como se puede apreciar, la india tiene un sentido del honor muy español.

Rebolledo le asegura a Gualeva que las mujeres en España son libertinas y trata de convencerla de una manera celestinesca que visite a don Filipe. El gracioso compara las españolas a las cabras, y de este modo las caracteriza como lujuriosas:

Y como cabras saltando,
meriendan aquí y allí

devotas de San Trotín;⁷

hablan, piden, alborotan. (2, 263).

El diminutivo irónico San Trotín subraya el fervor de la lascivia de las españolas. Aunque en la obra no se especifica que Rebolledo sea emisario de don García o de don Filipe, él asume esta función porque el tipo literario lo exige, y se propone ganar la voluntad de Gualeva. Ella, a pesar de sentir curiosidad hacia los españoles, se mantiene firme en sus preferencias amorosas y reitera: “Yo adoro mi Tucapel” (2, 262).

Con respecto a la función del gracioso, Díez Borque ha puntualizado que es un personaje puramente literario cuya misión fundamental es complementar

⁷ “San Trotín” parece ser error de imprenta. La edición de la obra en línea en *Cervantes virtual* y la edición de Antonio de Lezama leen “San Trotín”. Además, Lope presenta a mujeres devotas de “San Trotín” en la Tercera jornada de su comedia *La vida de san Pedro Nolasco*.

al galán (239). Por eso, Rebolledo se propone conquistar a la dama. La intervención de Rebolledo también liga directamente los asuntos bélicos con los emotivos ya que él ensalza las bondades de don García y lo retrata como un redentor generoso que jamás subyuga y que no castiga, tratando así de demostrar las cualidades cristianas del héroe. Gualeva se deja seducir por las palabras de Rebolledo, muestra curiosidad por conocer a don García y finalmente va a visitar a los españoles.

Manuel Durán afirma que Lope presenta en el gracioso una figura arquetípica a la cual Carl Jung llama “el Bromista”. Así, Durán apunta que “El Bromista nos recuerda nuestro origen bajo y animal, nos acerca al mundo del engaño y de la trampa, al mundo de las bromas groseras y maliciosas” (7). Por cierto, Rebolledo es bromista y tramposo.

El gracioso en razón de su función de complemento de su amo también tiene que distinguirse por su lealtad. Así, luego del incidente con los indios donde casi pierde la vida, regresa donde están los españoles. Ellos se sorprenden con su retorno ya que creían que había perecido. Esta reacción le da la oportunidad a Rebolledo de exagerar sus hazañas, y él, al igual que el resto de los españoles, magnifica la contienda con los indígenas. Por tanto, el gracioso, aparentemente, no es sólo complemento de don Filipe, sino lo es también de todos sus compañeros. De esta manera, Rebolledo afirma:

me asaltaron tres mil indios (2, 264).

Sentenciado estuve a asar,

pero al tiempo de espetarme

yo supe, señor, librarme. (2, 265)

Cuando Rebolledo por fin llega con Gualeva donde su amo, el gracioso crea tensión sexual; no es sólo un cómico en la periferia del drama. Así, Rebolledo apunta que Gualeva es su “ama”. Por tanto, implica que ella es la mujer de su amo, pero ¿a qué amo se refiere el gracioso a don Filipe o a Tucapel? Esta ambigüedad deliberada quizá recuerda al lector o al público la igualdad esencial entre los indios y los españoles. Don Filipe protesta e interpela “¿Cómo tu ama?” y Rebolledo responde “Es de Tucapel la dama” (2, 265). El que Gualeva sea dama de Tucapel no es impedimento para que don Filipe se entusiasme con la llegada de la india, y él la lisonjea:

Este soldado decía

que el mismo sol me buscaba,

y que de noche llegaba

para convertirla en día. (2, 265)

Sorprendida ante las adulaciones de don Filipe, Gualeva manifiesta que ella creía que los soldados siempre eran duros. Don Filipe responde que él es “un león” ante Tucapel, pero desea rendirse ante Gualeva. Estos comentarios de don Filipe anticipan el mestizaje de Chile. También el comportamiento de don Felipe responde a los patrones tradicionales de la comedia donde, con frecuencia, el hombre trata de deshonorar la mujer.

En cuanto al mestizaje, Shannon afirma que *Arauco domado* aboga por la separación de las razas y él agrega: “It is important to note that in the play

miscegenation is rejected by Araucanians and Spaniards” (“The Isolation” 74).

En realidad lo que rechaza Gualeva es perder su honor. Ella se siente atraída hacia don Felipe:

Todo español me desvela;
pero no quieras señal
de rendirse una mujer,
como en lo que no ha de ser,
mirar bien y decir mal. (2, 266)

Si bien la india es capaz de rechazar los avances de don Felipe y protege su honor, ella también se muestra ingenua. Así, Gualeva le pregunta a don Filipe si él ha herido a Tucapel. El sagaz don Felipe responde:

Si tú me has herido a mí,
¿qué te espantas? ¿No es más hombre
que no herir un hombre a otro hombre? (2, 265)

El atribuir falta de malicia a los indios es una característica no sólo de la comedia de la época sino también de las crónicas. Desde los tiempos de Colón los españoles habían engañado a los indios ofreciéndoles regalos de vidrios como algo valioso. En contraposición a la ingenuidad del indio, se presenta la agudeza del español.

Asombrada la candorosa Gualeva, no se comporta como mujer varonil frente a don Filipe y muestra sorpresa de haberlo herido. Esta táctica de atribuir culpabilidad a Gualeva la expresa don Filipe en un lenguaje poético que conmueve a Gualeva. Así, él le dice que sus ojos tienen “flechas” y la acusa de

haber venido a vengar las heridas de Tucapel. Don Filipe emplea estas artimañas para poner a Gualeva a la defensiva y ella responde: “Soy noble y no soy cruel”. Es decir, la obra una vez más recalca la nobleza de los indios, virtud que en el caso de Gualeva la muestra superior a los españoles.

Barthes ha señalado que la verdad de una obra se debe buscar “not in depth but in breath” (“The Two” 69). En el caso de *Arauco domado*, las mujeres ayudan a subrayar las virtudes de los indios, ellas son honorables. La ingenuidad de Gualeva se contrapone a la astucia y al deseo de engañar de don Filipe. En definitiva, esta dualidad refuerza la posición de que los indios son más cristianos que los españoles.

Las virtudes de Gualeva se hacen más evidentes aún cuando ella niega venir tras la venganza de Tucapel. Es aparente que lo que mueve a Gualeva a relacionarse con los españoles es curiosidad y cierta atracción hacia don Filipe. Así, cuando Gualeva pide ver a don García, don Filipe responde amablemente que “... de mí y dél llevarás / prendas de amistad” (2, 266). Al hacer referencia a la amistad de los españoles, don Filipe también alude a Aristóteles puesto que desea presentar a los conquistadores como representantes benevolentes del rey. Aristóteles afirma:

En cada una de las constituciones se manifiesta la amistad en la misma medida que la justicia: la del rey con sus súbditos se manifiesta en la superioridad para conceder bienes: pues hace bien a sus súbditos, si, siendo bueno, se preocupa de ellos para que tengan bienestar. (8.11)

La astucia de don Filipe surte el efecto deseado en la ingenua Gualeva y ella reflexiona:

No sé
por qué os tiene nuestra gente
por crueles. (2, 266).

En este cuadro de seducción también se contraponen el ascetismo de don García a la lujuria de su hermano. Si don García, por un lado, hace preparativos para celebrar el día de san Andrés, fecha significativa pues el padre de don García se llama Andrés, por otro lado, don Filipe trata de cautivar a la india.

La igualdad esencial entre indios y españoles también se desvela al exponer la capacidad de razonamiento de Gualeva. Así, cuando la india inquiere sobre la causa de la percepción española del indígena, ella recibe como respuesta “Porque son / de indomable condición” (2, 266). Gualeva misma demuestra esta indomable condición ya que no se deja seducir por don Felipe, y permanece fiel a Tucapel. La obra, por tanto, ensalza la nobleza, rectitud y pundonor de la india, quien no se deja seducir por las lisonjas de su pretendiente.

3.1.6 Interludio artístico

El conflicto bélico continúa, pero a veces esta guerra tiene un ambiente bastante irreal. El lenguaje que describe el atentado de ataque sorpresivo a los españoles es de corte netamente renacentista y emplea conocidas metáforas:

Cubrió la noche de su oscuro manto

la esclarecida lámpara del día,
y bañóse la tierra en negro espanto. (2, 267)

A este lenguaje tan poético se agrega la celebración de San Andrés, fiesta que se inicia con disparos de arcabuces y música de chirimías, y continúa con canto. La inclusión de una canción también obedece al deseo de complacer al vulgo ofreciéndole variedad. La canción misma sólo alaba al santo y a don García.

3.1.7 Todo está de sombras lleno

Acabada la batalla, salen Millaura y Fresia. Las mujeres aún no saben el resultado de la lucha, pero Fresia se convierte en la agorera que predice tanto su propia transformación como asimismo la derrota de los indígenas:

Millaura, no tiene amor,
sosiego y quietud jamás,
porque es un dulce furor,
que oprimido crece más.
Arco y flechas he tomado (2, 268)

todo está de sombras lleno;
sangriento el sol me parece;
perlas, Millaura, he soñado;
lágrimas tendremos hoy. (2, 268)

Al aludir al amor como furor, el lector o público anticipa que Fresia puede ser capaz de causar catástrofes. Además, ella se convierte en guerrera y mujer

varonil ya que toma “arco y flechas”. También la naturaleza hace eco a la situación en que se encuentran los indios.

En contraposición al triste presentimiento de Fresia, Millaura indica que le agrada que los españoles no crean en “agüeros vanos” (2, 268). La posición optimista de Millaura le permite suponer que los indios han salido victoriosos ayudados por la oscuridad de la noche. Sin embargo, las palabras de Millaura no convencen a Fresia, y la esposa de Caupolicán manifiesta que muestra “cobardía” al temer la derrota.

Engol, hijo de Caupolicán y de Fresia, confirma los temores de Fresia y le hace saber que los indios han sido derrotados y que todos han huido. Fresia reacciona indignada:

Cobarde, ¿tú me refieres
que vuelve vivo y sin honra
tu padre infame? ¿Tú eres
mi hijo? ¿Y esa deshonra
nos cuentas a dos mujeres? (2, 269)

Al ver a Fresia tan alterada, el joven Engol decide ir tras su padre. Millaura, quien tiene la función de personaje opuesto a Fresia, considera que es crueldad permitir que vaya el muchacho. Fresia, sin embargo ordena a su hijo:

parte, villano, y si vive,
dile, que por qué es infame,
y en su cara le apercibe
a que mujer no me llame

quien tal afrenta recibe. (2, 269)

La entereza de Fresia desvela que ella no puede respetar a un cobarde, y el furor de su amor se hace evidente. Las únicas opciones que ve la india son la libertad o la muerte. Por eso, le dice a su hijo que si Caupolicán está muerto, tampoco quiere a su hijo vivo (2, 269). Engol, a fin de no perder la estima de su madre, trata de ostentar que él es valiente y declara:

y aunque a la edad no he llegado
que esta macana que rijo
como mi padre la esgrima,
tú verás que voy por él

El atribuir la práctica de esgrima a los indios es licencia poética, aunque es concebible que los indios practicasen el uso de armas para los combates.

Según Góngora Marmolejo los indios araucanos tenían “lanzas, arcos, flechas, macanas, porras ... [y] espadas enastadas en lanzas largas” (166).

Fresia expresa su furor en conmovedores versos que anticipan la tragedia que la convertirá en una Medea:

Este deshonor me anima;
parte, villano, y si vive,
dile, que por qué es infame,
y en su cara le apercibe
a que mujer no me llame
quien tal afrenta recibe.

Y si es muerto, que es más cierto,

que entres a morir te advierto;
muere, y no quedes cautivo,
porque no te quiero vivo
si Caupolicán es muerto. (2, 269)

Estos versos que presentan a Fresia como una madre desalmada, parecen desvelar la refundición del personaje clásico de Medea, más que tratar de representar a la sociedad indígena. E. H. Templin ha puntualizado que la figura de la madre en la comedia es, en general, una figura literaria. Además, este estudioso agrega que “Lope is not attracted by what may be termed the housewifely *status quo* of everyday existence; he is interested in displays of heroicity and dynamic adventures” (239).

Los versos de Fresia animan a Engol y se siente autorizado para actuar como adulto. Fresia manifiesta que prefiere al hijo muerto que deshonrado. Así, Engol toma valor no sólo de las palabras de Fresia sino también de su ascendencia. Él señala: “soy hijo del sol”, y agrega con orgullo y denuedo:

¿Qué es para mí don Hurtado?
Yo soy el sol de la tierra,
que al del cielo he sido hurtado. (2, 270)

Arauco domado numerosas veces emplea la dilogía del apellido de don García como tropo literario, recurso que era frecuente entre los escritores culteranos y conceptistas.

El descenso del drama comienza con la llegada de Caupolicán, él se muestra ensangrentado y derrotado y alaba el valor de los españoles. El indio

reflexiona sobre los cambios que ha sufrido y expresa menosprecio hacia sí mismo por proferir encomio al enemigo. Ya el valor de Caupolicán ha desaparecido. La obra, en virtud de la mimesis, da color local a esta escena y Caupolicán se refiere a la lejanía de su “tambo”. “Tambo”, según el *Diccionario de la Real Academia*, es una palabra de origen quechua que significa “posada”. Las viviendas de los araucanos se llaman “rucas”. Una vez más se demuestra el dominio de la licencia poética sobre la verdad histórica. Caupolicán finalmente capitula y se da por vencido:

No volveré jamás, palabra empeño,
a Arauco, al sol, a hacer a Hurtado guerra,
sea de Chile el Rey de España dueño,
y yo descanse en esta humilde tierra. (2, 270).

El cuadro siguiente se vale de una fuerza sobrenatural para colocar a Caupolicán en una situación tensa. Alfredo Hermenegildo ha señalado que “[l]os héroes tienen que elegir entre seguir mansamente los dictados de esa fuerza superior o rebelarse contra ella. Es en esta última disyuntiva donde se manifiesta de manera más patente la fuerza trágica de un tema, ya que el héroe está condenado a perecer” (484).

Así pues, el cuadro que muestra al espíritu de Lautaro se inicia con la acotación: “Un árbol esté arrimado al vestuario, y el tronco se abra en dos puertas, donde se vea Lautaro” (2, 270). Ruano puntualiza que esta configuración del árbol se asemeja a un bofetón y este autor señala que los bofetones eran muy populares en las comedias del siglo XVII (*La puesta* 190).

Según el *Diccionario de la Real Academia* bofetón es “En el teatro, bastidor colocado en algún lugar del decorado y que, al girar rápidamente sobre su eje vertical, hace desaparecer, sustituir o aparecer intérpretes u objetos”. La comedia usa esta tramoya con fines dramáticos para hacer que Caupolicán se sorprenda al ver a un hombre dentro de un árbol y crea que es el demonio Pillán. En realidad es el espectro de Lautaro. Lautaro había estado a cargo del ejército araucano y había fallecido. Posicionar a Lautaro dentro del árbol le da a un aire sobrenatural que lo dota de poder para subrayar la idea que aun de ultratumba existe apoyo para buscar la libertad indígena. Así Lautaro pondera la condición de los indios y alienta a Caupolicán a seguir luchando:

¿De qué sirve
la vida, Caupolicán,
si es sujeta, esclava y triste?
¿No es mejor la muerte honrosa?
Esto he venido a decirte
para que libres la patria,
pues en tu valor consiste. (2, 271)

La amonestación de Lautaro contiene enseñanzas tomistas y vitorianas. El santo afirma:

Dios dejó al hombre en manos de su albedrío, no porque sea lícito hacer todo lo que él quiera, sino porque puede obrar por libre elección y deliberación propia, (2-2 q. 104 a.1)

Vitoria, por su parte, cree que todos los hombres son libres de acuerdo a la ley natural, y ni el emperador ni el Papa tienen potestad sobre el mundo (*De potestate ecclesiae*). Efectivamente, Lautaro destaca que el libre albedrío es un derecho natural de los indígenas.

Lautaro, desde el árbol, también critica la deslealtad de Caupolicán a su pueblo. Lo acusa de negar su identidad como indígena y Caupolicán, aunque trata de justificar sus dudas, expresa pesar y remordimiento por rendirse al enemigo. Lautaro también predice que don García fundará la ciudad de Cañete donde tuvo casa Valdivia, nombre significativo ya que el padre de don García histórico era marqués de Cañete (Mariño de Lovera 258). Así, luego de las súplicas del espectro Caupolicán recupera su valentía y manifiesta:

¡ánimo, pecho invencible!

¡Al arma, araucanos fuertes!

¡Muera España, viva Chile! (2, 271)

Pues bien, Caupolicán obedece la fuerza sobrenatural de ultratumba, fuerza que también puede interpretarse como la voz de la conciencia que clama justicia según los dictados de la ley natural.

3.1.8 Personajes

En el ámbito de la caracterización de los principales personajes, el Acto Segundo de *Arauco domado* no presenta personajes redondeados y completos, lo cual es característico del drama de la época, según señala Alexander A. Parker. Parker declara que la comedia áurea es un drama de acción y no de

caracterización (681). En efecto, en este aspecto, la comedia sigue la preceptiva aristotélica que indica que “los hechos y la fábula son el fin de la tragedia” (*Poética* 40).

A pesar de que en el Acto Segundo se amplía el conocimiento de los personajes, aún así, no se desenmascara la interioridad de ellos. Los personajes manifiestan poca complejidad psicológica. Por ejemplo, en el caso de don Filipe, se reitera que él es un dedicado soldado de la causa española, y se agrega que él se siente atraído por Gualeva. Así, Don Filipe se muestra mujeriego y trata de cautivar a la india empleando lenguaje poético, pero nunca sabemos sus pensamientos, sus motivos; es más bien un topos, no hay lucha interior. En lo que concierne a don García, el lector o espectador no aprende nada nuevo sobre sus pensamientos en este acto que no se haya presentado sobre él ya en el Acto Primero. Don García es dedicado luchador, ferviente católico, ascético y honorable. De nuevo, es un caso particular de un tópico o un tipo. Quizá el personaje español que recibe mayor atención en este capítulo es Rebolledo. El emerge como el personaje tipo del gracioso pero aún así no tenemos información extensa sobre su vida interior; sabemos poco sobre sus relaciones con otros soldados españoles, y no sabemos nada sobre detalles tales como su vestimenta.

Las indias reciben atención preponderante para realzar su honorabilidad y para presentarlas, en ciertos casos, como mujeres varoniles. Por primera vez en la obra aparece una madre. Fresia, en realidad, no cumple el papel de la madre tradicional. Es decir, ella no mimica a Engol, ni lo protege de los peligros de la

guerra. Según la crítica feminista francesa Claudine Herrmann, una mujer que adopta valores masculinos “will succeed only by destroying herself” (89). Las opiniones de Herrmann son aptas para explicar la situación de la mujer moderna, pero en el caso de Fresia, ella actúa motivada por el amor a su patria y presenta a un personaje para quien la defensa de la libertad es de importancia vital.

En cuanto a Caupolicán, él atraviesa por períodos de duda que anticipan su capitulación a la causa indígena. Sin embargo, la comedia no desea desvelar el fin de la acción y por ello concluye el Acto Segundo con el atrevido verso “¡Muera España, viva Chile!

En conclusión, el Acto Segundo enlaza los sucesos entre el Acto Primero y el Acto Tercero. El lector o el público comprende que los indios defienden ferozmente su libertad y los españoles siguen empeñados en convertir a los indios en vasallos del rey.

CAPÍTULO 4. LIBRE NACÍ, LA LIBERTAD DEFENDÍ

Arauco domado en los dos primeros actos, en forma simultánea, establece lo que podemos llamar el mito de igualdad esencial, e indica diferencias entre los bandos contrincantes. Barthes ha señalado precisamente que el mito de igualdad entre los hombres se utiliza en el siglo XX en la exposición fotográfica titulada *La Gran Familia de los Hombres* de París, y que con él se “tiende a suprimir el peso determinante de la historia” (*Mitologías* 179). *Arauco domado*, al igual que la exposición fotográfica, presenta diferencias entre los españoles e indígenas; ellos tienen religiones diferentes, comen alimentos diferentes, y ambos grupos son valientes, honorables, y cuentan con organizaciones políticas. El Acto Tercero va a subrayar la gran variedad de manifestaciones de la naturaleza humana y va a proponer que la conquista es un hecho histórico que manifiesta ambición de poder, codicia y falta de cristianismo.

En este capítulo, al igual que en el anterior, atenderemos a la localización de la escena, a la estructura, al tema, y analizaremos el desenvolvimiento de la acción del último acto. En el Acto Tercero, la obra no presenta espacios cerrados, las escenas se desarrollan sólo en espacios abiertos. Quizá la distinción más significativa es entre percibir el paisaje e ignorarlo. Cuando existe felicidad y los indios se divierten, el paisaje se describe en lenguaje renacentista—en términos del *locus amoenus*—que alude a vivir en comunión con la naturaleza:

Sentaos, pues el verde suelo
nos da alfombras de colores,
donde compiten las flores
con las estrellas del cielo. (3, 280)

Por otra parte, durante las escenas bélicas no se hace referencia a la naturaleza; tal vez para significar que la lucha requiere un enfoque total que impide ver la belleza en el medio ambiente.

El cuestionamiento del mito que anula la historia, como dice Barthes, se desarrolla dentro de una estructura que se centra en la crueldad de los españoles. Primero don García ordena cortar las manos a Galvarino. En forma parcial, este acto surte el efecto ejemplar deseado por don García, y Tucapel contempla rendirse a los españoles. Por otro lado, Fresia y Galvarino protestan, lo cual mueve a Caupolicán a reunir al senado de indios para planificar otro ataque. Luego hay un interludio donde los indios se entretienen cantando y bailando. La celebración de los indios incluye el beber sangre— aunque con repulsión—en la calavera de Valdivia que ha sido engastada en oro. Por tanto, se muestra tanto el sadismo y barbaridad indígena como su poderío anterior. La crueldad de los españoles culmina con el empalamiento de Caupolicán. Esta sentencia, que también mueve a Caupolicán a convertirse al cristianismo, recibe una conmovedora respuesta de la esposa de Caupolicán. Ella mata a su bebé por no poder soportar la humillación de verle rendido al español. Por su parte, Engol, el hijo de Caupolicán, promete vengarse de la

muerte de su padre. La obra concluye mostrando a Don García victorioso y orgulloso de haber agregado a Chile al dominio español.

En cuanto al tema, la obra sigue la preceptiva de la comedia nueva que dicta que el desenlace comience a mediados del Tercer Acto (300-01). Aunque Lope es menos específico en otros versos de su *Arte nuevo* y señala que la solución de la intriga se presente en “la postrera escena” (235). El tema central de la obra—la defensa de la libertad de los indios como seres humanos—se subraya no sólo en el elocuente soliloquio de Galvarino, sino también en la furia de Fresia, en la promesa de venganza de Engol, y en los castigos vengativos españoles hacia Galvarino y Caupolicán. Por tanto, a pesar de que los españoles triunfan, la obra plantea interrogantes sobre la legitimidad de la guerra misma y sobre la sinceridad del cristianismo de los españoles.

4.1 Análisis

4.1.1 Morir con honra

El Acto Tercero, al igual que los actos anteriores comienza con alabanzas a don García. Quizá esta adulación sirva no sólo de enlace con los actos anteriores, sino también de contrapunto a la crueldad de ordenar la amputación de las manos a Galvarino. Este hecho histórico aparece en la crónica de Mariño de Lovera, Libro II, capítulo IV:

No quiero pasar en silencio las palabras que en esta refriega habló un indio llamado Galvarino, al cual habían tomado los nuestros a manos en la batalla pasada que se tuvo junto al

río de Biobio, y puesto ante el gobernador le mandó cortar las manos para que de esta manera fuese a informar a su general Caupolican el número y calidades de las personas que de nuevo entraban en la tierra, para ponerle algún temor, entre otros medios que se intentaron, para que sujetase sin venir a rompimiento. Este Galvarino hizo, en efecto, su embajada; y dió a Caupolican la relación que él pretendía; y fué tanto el coraje con que estaba emperrado, que ya que le faltaron las manos, peleó más fuertemente con la lengua, la cual suele ser más eficaz para hacer la guerra que las manos de los Hércules y las industrias de los Césares. (378)

Además, Ercilla en el canto XXII de *La araucana* y Góngora Marmolejo en el capítulo XXVI escriben sobre el mismo incidente.

Don García, en el drama de Lope, señala que la causa del castigo de Galvarino es haber dado muerte a Juan Guillén, soldado español citado en la obra de Oña (258). La sentencia de Galvarino tiene un claro propósito ejemplar y vengativo en el drama:

Tomen ejemplo, y entiendan
de la suerte que castigo,
para que otra vez no emprendan
tomar las armas conmigo (3, 272)

Es decir, don García se comporta de manera anticristiana, vengativa, y no sigue las recomendaciones de Santo Tomás, quien—aludiendo a Aristóteles—señala que los seres humanos tienden al bien porque “las virtudes nos capacitan para seguir de modo conveniente las inclinaciones naturales que pertenecen al derecho natural”. Además, Santo Tomás señala que “A la venganza se oponen dos vicios. Uno por exceso, a saber, el pecado de crueldad e inhumanidad, que exagera el castigo” (2-2 q.108 a.2). Es claro que amputarle las manos al indio es un acto inhumano, un acto de venganza, y por ello un ejemplo de ira pecaminosa.

Además, don García no sólo se muestra vengativo, sino también jactancioso, vicio este último que atenta contra la caridad para con el prójimo, y procede de la soberbia, según Santo Tomás (2-2 q.112 a.2). Don García se dirige en forma arrogante a Galvarino preso:

¿Parézcote agora el hombre
que os ha de rendir?” (3, 272)

Galvarino responde con una muestra de la virtud cardinal de la fortaleza, también llamada valor, valentía y coraje. Desafiante, éste no se asombra al estar frente a don García. Para ensalzar la supuesta valentía de don García, la obra se vale de un oponente digno de la gallardía del conquistador, quien en elocuentes versos expresa la determinación de luchar por la libertad de su pueblo:

pero quedan tantas manos
por las que cortas en mí,

en los demás araucanos,
que espero que por aquí
saldrán tus intentos vanos.
Quítase el grano a la espiga
para que el maíz se aumente,
y así, esta mano enemiga,
que cortas de este valiente
brazo, a lo mismo se obliga;
que en la tierra destes pies,
donde con su sangre des,
tantas manos nacerán,
que las tuyas atarán,
para cortallas después. (3, 273)

Estos versos de Galvarino anticipan también la promesa de Engol de continuar la defensa de su pueblo, y así se cumple en parte la promesa de que “tantas manos nacerán”. Además, la metáfora donde el maíz significa los indios, no es casual. El maíz es producto americano y como tal, le ofrece al poeta una comparación de doble significado. También se destaca la condición indomable del pueblo araucano. Don Filipe subraya a continuación de los versos de Galvarino que el indio es “notable fiera” y don García concuerda respondiendo: “Todos son desta manera”. Una vez más se recalca que los españoles se enfrentan a un poderoso, valiente enemigo (3, 273).

Para bajar la tensión dramática provocada por el desafío de Galvarino, y para no demonizar a don García, la obra destaca la benevolencia de don García. Él sospecha que don Filipe u otros españoles pueden haber deshonrado a Gualeva y le pregunta “¿Qué se ha hecho / la india de Tucapel?”. Don Filipe, luego de alabar la honestidad de don García—a quien había visitado la india—le asegura que ha enviado a la india con Rebolledo a Tucapel. Al paternal y devoto don García le preocupa la reputación de los españoles:

no se manche en hechos viles
la cristiana estimación. (3, 273)

La obra, así, emplea ironía al contraponer la honorabilidad y la crueldad de los españoles, pues el drama cuestiona la rectitud cristiana de los conquistadores.

Por otra parte, como el decoro no permite mostrar la escena de la amputación de las manos de Galvarino, don Alonso afirma haber sido testigo presencial de la amputación de las manos de Galvarino y relata los hechos en el pasado. Este recurso que omite aspectos de la realidad, y que en el caso de *Arauco domado* puede implicar censura, lo denomina James A. Parr lo innarrable. Parr señala también que Gerald Prince introdujo originalmente este término en inglés. En este contexto, lo innarrable se asemeja a lo que los griegos llaman obsceno—*ob-scenus*—lo que debe acontecer fuera del escenario.

El personaje Ercilla asimismo declara que el indio enfrenta su castigo con altivez, ya que luego de que los verdugos le cercenan la mano izquierda, él coloca su mano derecha sobre un tronco a manera de ofrecimiento. La obra

pinta un cuadro vívido de crueldad y orgullo. Se describe a Galvarino como el indio “más pertinaz” que regresa a los suyos dejando rastros de sangre en el camino y a su llegada celebra con “una fiesta y borrachera”. Los recursos estéticos de *imitatio* y *admiratio* se desvelan en la descripción de la fiesta donde los indios tienen instrumentos musicales chilenos, beben chicha y tienen “españoles para asarse” (3, 273-274). La obra, sin duda, alude a la antropofagia para contrarrestar o quizá igualar la crueldad de los bandos.

Con respecto a la antropofagia de los araucanos, Medina afirma:

no puede en tesis general sostenerse que los araucanos o en general los indios de Chile hayan sido jamás caníbales. Lo que siempre se ha reconocido por los cronistas es que en sus borracheras y fiestas, que de ordinario precedían a sus expediciones bélicas, mataban algún prisionero que de antiguo conservaban, y que cuando palpitaba el cadáver, le extraían el corazón para chupar su sangre, untar con ella sus flechas y repartirlo a pedacitos entre los circunstantes, como signo de odio común y de iguales propósitos. (*Los aborígenes* 221)

Medina también agrega que es posible que en Chile hayan habido sacrificios humanos durante la dominación peruana. Sin embargo, la evidencia de sacrificios humanos en Perú se remonta a los orígenes de la civilización incaica; los incas, no obstante, sólo llegaron a Chile en el siglo XV. Medina opina que si alguna vez existieron sacrificios humanos, deben haber ocurrido en épocas muy

primitivas y él afirma que “[l]os minuciosos cronistas de la colonia ... guardan profundo silencio” sobre los sacrificios humanos. Medina agrega que “no era posible que [los cronistas] hubiesen olvidado consignar en sus escritos una práctica abominable que el cristianismo hubiese venido a desterrar de las bárbaras costumbres de los naturales” (*Los aborígenes* 224-31).

Puesto que *Arauco domado* es una refundición de crónicas americanas y de obras artísticas, debemos recordar que ya Colón en su carta de fecha 4 de noviembre de 1492 expone el concepto de antropofagia. Las Casas compendió la relación del primer viaje de Colón y escribe:

Entendió también que lejos de allí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre y le cortaban su natura. (137)

Por supuesto, es sabido que los cronistas relatan la existencia de pueblos que sacrifican a seres humanos. En cuanto a la comedia, Lauer informa que el canibalismo aparece en todos sus aspectos semánticos posibles, como “dieta, valor, odio y transformación” (“Representación” 417). *Arauco domado*, especialmente en el Acto Segundo, presenta la antropofagia como una costumbre y se convierte en un motivo jocoso. Sin embargo, en el Acto Tercero adquiere un tono vengativo que refleja la animadversión hacia los españoles.

En cuanto al progreso de la trama, la amputación de las manos de Galvarino corresponde a la catástasis de la obra o punto culminante del asunto, dado a que los españoles implantan su superioridad. Esta supremacía también

se expresa cuando don García promete fundar una ciudad sobre las ruinas de una de las casas de Valdivia, promesa que coincide con el vaticinio de Lautaro. A partir de la catástasis, la acción comienza a descender y Gualeva, a pedido de don García, le ruega a su marido que convenza a Caupolicán que capitulen. Tucapel es fácilmente persuadido pues aduce que el amor tiene un poder irresistible:

Lo que queréis, eso hacemos;
lo que mandáis intentamos,
porque luego que os amamos,
de vuestro gusto pendemos. (3, 274)

Díez Borque ha puntualizado que, en las comedias de Lope, el amor frecuentemente tiene poderes absolutos, rige los destinos del hombre y anula la razón (24). Ciertamente, en el caso de Tucapel, el amor funciona como *contrarium* a la defensa de la libertad de los indígenas.

En el mismo cuadro en que aparecen Gualeva y Tucapel, también se encuentra Rebolledo. El gracioso reitera que don García procede de linaje aristocrático “veintitrés generaciones / la prosapia de Mendoza” (3, 274). Tal vez la obra elabora sobre el linaje de don García para destacar que se espera un comportamiento honorable y justo de un hombre de su alcurnia. También es posible que se aluda al abolengo de la familia para complacer a don Andrés, el patrono. Lope no era extraño a comedias genealógicas ni al mecenazgo como informan Juan Oleza Simó y Teresa Ferrer Valls en “Un encargo para Lope de

Vega: comedia genealógica y mecenazgo”, y Teresa Ferrer Valls en “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica”.

La respuesta de Tucapel a las alabanzas de la prosapia de don García desvelan falta de interés en la verosimilitud, ya que el indio actúa como si fuese un español de la época. Es decir, Tucapel reconoce que la aristocracia se comporta en forma más honorable que otros estamentos sociales. Así, refiriéndose a don García, él confiesa:

Sus obras
muestran bien su calidad,
porque éstas la sangre adornan: (3, 275).

Hacia la conclusión de este cuadro, Tucapel ofrece un arco y flechas de regalo a Rebolledo como prueba de su amistad, pero le ruega que no las use contra él si llegaran a encontrarse en el campo de batalla. El gracioso con tono conciliatorio expresa pesar por la guerra, poniendo en evidencia así su papel de portador de la verdad. También Rebolledo le hace saber a Tucapel que la familia Mendoza tiene una historia guerrera de apoyo a la corona en su afán imperialista. Por tanto, los indígenas no pueden esperar otra suerte sino ser conquistados.

Luego se reúnen los indígenas en un consejo. Tucapel dice estar cansado de guerras y reconoce el poderío que demuestran los españoles al construir fuertes y fundar ciudades. Rengo se sorprende ante el cambio de parecer de Tucapel y le pregunta:

¿Tú eres Tucapel? ¿Tú eres

de cuya ferocidad
tembló Valdivia? (3, 276)

Engol, el hijo de Caupolicán, reacciona airadamente en contra de la posición de Tucapel. Engol le recuerda a Tucapel que era tan soberbio y fiero, que había comido españoles asados y crudos, que había hecho trompetas de las canillas de Valdivia, y que había recubierto la calavera de Valdivia de oro y bebido chicha y perper en ella. Además, Engol señala que la llegada de los españoles tiene un propósito nefasto para los indígenas:

que de remotas naciones
vienen donde libre fuiste,
solamente a hacerte esclavo (3, 276)

Las protestas de Engol son paradójicas ya que, por un lado, presenta al indio como un ser antropófago bárbaro, y por otro, le recuerda que rendirse al español significará esclavitud. Con respecto a la esclavitud, Santo Tomás de Aquino explica que Aristóteles en su *Ética a Nicómaco* postula que el esclavo beneficia a su amo, pero el amo no siente amistad hacia su servidor, el esclavo es una simple herramienta de su amo (*Commentary* 518). Precisamente es el temor de devenir esclavo lo que motiva las protestas de Engol. La obra también ofrece en los diálogos de este cuadro un contraste entre la rebeldía y ardor propios de la juventud de Engol y el reconocimiento de la derrota de parte de Rengo, Tucapel y Caupolicán, mostrando así la humanidad intrínseca de los indios. Asimismo, la comedia desvela algo sobre las relaciones familiares entre Engol y sus padres. El atrevimiento de Engol mueve a Caupolicán a hacer callar

a su hijo. Sin embargo, Fresia lo apoya y ataca a todos los hombres que desean rendirse. En realidad, las palabras de Fresia recuerdan los ataques de Laurencia a su pueblo cuando ella les dice en *Fuenteovejuna*: “Liebres cobardes nacistes;” (122). Fresia en *Arauco domado* desafía a los hombres diciendo:

dejad las armas los hombres,
y dadlas a las mujeres;
que yo seré capitán
de muchas a quien faltaron
sus maridos, que emplearon
mejor que los que aquí están,
que irán contra don García
y contra el mundo. (3, 277)

Ruiz Ramón señala que Lope ha creado en Fresia un personaje “donde el humano heroísmo se transforma en furor sagrado” (Introducción 66). Además, si contrastamos estos versos con la expresión de amor a Caupolicán en el primer acto durante la escena del baño cuando lo llama “señor de armas y fieras”, apreciamos que su amor hacia Caupolicán está ligado a la valentía. Por tanto, el que Caupolicán considere someterse a los españoles hace que Fresia lo desprecie y lo llame “¡Cobarde!” (3, 277).

Por otra parte, Fresia no cuenta con el apoyo de todas las mujeres. Gualeva defiende la posición de su marido, quien justifica el rendirse como la búsqueda de la paz y el menoscabo de perjuicios a los indios. Quizá la obra

desea expresar la importancia de la lealtad familiar, a la vez que formular en forma velada una condena a la idea aristotélica del esclavo natural, y también ofrecer una justificación para privar a los indios de su libertad. La comedia se resiste a interpretaciones unívocas, pero sin duda, busca poner de manifiesto la complejidad—moral, política—de las distintas facetas de la conquista.

En seguida, Galvarino llega al consejo y pronuncia un elocuente soliloquio. Este discurso tiene gran poder, en parte, debido a que el indio llega con sus manos amputadas. Así, Galvarino atrae la atención de sus compatriotas y les dice:

volved los ojos a ver
un amigo desdichado
que os ayuda con la lengua,
ya que le faltan las manos. (3, 277)

Galvarino concuerda con la posición de Fresia y considera que es cobardía rendirse al español y hace la siguiente pregunta retórica que repite los conceptos sobre la esclavitud que Aristóteles señala en su *Ética a Nicómaco*:

¿cuánto mejor es morir
con las armas peleando,
que vivir sirviendo un noble
como bestia y como esclavo? (3, 277)

Luego Galvarino arenga a sus compañeros:

¡Desdichados de vosotros,
araucanos engañados,

si vendéis la libertad
de vuestra patria a un extraño,
pues que pudiendo morir
llenos de plumas y armados,
queréis morir como bestias,
en poder destes tiranos! (3, 277)

Galvarino teme que sus compañeros se conviertan en traidores al estar dispuestos a vender su libertad. En su soliloquio, Galvarino sólo considera dos opciones honorables: libertad o muerte. Además, Galvarino anticipa el mestizaje y concluye que los españoles cometerán fratricidio si matan a mestizos. El propósito del soliloquio de Galvarino es alentar a sus compañeros. Por tanto, él los anima en los siguientes versos:

Mirad lo que hacéis chilenos,
morid con honra, araucanos,
que yo, aunque manos no tengo,
esta lengua con que os hablo
haré que sirva en la guerra,
sólo hablando y animando,
lo que hace el atambor,
que anima al que tiene manos. (3, 277-78)

La arenga de Galvarino surte resultado y Orompello hace eco a las palabras de Galvarino declarando:

¡Desdichados de vosotros

si los cuellos no domados
rendís una vez al yugo
de los fieros castellanos! (3, 278)

Así, todos los indios en forma unánime deciden seguir luchando e irse a las quebradas de Purén, pues ellas ofrecen seguridad. Caupolicán vuelve a repetir que tiene la calavera de Valdivia revestida en oro. Este trofeo espera usarlo para beber sangre de españoles y promete “morir o echar / los españoles de Arauco” (3, 278).

4.1.2 San García

Los diálogos de los indios revelan también que don García ha avanzado al sur con el fin de llegar a Ancud. El historiador Góngora Marmolejo afirma que don García histórico pretende poblar la zona descubierta por Valdivia (133). Así, él funda la ciudad de Osorno cuyo nombre honra a uno de sus abuelos. El cronista Mariño de Lovera señala que el abuelo materno de don García fue don García Hernández Manrique, conde de Osorno (253). *Arauco domado*, por tanto se vale del recurso de mimesis para ofrecer información que es históricamente correcta acerca de don García.

La obra también provee información histórica acerca de España que complementa la que ha dado sobre Chile y permite localizar el tiempo en que se desarrolla la acción. *Arauco domado* apunta que don García ha fundado Osorno en la misma época en que el conquistador recibe una carta de España anunciando la asunción al poder de Felipe II. El reinado de Felipe II comienza

en 1556 y Osorno se funda en 1558 (Sánchez Olivera; Vicens, 111). Los medios de comunicación tardaban mucho en ese entonces, pero dos años parece algo exagerado. Si se llegara a tratar de una inexactitud, sin duda, pasaría desapercibida por el público español de la época.

Don García, luego de declarar que deben celebrar el advenimiento del nuevo rey, afirma: “No pienso envainar la espada / hasta morir o vencer” (3, 279). Es decir, expresa un sentimiento similar al de los indios de luchar y morir con honra, si fuese necesario. Luego el personaje Ercilla, cumpliendo la función de mensajero, informa a don García que Caupolicán ha reunido el senado en Purén y que ahora están en fiesta con música y esperan beber sangre humana en la calavera de Valdivia. Además, don Alonso previene a don García que los indios ven sólo dos salidas honorables, la libertad o la muerte. En otras palabras, se repite que los indios son difíciles de subyugar. Don Alonso también alerta a don García que los indios son gente que cumple su palabra:

que es gente que, si lo jura
con esta solemnidad,
por la muerte más segura
entrará con libertad
o verá el fin que procura. (3, 279)

El personaje Don García también señala que él ordena al capitán Avendaño ir con un ejército de vizcaínos por una quebrada a atacar a Caupolicán. En el ámbito de la exactitud fehaciente, el historiador chileno Diego Barros Arana informa que Alonso de Reinoso, quien estaba en Cañete, al saber que

Caupolicán se encontraba en una quebrada de la cordillera de la costa, envía a don Pedro de Velasco y Avendaño con cincuenta soldados principalmente vizcaínos. Era un día de mal tiempo, y la inusitada desprevenición de Caupolicán permitió que los españoles cumplieran su cometido (177-78). Una vez más, vemos que la comedia trata de engrandecer las hazañas de don García en Chile.

Para realzar aún más la figura de don García, *Arauco domado* lo presenta como un agorero cristianizado. De hecho, él cumple una función paralela a Apó indígena. Así, don García afirma:

No me llaman San García
los indios porque soy santo,
pero porque en profecía
adivino y digo cuanto
intenta su rebeldía. (3, 279)

Don García se vanagloria de su sagacidad que le permite anticipar las intenciones de los indios. Tal vez para complacer a su patrono, Lope le asigna al personaje Ercilla un verso que lo sitúa en una relación de inferioridad con respecto a don García. Ercilla cumple el papel de interlocutor inconsecuente, es decir, una función aún más disminuida que la de mensajero, que había tenido con anterioridad. Alonso adula a don García: “Tu gran valor manifiestas” (3, 280). Es muy posible que el dramaturgo haya incluido este verso para postular que Ercilla carece de importancia, a la vez que trata de magnificar a don García.

4.1.3 Venus y Cupido en una piragua bella

El cuadro siguiente presenta a los indígenas en una escena pastoril donde reina la armonía, y se destaca la refundición de motivos clásicos situados en Arauco. La fraternidad contrasta con las escenas anteriores y ofrece una baja de tensión que sirve para exaltar aún más la catástrofe por venir. El topos renacentista del *locus amoenus* contribuye también a crear el ambiente pastoril. Así, Caupolicán manifiesta:

Sentaos, pues el verde suelo
nos da alfombras de colores,
donde compiten las flores
con las estrellas del cielo. (3, 280)

También los varones lisonjean a sus damas y Engol y Orompello compiten por la atención de Quidora. Quidora da solución a los celos de los varones pidiéndole a Leocotón que baile con ella un areito. Es probable que Lope haya basado su concepción de este baile en la explicación que ofrece el cronista López de Gómara: “[a]reito es como la zambra de moros, que bailan cantando romances en alabanza de sus ídolos y de sus reyes y en memoria de victorias y acaecimientos notables y antiguos, que no tienen otras historias. Bailan muchos y mucho en estos areitos, y alguna vez todo un día con su noche. Acaban borrachos de cierto vino de allá que les dan en el corro” (70). Los araucanos históricos, por supuesto, nunca han bailado areitos. Los areitos son bailes de la región caribeña. Una vez más, se aprecia el privilegio de la licencia poética sobre la verdad histórica. La acotación para la escena siguiente indica que los

indios están sentados, músicos cantan y Quidora y Leocotón bailan. Es decir, ellos disfrutaban de momentos de expansión.

La canción que nos ofrece Lope comienza con un sincretismo donde Venus y Cupido se encuentran a bordo de una piragua que navega sobre el río Bío-bío. De esta manera, Lope demuestra gran preocupación por ofrecer ambientación local, y construye al personaje Venus como una india que recuerda su niñez cuando mariscaba en el río llevando un cestillo al brazo.

Venus señala:

hallárame yo una concha,
abríla con mi cuchillo;
dentro estaba el niño Amor,
entre unas perlas metido;
asióme el dedo y mordióme
como era niña, di gritos.
Bío, Bío,
que mi tambo le tengo en el río. (3, 281)

De esta manera, Lope refunde el mito del nacimiento de Venus. En la mitología griega, Cronos castra a Urano, despoja los genitales al mar y de la espuma nace Afrodita o Venus; la diosa aparece crecida en una concha y llega originalmente a la isla de Kithira (Graves 37, 49). *Arauco domado* presenta a Amor o Cupido en una concha en el río Bío-Bío. Además, Lope indica que Amor le muerde el dedo a la niña Venus. Según Graves, en el mito hitita de la castración de Urano, Cronos le muerde los genitales a Urano traga parte del semen y el resto lo

escupe en el monte Kansura, así nace la diosa del amor (39). Es posible, que debido a las exigencias del decoro la obra no aluda a los orígenes de Venus y presente a Cupido como un niño travieso. Este episodio también ilustra el empleo de la *inventio* donde el artista refunde un mito conocido.

En la canción, Amor cumple la función cautivadora tradicional de Cupido pero ambienta la acción en América, aunque no necesariamente en Chile. Las guacamayas son pájaros tropicales y no existen en Chile. Lope describe la intervención de Cupido así:

Entra, niña en mi canoa
y daréte una guirnalda
que lleve el sol qué decir
cuando amanezca en España.
Iremos al tambo mío,
cuyas paredes de plata
cubrirán paños de plumas
de pavos y guacamayas.
No tengas miedo al Amor,
porque ya dicen las damas
que le quiebra el interés
todos los rayos que fragua. (3, 281)

Con respecto al uso de la palabra 'tambo', en Chile existieron tambos pero en la región que fue dominada por los incas, es decir, al norte del río Maule. El río Bío-bío está al sur del Maule y las habitaciones araucanas se llaman rucas. El

público español de la época de Lope seguramente no se percataba de estas inexactitudes. De todas formas, la ambientación americana, aunque sea una aproximación a la realidad, ilustra la preocupación por la mimesis.

En cuanto a Amor, Lope lo presenta nadando en el río y yendo hacia la blanca niña a coger uno de sus pies. En esta refundición, Cupido no lanza flechas, quizá Lope quiso evitar esta imagen porque en *Arauco domado* asociamos flechas con guerra.

La canción contiene también un estribillo:

Piraguamonte, piragua,
piragua, jevizarizagua (3, 280-281)

Tanto 'piraguamonte' como 'jevizarizagua' son aparentemente neologismos. 'Piraguamonte' se desvela como una palabra compuesta, aunque tiene poco sentido que una piragua esté en el monte; por tanto, su uso parece tener fines melódicos sin preocupación de significado. En cuanto a 'jevizarizagua', su uso parece destinado a rimar con 'piragua' y a ofrecer sonidos que podrían ser indígenas. Tampoco es inusual el empleo de palabras carentes de significado en las canciones de muchas lenguas. Asimismo, incluir canciones en obras de teatro no es inusitado. Lope estaba consciente de la importancia de la música en el teatro. En su *Arte nuevo*, él señala:

También cualquiera imitación poética
se hace de tres cosas que son: plática,
verso dulce, armonía o sea la música. (54-56)

Desgraciadamente no tenemos acceso a la música de esta canción. Sólo podemos imaginar la melodía y la instrumentación. Al presentar a Venus y Cupido en el río Bíobío, tendemos a especular que el tambor y las chirimías deben de haber sido algunos de los instrumentos usados para realzar el ambiente indígena.

En el ámbito de la función de la música en el teatro, Varey comenta:

La música es la fuente de muchas imágenes poéticas, y la dicotomía armonía / discordia sirve para acentuar y definir el tema del orden cósmico. La armonía de la música terrenal es un eco de la divina, de la de las esferas (12).

Varey agrega que “la música puede significar la relación entre armonía y amor, como señala Leo Spitzer con respecto a *Fuenteovejuna*” (60). La canción de los indios, efectivamente, presenta esta relación entre armonía y amor.

4.1.4 Ataque sorpresivo

Después que Quidora y Leucotón terminan de bailar, Caupolicán los elogia y en seguida Rengo le ofrece sangre caliente en la calavera de Valdivia a Caupolicán. Al calificar la sangre como caliente, la obra implica que los indios habían matado a un español recientemente. Es decir, se desea mostrar tanto la barbaridad de los indios como su capacidad para disfrutar del placer artístico al escuchar una canción y presenciar bailes. Tucapel también reprueba la atrocidad de Caupolicán manifestando:

De este regalo desisto;
que si esa sangre cruel
bebiese, estoy satisfecho
que con la de Tucapel
no tendré paz en mi pecho
mientras la tuviese en él. (3, 281)

Caupolicán mismo no bebe la sangre de buen gusto. En efecto, la sangre en esta escena tiene un valor simbólico más que valor alimenticio. Lauer ha puntualizado que el canibalismo puede tener una función transformativa en obras de temas americanos, en ciertas ocasiones torna a los hombres en grandes guerreros (“Representación” 416). En este cuadro, el beber sangre es un acto de celebración. Así y todo, Caupolicán se muestra reacio a beberla y le parece espeluznante consumirla:

Con ella la sed resisto,
que aunque está caliente, es nieve. (3, 281)

Además, Shannon puntualiza que el hecho de que los araucanos beban sangre no debe llevarnos a concluir que Lope desprecia a los indios. Según este estudioso, es un mero recurso dramático de origen senequista (151). Sin embargo, Viviana Díaz Balsera opina que la imagen del caníbal sirve para consolidar la posición subalterna del indio (34).

La celebración indígena es interrumpida con el arribo sorpresivo de los españoles. Esta emboscada ha sido descrita por historiadores. Barros Arana puntualiza que los indios estaban desprevenidos, sin armas y llega Avendaño

con sus tropas (178). En la tragicomedia, uno de los capitanes españoles exclama “¡Santo Apó!”, lo cual pareciera ser una invocación a un señor indígena cristianizado. Además, Caupolicán se refiere a don García como “profeta del sol” y “San García”. Nuevamente, vemos que la santidad atribuida a don García se fundamenta en su capacidad profética. De esta manera, la comedia trata de engrandecer el poder de don García. Los indígenas temen que han sido traicionados y Fresia insiste en defender el honor de los indios y no acepta como alternativa vencerse. Así, ella se dirige a Caupolicán:

Hoy se venga el español
en su vida y en la mía;
mas muere como quien eres. (3, 282)

Es decir, Fresia prefiere la muerte honorable de Caupolicán a que se rinda al enemigo. Fresia muestra respeto y admiración por su marido y reconoce que él es el jefe de su pueblo. Fresia, al decir “muere como quien eres” exhorta a su marido a que tome las armas y defienda a su pueblo, y también demuestra iniciativa. Caupolicán no cuestiona el juicio de su mujer y le pide a su hijo una alabarda. Esta arma es europea, por tanto, la obra alude a que los indios les robaban armamento a los españoles. El hijo también muestra determinación a seguir la lid y anticipa tanto la muerte de Caupolicán como su propia decisión de continuar la contienda en contra de la dominación española.

El cuadro siguiente revela la agitación del encuentro entre los dos bandos. Luego don Alonso identifica a Caupolicán, y el indio exclama:

¡Oh noche, del mundo capa!

¿No me ayudarás aquí? (3, 282)

Estos versos recuerdan la “Egloga I” de Garcilaso de la Vega cuando Nemeroso señala:

Como al partir del sol la sombra crece
y en cayendo su rayo se levanta
la negra escuridad que el mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma en que se ofrece
aquella que la noche nos encubre, (Rivers 64)

Mientras que Garcilaso emplea la imagen de la noche como oscuridad que cubre el mundo, Lope usa una metáfora similar al comparar a la noche con una capa que envuelve la tierra. Los dos autores, pues, se refieren a la capacidad de encubrir que posee la noche, y Caupolicán desea que la noche sea su cómplice para poder ocultarse. Sin embargo, ello no sucede porque llega Avendaño a exigirle que se venza y Alonso amenaza que matarán a los otros caciques.

4.1.5 Condena de Caupolicán

Don Filipe, segundo soldado en importancia, declara las razones para la condena de Caupolicán, el indio le ha dado muerte a Valdivia, y los españoles se proponen darle un castigo ejemplar. Caupolicán hace frente a los españoles y declara: “No creas / que tengas tanto poder ... ¿Sois muchos?” (3, 282-83).

Nuevamente Caupolicán tutea al noble español don Filipe, indicando así igualdad de rango. Además, estos versos anticipan ya el fin de la obra donde el

vencedor carece de autoridad moral y el público se torna partidario de la causa del vencido.

Para realzar la integridad moral de los indios, Caupolicán también declara: “Pero muriendo veréis / que tengo la vida en poco” (3, 283). Estos versos recuerdan el evangelio de San Juan 3:16 donde se señala: “Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado á su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna” (Juan 3:16). El aparente desprecio de la vida que muestra Caupolicán se puede interpretar como una promesa de vida eterna, para que todos recordemos la valentía y honorabilidad de su pueblo.

Avendaño, se da cuenta de la superioridad moral de Caupolicán, y se siente temeroso de matarlo. Él se dirige a sus compañeros: “Soldados, no le matéis” (3, 283). La obra también se sirve de Avendaño para subrayar la posición de superioridad de don García, Avendaño lo adula y lo compara al sol diciendo: “porque tú eres el sol, Hurtado” (3, 283). Además, el uso de “Hurtado” cumple aquí una doble función, es el apellido de don García, pero también “Hurtado” significa “robado”; es decir, repite el concepto que don García es sol. Esta comparación también alude al paralelismo con Caupolicán, quien ha sido descrito con anterioridad como hijo del sol. Por su parte, don García se vanagloria de haber conquistado Arauco y afirma: “Pacífica tengo ya / la más indomable tierra” (3, 283). Don García también remarca que ha fundado ya nueve ciudades y espera que el rey se entere de todas sus hazañas, no

obstante los envidiosos. ¿Estará aludiendo aquí Lope a don Alonso de Ercilla?
Como es sabido, hubo rencillas entre estos dos conquistadores.

Don García finalmente se dirige directamente a Caupolicán y le pregunta:

¿No eras vasallo del Rey
de España? (3, 283)

Caupolicán, quien está atado, responde en versos que encapsulan el tema central de la obra. Lope pone en labios del indio estos bellos y conmovedores versos, y se vale de la *admiratio* para hacer que el lector simpatice con la causa indígena:

Libre nací,
la libertad defendí
de mi patria y de mi ley;
la vuestra no la he tomado. (3, 284)

Don García le recita la lista de acusaciones a Caupolicán por las cuales él lo condena a muerte: la muerte de Valdivia, la destrucción de ciudades, el haberle dado ímpetu a la guerra y haber derrotado a Villagrán. Es posible que la obra busque justificaciones para la violencia y aluda a posibles causas para una guerra justa. Don García también agrega:

Pésame, Caupolicán,
que perdonarte no puedo. (3, 284)

El que don García no pueda perdonar no es necesariamente un signo de falta de cristianismo. San Agustín aduce que en una guerra justa matar es permisible.

Así, en *La ciudad de Dios*, refiriéndose al quinto mandamiento de la ley de Dios “no matarás”, el santo opina:

no violan este precepto, no matarás, los que por mandato de Dios declararon guerras, ó representando la potestad pública, y obrando según el imperio de la justicia, castigaron á los facinerosos y perversos, quitándoles la vida. (96)

Don García es representante de la potestad pública porque ha sido enviado por el rey a través del virrey del Perú. La pregunta que surge es ¿es esta guerra una guerra justa? Vitoria nos ha enseñado que es título ilegítimo hacer guerra a los indios basándose en su rechazo a aceptar la religión católica y también es título ilegítimo apoderarse de los bienes de los indios. Por tanto la comedia sugiere que don García está involucrado en una guerra que no es justa. Por otra parte, San Agustín no presenta una posición clara referente a la guerra justa. Richard Shelly Hartigan indica que una de las creencias políticas fundamentales de San Agustín es que todas las naciones desean paz, pero a veces, para preservar la paz se requiere guerra. San Agustín también agrega que la guerra lleva a la maldad en casos cuando existe amor a la violencia, venganza cruel, enemistad feroz e implacable, resistencia indoblegable y deseo de poder (198). La aseveración agustiniana que la guerra es un medio hacia la paz es similar a la postura de Vitoria, quien sostiene que el propósito de la guerra es alcanzar la paz. San Agustín condena la violencia en la guerra, mas ello no es óbice para que él postule la necesidad de castigar al culpable. Por tanto, concluye Hartigan, “Just war has become a crusade of retribution in which the enemy

population's guilt may be presumed. The death of the 'innocents' is an accidental consequence of the just act of war" (204).

Caupolicán finalmente se rinde admitiendo su flaqueza. Le revela a don García que otros indios lo convencieron que siguiera luchando contra los españoles; él incluso le agradece a don García que lo haya capturado. El Caupolicán capturado ya no es el osado y atrevido guerrero de otrora.

4.1.6 Fresia, la Medea araucana

La acotación del cuadro en que aparece Fresia indica: "Sale Fresia, con un niño en los brazos, en alto" (3, 284). La posición del niño en sí sugiere desafío. Luego, Fresia declara que ella está sobre una peña "con un muchacho en los brazos". Estas imágenes no son las de una madona, sino las de una mujer varonil, concepto que se realza aún más al pedirle Fresia con altivez a don García que llame a Caupolicán. Don García, sumiso, obedece. Al aparecer Caupolicán, Fresia pronuncia un enérgico y fogoso soliloquio en el cual reprocha la cobardía de su marido y lo amonesta por haberse dejado aprehender por los españoles. Lope pone en boca de Fresia algunos de los versos más conmovedores de la obra y, como señala Ruiz Ramón, "Es en ella donde Lope concentra los momentos de mejor poesía dramática, prueba del cuidado especial y de la simpatía con que construye a su personaje, y signo de su identificación con él" (Introducción 66-67). El soliloquio de Fresia comienza con estos versos:

¡Cobarde marido mío,

que el valor de Chile afrentas!

Tú, que prenderte dejaste,

pudiendo morir sin ella

¿cómo perdiste el sentido

al salir de aquella puerta? (3, 284)

En su soliloquio, Fresia también apunta que Engol es más valiente y honorable que su padre. A pesar de que la comparación entre padre e hijo está destinada a humillar a Caupolicán, Fresia emplea el apelativo de “gigante” para referirse a Caupolicán, subrayando, de esta manera, su importancia dentro de la nación araucana. Así, ella declara:

¡Qué un niño tenga valor

para morir sin afrenta

y que a un gigante le falte! (3, 284)

Caupolicán trata de defenderse aduciendo que su captura no se debe a su falta de valor o a su falta de fuerzas, sino a la mala fortuna. Estas palabras de Caupolicán enfurecen a Fresia a tal punto que la confrontación con su marido lleva a Fresia a lanzar a su hijo contra una peña. Fresia declara que ha cometido infanticidio porque no quiere que siga con vida el hijo de un padre cobarde. Las acciones de Fresia, naturalmente causan *admiratio* en la audiencia, y la obra refuerza este recurso al presentar a los personajes españoles consternados ante el comportamiento de Fresia. Fresia, en lugar de dolerse por la muerte de su hijo, hace un despliegue de odio hacia Caupolicán y se dirige a los españoles:

¡Españoles, si no hubiere
alguno allá que se atreva
a ser de Caupolicán
verdugo, llamad a Fresia;
que yo misma iré a quitarle
la vida, porque con ella
vengue Chile sus agravios,
pues él su patria no venga! (3, 285)

Ruiz Ramón señala que Fresia—la Laurencia araucana—es un “personaje indomado ... cuya pasión por la libertad es llevada hasta los límites últimos del heroísmo, límites donde el humano heroísmo se transforma en furor sagrado más allá de lo humano” (“El héroe” 235). Ruiz Ramón agrega que, en este respecto, Fresia se asemeja a Medea. Además, Gilman hace un breve comentario donde también reconoce la similitud entre estos dos personajes femeninos (“Lope de Vega” 112). La analogía perspicaz que tanto Ruiz Ramón como Gilman establecen entre Fresia y Medea merece considerarse con mayor profundidad. Además, se puede desarrollar la breve glosa de estos distinguidos críticos a la luz de las teorías de Girard.

Girard apunta que “Medea sustituye con sus propios hijos el auténtico objeto de su odio” (*La violencia* 17). Precisamente, Fresia actúa de la misma manera; el objeto de su odio es Caupolicán y ella comete infanticidio porque no puede soportar ver a su esposo rendido a los españoles, incapaz de luchar por la libertad de su pueblo. Si bien la traición de Jasón lleva a Medea a declarar:

“¡Hijos malditos de funesta madre: que perezcáis con vuestro padre; que todo su linaje sea exterminado! (31); la traición de Caupolicán lleva a Fresia a condenar la cobardía de su marido y a estrellar al muchacho contra las peñas porque no quiere que el hijo le recuerde a su padre:

¡por no tener de un cobarde
a mis ojos tan vil prenda,
le estrello en estos peñascos! (3, 285)

Tanto en el caso de Medea como de Fresia, los homicidios responden a la violencia insatisfecha, y como Girard apunta, “[l]a violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio” (*La violencia* 10).

También Girard señala el efecto contagioso de la violencia. Puesto que ni Medea ni Fresia pueden atacar directamente a sus maridos, ellas dirigen su agresividad hacia sus hijos, quienes se convierten en los objetos de recambio. De esta manera, la violencia prueba ser comunicable y mimética. Además, en virtud de las cualidades miméticas de la violencia, es posible postular que no sólo el odio a Caupolicán es la causa del furor Fresia, sino también la violencia de los españoles hacia los indios. Fresia no puede soportar el dominio español y cuando su marido se rinde a los conquistadores, ella se siente traicionada. Fresia inmola a su hijo para salvar a su pueblo. Es decir, su hijo cumple la función del chivo expiatorio⁸.

⁸ Las explicaciones necesariamente simplificadas que ofrezco de las teorías de Girard se basan en tres de sus textos: *La violencia y lo sagrado*, *El chivo expiatorio* y *Things Hidden since the Foundation of the World*.

Girard sostiene que el chivo expiatorio restaura el orden en una sociedad. En el caso de los araucanos, el que Caupolicán se rinda, amenaza la cohesión indígena. Por tanto, el infanticidio de Fresia tiene el mismo poder y función que un sacrificio ritual donde dos rivales se enfrentan, y una víctima propiciatoria marginalizada—como lo es el hijo de Caupolicán y Fresia—se sacrifica. El chivo expiatorio, pues, carece de capacidad vengativa y restaura el orden al grupo. Es decir, los araucanos siguen determinados a luchar por su libertad aunque Caupolicán abandone este ideal.

Por cierto, Fresia no se conforma a la imagen de la madre tradicional. Ella encarna, según Templin, patriotismo y valor demoníaco (233). Fresia tampoco muestra tristeza ni dolor ante la muerte de su hijo, y esta carencia de reflexión pareciera subrayar la función puramente literaria de mujer varonil en Fresia. Además, como “mujer varonil”, ella plasma un caso particular de una figura arquetípica perteneciente al mundo al revés, según puntualiza Amy Williamsen, ya que nuestra araucana invierte el orden social (260). Fresia, pues, se rebela contra las normas de la sociedad que exigen un comportamiento sumiso de la mujer. McKendrick señala que la rebelión de la mujer varonil se opone a las convenciones que determinan una posición subalterna para la mujer; aún así, no constituye una rebelión contra su papel sexual (*Woman* 317).

En suma, Fresia emerge como una heroína defensora de su pueblo que se enfrenta no sólo a su marido, sino al soldado español de más rango. Ella es la mujer valiente que no puede soportar la traición de su marido. El lector

comprende que Fresia se podría unir a Medea en su lamento: ¡Oh hijos! ¡Cómo habéis muerto por culpa de vuestro padre!” (75).

4.1.7 ¡Cúbrase de luto el sol!

Después de la prueba de odio que le ofrece Fresia a Caupolicán, el indio se arrepiente de no haber muerto con honra. Sin embargo, es claro que Caupolicán demuestra una feroz lucha interior, pues une su deseo de haber muerto como héroe a expresiones de respeto y admiración por don García. Caupolicán reconoce los aciertos del español y sus propios errores. Así pues, el indio acepta la muerte como castigo en esperanzas de salvar su alma, y declara:

piérdase el cuerpo, que es tierra:

gánese el alma, que es cielo. (3, 286)

Don García también reconoce que estima el valor de Caupolicán, y luego de adularse mutuamente, Caupolicán le pide a don García que sea su padrino de bautismo. Don García, sorprendido, desea que la conversión de Caupolicán sirva una función ejemplar, y apunta:

que cuantos indios quisieren,

vengan a verle sin daño. (3, 286)

No obstante, el gracioso en su papel de revelador de la verdad destaca que la ejemplaridad se refiere al castigo y no a la conversión. Así, Gualeva pregunta “¿Que, en fin castigarle quieren?”, y Rebolledo responde: “Y lo demás es engaño” (3, 286). Desde luego, la obra realza lo que Ruiz Ramón denomina

“oxímoron esencial al teatro” o “desenmascarar enmascarando y viceversa” (“El héroe” (246-47).

En el cuadro siguiente varios indios observan a Caupolicán atado y preso. Cuando llega su hijo Engol, él exclama unos versos que hacen eco a los que ha pronunciado Fresia con anterioridad:

¡Oh cobarde afeminado!

¿Qué es del corazón valiente?

¡Que se dejase prender! (3, 286)

Al escuchar el desprecio que Engol siente por su padre, Quidora trata de ser más comprensiva y justifica las acciones de Caupolicán. Ella apunta que él no puede resistir a tantos españoles. Sin embargo, Engol a pesar de culpar a su padre por dejarse capturar, es un hijo leal y amante que siente dolor por su situación. Así, él declara:

Si hoy muere tal capitán,

¡cúbrase de luto el sol! (3, 286)

También Fresia desvela ser una esposa noble y fiel, y exterioriza su aflicción:

No me basta el corazón

para ver hazaña igual. (3, 287)

Por otra parte, el gracioso Rebolledo, en su función de mensajero, informa a los indios que Caupolicán ha sido llevado a la plaza:

donde en un palo verás

su cuerpo fuerte clavado. (3, 287).

Esta imagen que presenta la comedia es ambigua. Por una parte parece ser una metáfora de la crucifixión de Jesucristo. Y por otra, se comprende como empalamiento. Lope, de hecho, en su auto sacramental *La araucana* presenta a Caupolicán en el papel de Jesucristo. La ambivalencia de la imagen—Caupolicán crucificado o empalado—ejemplifica la figura retórica de la anfibología, la significación doble, según lo expresa Lope en su *Arte nuevo* (323-26).

Ante las noticias de la inminente muerte de Caupolicán los indios sufren y su hijo exclama:

¡Mísero yo, que nací
para verme en tanto mal. (3, 287).

El dolor casi insufrible del hijo proviene de la cobardía de su padre.

La acotación que inicia el cuadro siguiente advierte: “Ábranse dos puertas y véase a Caupolicán en un palo, diciendo así:” (3, 287). Estas indicaciones, en efecto, declaran que el indio ya había sido empalado y preceden a un emotivo soneto recitado por Caupolicán. El soneto es a la vez un acto de conversión al cristianismo, una oración, una contrición que expresa pesar por sus pecados cometidos, y también es una comparación de su muerte a la de Jesucristo. Caupolicán declama:

Señor, si yo era bárbaro, no tengo
tanta culpa en haberos conocido;
ya que me han dicho lo que os he debido,
sin pies a vuestros pies clavado vengo.

Yo confieso que tarde me prevengo;
pero dicen que, estando arrepentido,
debo creer que en este día he nacido;
perdonadme, Señor, si me detengo.
Pasé adorando al sol mis años tristes,
contento de mirar sus rayos de oro;
pero ya sé que vos al sol hicistes.
Mi edad pasada arrepentido lloro;
¡oh Sol, autor del sol, pues luz me distes,
con esa misma vuestro rayo adoro! (3, 287)

Tanto Fresia como Engol están presentes durante la recitación de este soneto, y su presencia recuerda a la Mater dolorosa junto al Cristo crucificado. Pero ni Fresia ni Engol aceptan la violencia de los españoles. Ella expresa su dolor, y seguidamente Engol pronuncia un ardiente monólogo donde promete vengar la muerte de su padre. Engol alude a su corta edad señalando que “bozo” cubre sus labios; sin embargo, él no considera su juventud impedimento para tomar las armas y cumplir su promesa. Fresia se siente orgullosa de su hijo y afirma que él ha heredado su valentía: “¡Qué bien pareces mi hijo!” (3, 288). En efecto, Ruiz Ramón apunta que “[e]s este anuncio de venganza, y no la apoteosis de la efigie de Felipe II, la que domina y cierra dramáticamente la tragedia del indio vencido” (“El héroe” 238).

Con respecto al empleo del soneto como composición poética, Lope sigue su preceptiva, ya que en su *Arte nuevo* advierte:

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando:
Las décimas son buenas para quejas;
el soneto está bien en los que aguardan (305-08)

Por consiguiente, Lope recomienda atender a la métrica adecuada a cada situación. José Prades puntualiza que al referirse al soneto como forma apropiada para “los que aguardan”, Lope alude a los que esperan o tienen esperanza (198). Aguardar en este contexto también se refiere a la anticipación que siente el amante al pensar en su amada. Por cierto, Caupolicán moribundo demuestra esperanza en la salvación y en la unión amorosa eterna de su alma con Dios.

La muerte de Caupolicán también se describe en *La araucana* de Ercilla, donde el indio afirma que es “inhumana venganza y no castigo” (902). La obra de Lope pareciera repetir esta interpretación, interpretación que destaca el comportamiento anticristiano de los españoles. Además, la muerte de Caupolicán apunta a la subyugación de los indios contraria a la ley natural. Para magnificar la catástrofe, la obra pone en labios de Quidora los versos:

Hoy quedamos
esclavas del español” (3, 288).

Dos críticos modernos, Romanos y Ruiz Ramón postulan que Caupolicán no es el antihéroe sino el héroe. Así, Romanos señala:

La tenaz lucha por la libertad ... termina por convertir al
vencido en un protagonista que logra la admiración del

público, de antihéroe pasa a ser el héroe con el que nos sentimos solidarios” (193).

A esta observación se puede agregar que Lope nos invita a admirar a Caupolicán no sólo como figura cristiana, sino como figura casi homérica. Es más, le otorga a este personaje una grandeza épica; al igual que Homero, ensalza el heroísmo admirable de Héctor sobre el de Aquiles. Lope subraya tanto el heroísmo cristiano como pagano de Caupolicán sobre el heroísmo cristiano de los españoles.

Con respecto a los incidentes finales de la comedia, Ruiz Ramón apunta:

Aunque la victoria de las armas corresponda a don García Hurtado de Mendoza y sus españoles, la tragicomedia está pensada en tanto que teatro como un canto a la libertad del vencido, el cual es ofrecido escénicamente a la admiración del público como héroe, no como antihéroe, con todas las implicaciones ideológicas que esto comporta. (“El héroe” 234)

Ruano de la Haza, por su parte, compara Caupolicán a Hamlet, ya que las cualidades contradictorias de estos personajes impiden que el público las comprenda en forma total. Ni siquiera la muerte ofrece la clave para su comprensión (“Las dudas” 46). Sin embargo, estos comentarios de Ruano parecieran estar en desacuerdo con los de Dixon, quien juzga que la caracterización del personaje Caupolicán es “consistent and dynamic” porque

“he alone undergoes in the course of the play a genuine, gradual and completely convincing development” (“Lope” 266).

Asimismo, Jack Weiner afirma que “[t]anto la obra de Ercilla como la de Lope es una alabanza a los Hurtado de Mendoza, en particular a don García” (70). Esta afirmación es sólo en parte correcta ya que Weiner ignora que la familia de don García comisiona la obra a Lope porque desea recibir beneficios y dar a conocer las hazañas de don García, mientras que Ercilla no presenta a don García como el héroe porque, como señala Frank Pierce, en las estrofas donde aparece don García, Ercilla revela los hechos desde el punto de vista de uno de los participantes en la campaña y estos pasajes no tienen la intención de ofrecer la versión oficial desde la perspectiva del centro de comando. Según Pierce, Ercilla “grants Don García no more and no less poetic justice than that dispensed to the other Spanish leaders” (60-61). Además, Oña mismo explica que escribe su obra para rectificar lo que Ercilla “dejó al olvido” (25).

No obstante, Weiner sí ofrece razones cuando señala:

Caupolicán muere como mártir, como cristiano y don García no lo perdona, obligación que como cristiano tiene. Así es que quien cristianamente se comporta es el indígena y no el español. (70)

Weiner les atribuye ceguera y falta de caridad a los españoles por no perdonarle la vida a Caupolicán (71).

Esta posición que Weiner define como anticristiana es refutada por Patrizia Garelli, quien justifica la muerte de Caupolicán basándose en la misión

providencialista de los españoles. Según esta autora, “[e]l indio debe ser castigado como rebelde a la autoridad del monarca, pero la muerte que se le da se transforma en vida por medio de su conversión al catolicismo” (292). En consecuencia, la conversión es “manifestación directa de la victoria de la religión católica sobre la idolatría” (293).

Moisés Castillo, por otro lado, arguye que “Caupolicán-Cristo representa en la comedia de Lope ante el auditorio una personificación alegórica del valor, del arrepentimiento, del sacrificio y de la regeneración que lleva aparejado, y de la confianza en Dios”. Efectivamente, Castillo postula que Caupolicán funciona como una “metáfora de sincretismo y hermanamiento entre indio y conquistador”. Este estudioso afirma que *Arauco domado* escenifica al indio como “un español en potencia”, y en este sentido, Lope emplea las convenciones de la comedia de honor. Sin embargo, cuando se presenta al indio como bárbaro, Lope se vale del discurso jurídico-teológico, discurso que propone la necesidad de un padre protector y guía para el indio. Castillo también comenta que el hecho de que don García se convierta en el padrino de Caupolicán establece parentesco ya que el padrino es un tutor, un segundo padre. Además, en virtud del bautismo de Caupolicán, la fe cristiana triunfa, asegura este investigador. En consecuencia, según Castillo, el indio cumple la función del niño, visión afiliada con Vitoria. (“Honorable” 49-76).

Castillo también cita a de Pedro para sustentar su posición. Sin embargo, la cita que ofrece es incompleta y elimina las distinciones que hace el autor entre la comedia y el auto sacramental. De Pedro, en efecto, afirma:

La conversión de Caupolicán permite a Lope incorporar al héroe de Arauco al orbe cristiano. Y más aún: hacer de aquella mítica figura del mundo recientemente descubierto— el mundo que en virtud de la conquista se incorpora a la civilización occidental—, una contrafigura del Divino Redentor, un Caupolicán-Jesucristo. Pero esto no corresponde a *Arauco domado*, sino al auto sacramental que Lope de Vega escribió con el mismo título del poema de Ercilla: *La Araucana ...* (10)

Quizá de Pedro no sea consistente con su propia posición, o quizá no esté convencido de las diferencias entre el personaje Caupolicán de *Arauco domado* y de *La araucana*, cuando afirma—como reconoce Castillo—que Lope “vió transfigurado” a Caupolicán (11).

En *Arauco domado*, la muerte de Caupolicán suscita una celebración espectacular entre los españoles descrita gráficamente en la acotación final que indica: “Salga toda la compañía, muy galana, de soldados, con música, con nueve banderas, y detrás D. García; vuélvase á descubrir aquel arco, y sobre una basa se vea, armado con un bastón, el rey Felipe II, muy mozo, como que fuese estatua” (3, 288). Se aprecia nuevamente la importancia de la música en la representación teatral. Además, las nueve banderas aluden a las nueve ciudades fundadas por don García. En cuanto al arco, en la escena inicial de la obra, era don García quien aparecía bajo el arco, ahora es la efigie de Felipe II. Por tanto, se sugiere que don García se asemeja al rey. La efigie de Felipe II

también ha sido de interés para Teresa J. Kirschner, quien postula que “la estatua del rey Felipe revierte a la imagen del noble Caupolicán” (58).

Si bien se establece paralelismo a través de la obra entre los personajes principales, la obra también realza el fin con un símil entre el soneto de Caupolicán y el soliloquio del cuadro final de don García dirigido al rey. En este soliloquio-oración don García alaba al rey, le precisa que ha fundado nueve ciudades en dos años y ha ganado riquezas para la corona. Asimismo, alude a la subyugación de los indios y al triunfo del sistema de encomiendas, ya que refiere que los soldados españoles recibirán indios en compensación por sus esfuerzos. Don García se muestra como un obediente servidor del rey, puesto que él asegura que ofrece los beneficios a sus soldados a nombre del rey. Así, don García manifiesta:

porque los repartimientos
que de los indios os hago,
confirme en ausencia suya
este famoso retrato. (3, 288)

La referencia a los repartimientos recuerda a Las Casas, opositor ferviente de los repartimientos y encomiendas. Por tanto, se destaca el triunfo de la injusticia y no del cristianismo como postula Castillo. El concepto de hermanamiento entre Caupolicán y don García, también pareciera contradictorio al otorgamiento de repartimientos.

Glen F. Dille ofrece otra explicación pertinente a la conclusión de *Arauco domado*. Él sostiene que no se presenta a los indios al rey para ser perdonados,

sino como “botín de guerra”⁹ (121). Dille estima que la retórica colonialista de Lope implica la aceptación de la masacre y la esclavitud. Dille también aparentemente rechaza el doble discurso que otros investigadores tales como Castillo, Shannon y Ruiz Ramón perciben en la obra, ya que afirma: “If Lope takes considerable pains to impress us with the greatness of the Araucanians it is simply to emphasize an even greater ‘greatness’” (122). Es decir, Dille postula que *Arauco domado* realza el poderío español.

Romanos, quien difiere de Dille, apunta que el indio se presenta “bajo una luz favorable que no alcanza a iluminar con la misma potencia a los españoles” (192). Esta investigadora juzga que Lope basa sus personajes en los de Ercilla. Quizá Romanos olvide que Lope también basa sus personajes en los de Oña, quien presenta a los españoles bajo una óptica muy distinta de la de Ercilla. Elena Martínez Chacón, también atribuye superioridad a los personajes araucanos. Martínez estima que Lope “terminó por hacer un don García de oropeles” (250). A través de esta tesis se ha señalado que tanto los personajes indígenas como los españoles reciben igual atención en su desarrollo.

Ahora bien, si existe controversia respecto de los personajes, también existe en cuanto a la conclusión del tema. Kirschner apunta: “[e]ste final por lo tanto legitima el derecho a la conquista por la fuerza de las armas en pro del trono centralista” (58). Ruiz Ramón, quien percibe un subtexto en el drama, apunta que, “Si triunfan los españoles en el drama, sin embargo, la libertad de los vencidos es su tema más hondo, libertad que, en algunos momentos, parece

⁹ Mi traducción.

portadora de una acusación contra el invasor” (“El héroe” 231). Dille, por su parte, responde que el triunfo de la subyugación de los araucanos se justifica como un emblema de la grandeza de España, ya en decadencia durante los reinados de Felipe III y Felipe IV (124-25). Por otro lado, Dixon, Castillo y Romanos, entre otros, realzan el propósito religioso. Castillo apunta que el español apadrina al indio aunque no lo someta del todo, y Romanos le atribuye al final del drama un propósito ordenador (*Indios* 92; *Romanos* 192).

Bárbara Simerka ofrece una lectura más totalizadora de la obra, pues ella estima que Lope escribe *Arauco domado* con el propósito de corregir la historia que Ercilla desvela. Según Simerka:

The metahistorical dimensions of the early modern history play highlight key epistemological issues concerning imperial practice, including the elusive and illusory nature of historical truth. (86)

Lope mismo alude a la relación entre la comedia y la historia en la dedicatoria a *La piedad ejecutada* y postula la teoría que la comedia contiene verdades tan fehacientes como aquellas de la historia:

Que aunque es verdad que no merecen nombre de coronistas los que escriben en verso, por la licencia que se les ha dado de exornar las fábulas con lo que fuere digno y verisímil, no por eso carecen de crédito las partes que le sirven a todo el poema de fundamento; pues porque Virgilio

introdujese a Dido no dejó de ser verdad que Eneas pasó a Italia y que salió de Troya. (Case 201)

Shannon, estudioso de todos los dramas de Lope de tema americano, estima que es difícil discernir las intenciones de Lope. El crítico plantea que Lope se propone instruir y deleitar, y que el dramaturgo desea evitar controversia para que sus obras sean aceptadas por el público. Sin embargo, Shannon afirma:

Lope was unquestionably proud that his nation had discovered the Indies and was attempting to implant Christianity there, but he was equally perplexed by the philosophical, historical, and poetic accounts, so often conflicting and confusing, which either condemned the Spanish presence for its cruel treatment of the Indians or exalted his nation and its soldiers for their bravery, courage, and evangelic mission. (157)

Es posible que a causa de los dos discursos magnificadores en la obra, don Marcelino Menéndez Pelayo afirme también que *Arauco domado* “[e]s una crónica dramática, tan desordenada como otras muchas, pero llena de trozos poéticos de notable hermosura” (202).

Arauco domado no es la única obra de Lope donde el final se presta a interpretaciones contradictorias, una que atribuye la intención del autor como favorable a los españoles, y otra favorable a los indígenas. Las opiniones de Kallendorf son iluminadoras en este tipo de controversia, puesto que la

investigadora puntualiza que la comedia no es siempre propaganda de la política oficialista de gobierno—como señalan Maravall y algunos críticos modernos — sino también sirve fines morales (143). Además, McKendrick puntualiza que Lope frecuentemente usa una técnica donde el subtexto del drama subvierte el título de la obra y termina mostrando lo que la obra no muestra. “It is a technique of *quod non est demonstrandum* which nonetheless provokes firm conclusions” (*Playing* 59). McKendrick también subraya:

The Spanish theatre ... was a potential arena for subversion —moral, religious, political. This is why it was licensed and censored, this is why it was attacked and opposed ... In the discussion of sensitive areas strategic evasion was essential ... Self-censorship was an ingrained habit of Spanish writers, so they managed extremely well. (*Playing* 107)

En conclusión, *Arauco domado* refunde ideas tomadas desde la antigüedad hasta el siglo XVI para comunicarnos—aunque en forma velada debido a las restricciones de la época—lo que somos y también para mostrarnos el camino honorable a seguir; camino que según Santo Tomás indica es la búsqueda del bien común y la defensa de la ley natural. Lope se sirve de la poesía para expresar ideas morales y filosóficas y, al igual que Aristóteles, une los conceptos de verdad y belleza. Al provenir el tema de *Arauco domado* de la realidad y emplear el recurso de la verosimilitud, la obra muestra los horrores de la guerra y el comportamiento humano donde ambos bandos poseen virtudes y vicios comparables. El empleo de emparejamiento, recurso común en la

comedia de la época, realza el valor de ambos bandos. La obra, de esta manera, subraya el valor de la poesía para comunicar la verdad de la historia y para ofrecer interés moral. Si el lector o espectador siente compasión por el vencido es porque *Arauco domado* invita a preguntarse si actúan los conquistadores de manera cristiana al violar la ley natural.

CAPÍTULO 5. CONCLUSION

Este estudio de *Arauco domado* de Lope de Vega ha revelado que las distintas concepciones del indígena que se sustentaban en los siglos XV y XVI se manifiestan en la comedia, y que la comedia refleja la actitud española frente a los problemas americanos de la época. Aunque el título de la obra insinúa que los indios son esclavos naturales debido a sus supuestas características que los asemeja a animales domables, este mensaje se subvierte mediante técnicas literarias de paralelismo y ambigüedad del lenguaje.

La dedicatoria de la obra dirigida al hijo de don Hurtado de Mendoza subraya, asimismo, que la comedia es una “verdadera historia”. Así, la verosimilitud de la obra realza la “verdad” de la historia, una verdad más allá de los hechos, lo fáctico. El tema, efectivamente, refunde hechos históricos y se desarrolla de tal manera que se equiparan virtudes y vicios tanto en los indígenas como en los españoles. También para destacar la ferocidad de ambos bandos se emplean técnicas senequistas que realzan el horror y el sufrimiento. En definitiva, la dialéctica entre los mundos históricos y ficticios, y la realidad de la época provoca un cuestionamiento simultáneo de las concepciones del hombre y de la política que España establece en las Indias.

En cuanto a las concepciones del hombre, el conocimiento del Nuevo Mundo despierta interés por explicar quiénes son los seres que habitan este continente. Así, surgen tres corrientes: (1) la visión aristotélica que considera al indio como esclavo natural, (2) los indios como seres racionales inferiores,

capaces de gobernarse a sí mismos, y (3) los indios como seres dotados de razón y prudencia. El primer teólogo en proponer la visión aristotélica que considera al indio como bárbaro o ser inferior comparable a un animal doméstico es Mair. Las enseñanzas de esta influyente figura de la época fueron adoptadas en España por Gregorio, Mesa y Juan Ginés de Sepúlveda, entre otros. Vitoria, por otro lado, defiende la potestad de los indios y aunque considera a los indios como seres inferiores, reconoce que tienen su propio gobierno. Las enseñanzas de Vitoria, de hecho, establecen las bases para la política internacional moderna. El fraile cuestiona la legalidad de la conquista y este cuestionamiento se torna en un quehacer teológico donde se argumenta que la ley natural exige considerar al indio como ser humano, hecho a imagen y semejanza de Dios. Otro religioso, Las Casas, avanza la posición de Vitoria y se convierte en un tenaz defensor de los indios. La postura lascasiana asigna razón y virtudes a los indígenas. No obstante, Las Casas reconoce la existencia de “esclavos por ley” o prisioneros de guerra, quienes difieren del esclavo natural.

En *Arauco domado* se aprecian estas tres visiones del hombre. A los personajes indios, numerosas veces se les caracteriza como bárbaros, y quizá para realzar su barbaridad se les atribuye antropofagia. En cuanto a los españoles, pese a que la obra no emplea el término bárbaro para referirse a ellos, la comedia describe algunas de sus acciones de tal manera que el lector o espectador comprende que su comportamiento es bárbaro. Por ejemplo, amputar las manos a Galvarino o empalar a Caupolicán.

En cuanto a virtudes, ambos bandos demuestran ser valerosos, honorables, y en general comparables en bondades. Una diferencia notable entre los bandos es la ausencia de mujeres entre los españoles. Por lo que toca a las mujeres indígenas, ellas son amantes de sus esposos, y cumplen una función similar a la mujer campesina idealizada en el teatro clásico. También, frente a la necesidad de defender la libertad de su pueblo se convierten en mujeres varoniles.

Es aparente que *Arauco domado* busca que el lector o espectador atienda a verdades fundamentales tales como la justicia y la naturaleza de los seres humanos, y subraya que la ley natural comprende tanto la búsqueda del bien como la preservación de la vida. En este respecto, la comedia además de ser reflejo de la sociedad es también movilizadora del proceso social y tiene un fin moral y filosófico, sin tratar de ganar prosélitos. La comedia, pues, trata de hacer ver a los gobernantes y al público sus obligaciones. Implícita están en esta comedia las enseñanzas de Santo Tomás, cuyo primer principio—“Se debe obrar y proseguir el bien y evitar el mal”—debe guiar el comportamiento humano correcto.

En efecto, Vitoria y Las Casas emplean argumentos tomistas. Vitoria sostiene que violar el primer principio es una forma de quebrantar la ley natural. Las Casas, también siguiendo a Santo Tomás, apunta a la variabilidad humana para defender los derechos de los indios y para explicar las diferencias de prácticas morales.

En suma, *Arauco domado* ofrece enseñanzas muy similares a las de *Vitoria* y *Las Casas* ya que defiende la dignidad humana de los indios y los considera personas libres, al igual que los europeos. A pesar de que el triunfo militar les corresponde a los españoles, la obra, con propósito audaz y casi subversivo, torna al lector o espectador partidario del vencido. Nos invita a invertir la lectura insinuada por el título de la obra. Si bien el título *Arauco domado* parece unívoco, señalando que los españoles tienen el deber de subyugar a los araucanos y convertirlos en sujetos de la corona, la obra nos lleva a concluir que los araucanos son víctimas de múltiples injusticias de los conquistadores.

Aunque la mayoría de la opinión crítica interpreta la obra de Lope como lo que Maravall llama “instrumento político” para defender la monarquía absoluta, en su *Arauco domado* nuestro autor dramatiza el comportamiento indefensible, hasta anticristiano de sus compatriotas conquistadores, entre ellos el padre de su mismo patrón. La amputación de las manos de Galvarino, el infanticidio de Fresia y el empalamiento de Caupolicán otorgan grandeza épica tanto a los indígenas como a la obra entera. En definitiva, esta obra de Lope presenta una defensa inquebrantable de la libertad de los indios y, así, de la ley natural.

OBRAS CITADAS

Abel, Lionel. *Tragedy and Metathetre: Essays on Dramatic Form*. Ed. Martin Puchner. New York and London : Holmes & Meier, 2003.

Abellán, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español*. Vol. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

Agustín San. *La ciudad de Dios*. Trad. Joseph Cayetano Diaz de Beyral y Bermudez. Tomo 1. Madrid: Imprenta Real, 1793. Web. 22 mayo, 2011.

http://books.google.com/books?id=lewT7wtRW_sC&printsec=frontcover&dq=La+ciudad+de+Dios&hl=en&ei=LqTZTbGEDMXn0QHrj4X9Aw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDQQ6AEwAA#v=onepage&q=matar&f=false

---. *Obras completas*. Eds. Miguel Fuentes Lanero y José Anoz. Tomo 13. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

Alín, José María y María Begoña Barrio Alonso. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis, 1997.

Allen, John J. "La escenografía en los corrales de comedias". *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*. Eds. Dian Fox, Harry Sieber y Robert TerHorst. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1989. 1-19.

Antonucci, Fausta. *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona: RILCE (Universidad de Navarra), 1995.

- Aquino, Santo Tomás de. *Commentary on Aristotle's Nichomachean Ethics*.
Trans. C. I. Litzinger. Notre Dame, Indiana: Dumb Ox Books, 1993.
- . *Suma Teológica*. Tomo 1. Trans. Francisco Barbado Viejo, Presidente
Comisión de PP. Domínicos. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos,
1964.
- . *Suma Teológica*. Tomo 4. Tratado de la bienaventuranza y de los actos
humanos. Tratado de las pasiones. Trans. Francisco Barbado Viejo,
Presidente Comisión de PP. Domínicos. Madrid: Biblioteca de Autores
Cristianos, 1954.
- . *Suma Teológica*. Tomo 6. Tratado de la ley en general. Tratado de la ley
antigua. Tratado de la gracia. Trans. Francisco Barbado Viejo,
Presidente Comisión de PP. Domínicos. Madrid: Biblioteca de Autores
Cristianos, 1956.
- . *Suma Teológica*. Tomo 9. Tratado de la Religión. Tratado de las Virtudes
Sociales. Tratado de la Fortaleza. Trans. Teófilo Urdániz. Madrid:
Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción: Estudios sobre el teatro del Siglo de
Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- . *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008
- . "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro".
Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 19.3 (1995): 411-43.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Trad. José Luis Calvo Martínez. Madrid:
Alianza, 2010.

---. *A New Aristotle Reader*. Ed. J. L. Ackrill. Princeton: Princeton UP, 1987.

---. *Poética*. Trad. Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1963.

Armiño, Mauro. *Qué es verdaderamente el Siglo de Oro*. Madrid: Doncel, 1973.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Ed. J. O. Urmson. New York: Oxford UP, 1962.

Baines, Anthony C. y Martin Kirnbauer. "Shawm". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. 2001.

Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas P, 1981.

---. *Rabelais and his World*. Trad. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana U P, 1984.

"Banana". *Encyclopedia Britannica*. 1973 ed.

Barros Arana, Diego. *Historia jeneral de Chile*. Vol. 2. Web. 23 de octubre de 2010.

<http://books.google.com/books?id=fFRGAAAAMAAJ&pg=PA297&lpg=PA297&dq=puren+and+capitan+avenda%C3%B1o&source=bl&ots=ce2Z-B3cJq&sig=qMjbyhGPHN43AB8ch8yn5vDd-Yo&hl=en&ei=XoLDTPXkHoOB8gaEpsXYBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&sqi=2&ved=0CБУQ6AEwAA#v=onepage&q=avenda%C3%B1o&f=false>

Barthes, Roland. "Historical Discourse". *Introduction to Structuralism*. Ed. Michael Lane. New York: Basic Books, 1970. 145-155.

- . *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México: Siglo veintiuno, 2006.
- . "The Two Criticisms". Trans. Catherine and Richard Macksey. *Velocities of Change: Critical Essays from MLN*. Ed. Richard Macksey. Baltimore: John Hopkins U P, 1974. 66-71
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y el erasmismo*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Crítica, 1977.
- . Prólogo. *El Enquiridión o manual del caballero cristiano*. Por Erasmo. Ed. Dámaso Alonso. Madrid: C. S. I. C., 1971. 6-84.
- Bauer-Funke, Cerstin. "La función simbólica y escenográfica de la comida en el teatro del Siglo de Oro". *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y práctica*. Ed. Christoph Strosetzki. Frankfurt: Vervuert, 1998. 27-37.
- Beltrán de Heredia, Vicente. Introducción. *Comentarios a la Secunda secundae de Santo Tomás*. Por Francisco de Vitoria. Tomo 3. Salamanca: Salamanca, 1934. ix-xi.
- . "Personalidad del maestro Francisco de Vitoria y transcendencia de su obra doctrinal". *Reflectio de Indis o Libertad de los Indios*. Francisco de Vitoria. Ed. L. Pereña y J. M. Pérez Prendes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967. xiii-xxix.
- Blecua, Alberto. Introducción. *Lope de Vega: Peribáñez y Fuente Ovejuna*. Madrid: Alianza, 1981. 7-57.
- Blüher, Karl Alfred. *Séneca en España: Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Ed. Juan Conde. Madrid: Gredos, 1983.

- Calvo Martínez, Tomás. *Aristóteles y el aristotelismo*. Madrid: Akal, 1996.
- Casa, Frank P. "Caracterización". *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. 39-40.
- Cascardi, Anthony J. *Ideologies of History in the Spanish Golden Age*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 1997.
- Case, Thomas E. *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega: Estudio crítico con textos*. Madrid: Castalia, 1975.
- Castells, Isabel. "'Suele amor trocar con Marte las armas': La conquista erótica y militar del Nuevo Mundo en tres comedias de Lope de Vega". *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 87-96.
- Castillo, Moisés. *Indios en escena: La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2009.
- . "La honorable muerte de un bárbaro en *Arauco domado* de Lope de Vega". *Theatralia* 6 (2004): 49-76.
- Castilla Urbano, Francisco. *El pensamiento de Francisco de Vitoria: Filosofía política e indio americano*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Cao, Antonio F. "Mitología, mito y desmitificación en las obras americanas de Lope de Vega". *Literatura hispánica, reyes católicos y descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la Época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: PPU, 1989. 484-492.
- Castro Américo y Hugo A. Rennert. *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca – Madrid – Barcelona – Caracas: 1968.

- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- . *El rufián dichoso*. Texto basado en la edición príncipe, *El rufián dichoso en Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615). Fue editado en forma electrónica por Vern G. Williamsen en 1997. miguelde.cervantes.com/pdf/EI%20Rufian%20Dichoso.pdf
- Charney, Maurice. *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*. New York: Oxford U P, 1978.
- Colón, Cristóbal. "El primer viaje a las Indias. Relación compendiada por fray Bartolomé de Las Casas". *Crónicas de Indias*. Ed. Mercedes Serna. Madrid: Cátedra, 2000. 125-54.
- Corominas, Juan M. "Las fuentes literarias de *Arauco domado*, de Lope de Vega". Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 161-70.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- D'Antuono, Nancy L. "El gracioso de Lope de Vega: máscara desenmascarada". *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Ed. Mercedes Vidal Tibbits. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996. 81-95.
- Díaz Balsera, Viviana. "Araucanian Alterity in Alonso de Ercilla and Lope de Vega". *Looking at the Comedia in the Year of the Quintecentennial*.

- Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, March 18-21.* Eds. Bárbara Mujica and Sharon D. Voros. Lanham, MD: UP of América, 1993. 23-36.
- Diccionario de la lengua española.* Real Academia española. 22ª edición.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=cultura
- Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII.* Madrid: Cátedra, 1976.
- Dinamarca, Salvador. *Estudio del "Arauco domado" de Pedro de Oña.* New York: Hispanic Institute, 1952.
- Dixon, Victor. "La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega".
Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón. Eds. José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004. 247-256.
- . "Lope de Vega and America: The New World and Arauco Tamed".
Renaissance Studies 6.3-4 (1992): 249-69.
- Dixon, Victor e Isabel Torres. "Una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.1 (1994). 39-60.
- Donnelly, Jack. "Natural Law and Right in Aquinas' Political Thought". *Western Political Quarterly.* 33.4 (1980): 520-535.
- Doyle, John P. "Hispanic scholastic philosophy". *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy.* Ed. James Hankins. Cambridge: Cambridge, 2007. 250-69.

- Durán, Manuel. "Lope y la evolución del gracioso". *Bulletin of the Comediantes* 40.1 (1988): 5-12.
- Eco, Umberto. "The frames of comic 'freedom'". *Carnival!* Thomas A. Sebeok and Marcia E. Erickson. Berlin: Mouton, 1984. 1-9.
- Elliott J. H. *La España Imperial 1469-1716*. Trad. J. Marfany. Barcelona: Vicens-Vives, 1979.
- Entrambasaguas, Joaquín de. *Estudios sobre Lope de Vega*. Tomo 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 2005.
- Eurípides. *Tragedias*. México: Universidad Nacional de México, 1921.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias*. BAE 117. Ed. Juan Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, 1959.
- Ferrer Valls, Teresa. "Lope de Vega y el teatro por encargo: Plan de dos comedias". *Comedias y comediantes: Estudios sobre el teatro clásico español*. Ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer. Valencia: Universitat de València, 1991. 189-99.
- . "Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica". *Teatro Cortesano en la España de los Austrias*. Ed. J. M. Díez-Borque. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998. 215-31.
- Fiore, Robert L. "Ley natural". *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002.
- Frey, Herbert. "La mirada de Europa y el "otro" indoamericano". *Revista Mexicana de Sociología* 58.2 (1996): 53-70.

- Garelli, Patrizia. "Lope de Vega y la conquista de América: Teatro y opinión pública". *Actas del coloquio Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*. Ed. Francisco Ramos Ortega. Roma: Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma.
- Gilman, Stephen. "Lope de Vega and the 'Indias en su ingenio'". *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*. Eds. Horst Baader y Erich Loos. Frankfurt: Klostermann, 1973. 102-116.
- . "Lope dramaturgo de la historia". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 19-26.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1986.
- . *Things Hidden since the Foundation of the World*. Trad. Stephen Bann y Michael Metteer. Stanford: Stanford U P, 1987.
- . *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1983.
- Góngora Marmolejo, Alonso de. *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575, compuesta por el capitán Alonso de Góngora Marmolejo*. Biblioteca de Autores Españoles. Crónicas del Reino de Chile. Ed. Francisco Esteve Barba. Madrid: Atlas, 1960.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. London: Penguin Books, 1960.
- Gray, Christopher B. *The Philosophy of Law: An Encyclopedia*, 1. New York: Garland Publishing, 1999. Web. Mayo 20 de 2011.

http://books.google.com/books?id=symGBDPyd5YC&pg=PA533&lpg=PA533&dq=John+Mair+and+1510&source=bl&ots=w5qMv1pJiS&sig=QliaVVtUIpzessx6DVFi8NqF4E&hl=en&ei= mP1TOniEsXbngeK4p3YCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBwQ6AEwAQ#v=onepage&q=John%20Mair%20and%201510&f=false

Hanke, Lewis. "Pope Paul III and the American Indians". *Harvard Theological Review* 30.2 (1937): 65-102.

Hart, Thomas R. Jr. "The Literary Criticism of Jorge Luis Borges". *MLN* 78.5 (1963): 489-503.

Hartigan, Richard Shelly. "Saint Augustine on War and Killing: The Problem of the Innocent". *Journal of the History of Ideas* 27.2 (1966): 195-204.

Heath, John. *The talking Greeks: speech, animals, and the other in Homer, Aeschylus, and Plato*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.

http://books.google.com/books?id=iZLkIa3qiR0C&pg=PA199&dq=barbarian+origin+of+word&hl=en&ei=wFJNTojUD-WNsAKr85HyBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&sqi=2&ved=0CD0Q6AEwAQ#v=onepage&q=barbarian%20origin%20of%20word&f=false

Herrmann, Claudine. "The Virile System". Trans. Marilyn R. Schuster. *New French Feminisms: An Anthology*. Eds. Elaine Marks e Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 87-89.

Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona: Planeta, 1973.

- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell UP, 1986.
- Huneeus Pérez, Andrés. *Historia de las polémicas de Indias en Chile durante el siglo XVI: 1536-1598*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile, 1956.
- Iannarone, Reginaldo Di Agostino. "Génesis del pensamiento colonial en Francisco de Vitoria". *Reflectio de Indis o libertad de los indios*. Por Francisco de Vitoria. Ed. L. Pereña y J. M. Pérez Prendes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967. xxxi-xli.
- Iser, Wolfgang. "Interaction between Text and Reader". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: W. W. Norton & Company, 2001. 1673-1682.
- Jameson, A. K. "The Sources of Lope de Vega's Erudition". *Hispanic Review* 5.2 (1937): 124-39.
- Jauss, Hans Robert. "From Literary History as a Challenge to Literary Theory". *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. Boston: Bedford / St. Martin's, 1998. 935-55.
- Jones, C. A. "Brecht y el drama del Siglo de Oro en España". *Segismundo* 3.5-6 (1967): 39-54.
- Jones, R. O. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: Prosa y Poesía*. Barcelona: Ariel, 1974.
- José Prades, Juana de. Estudio preliminar. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Por Lope de Vega. Ed. Juana de José Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971. 1-278.

- Kallendorf, Hilaire. *Conscience on Stage: The 'Comedia' as Casuistry in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Kirby, Carol Bingham. "Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega". *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. pp. 329-337.
- Kirschner, Teresa J. "Enmascaramiento y desenmascaramiento del discurso sobre el "indio" en el teatro del "Nuevo Mundo" de Lope de Vega". *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ed. Ysla Campbell. Juárez: Universidad Autónoma de Juárez, 1992. 47-64.
- Knighton, Tess. "The Spanish Court of Ferdinand and Isabella". *The Renaissance: From the 1470's to the end of the 16th. century*. Ed. Iain Fenlon. London: Macmillan, 1989. 341-360.
- Kreeft, Peter. *A Summa of the Summa: The Essential Philosophical Passages of St. Thomas Aquinas' Summa Theologica Edited and Explained for Beginners*. San Francisco: Ignatius Press, 1990.
- Kroef van der, Justus M. "Francisco de Vitoria and the Nature of Colonial Policy". *Catholic Historical Review* 35.2 (1949): 129-62.
- La Santa Biblia*. Ed. Cipriano de Valera. Gran Bretaña: Universidad de Cambridge, 1933.
- Langan, John. "The Elements of St. Augustine's Just War Theory". *Journal of Religious Ethics* 12.1 (1984): 19-38.
- Las Casas, Bartolomé de. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed. André Saint-Lu. Madrid: Cátedra, 2005.

- Lauer, A. Robert. "El baño de Caupolicán en el teatro áureo sobre la conquista de Chile". *Mira de Amescua en Candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*. Eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel. Granada: Universidad de Granada, 1996. 291-304.
- . "Representación del canibalismo en las obras teatrales del siglo áureo sobre la conquista de América". *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, AITENSO, 2005. 411-18.
- . "The Use and Abuse of History in the Spanish Theater of the Golden Age: The Regicide of Sancho II as Treated by Juan de La Cueva, Guillén de Castro, and Lope de Vega". *Hispanic Review* 56.1 (1988): 17-37.
- Lemartinel, J. y Charles Minguet. Introduction. *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Por Lope de Vega Carpio. Paris: Presses Universitaires de Lille, 1980. i-xv.
- León, Fray Luis de. "Vida Retirada". *Renaissance and Baroque Poetry of Spain: with English prose translations*. Ed. Elias L. Rivers. Prospect Heights, Illinois: Waveland, 1988. 91-94.
- Leoni, Monica. "The Gracioso in Golden Age Theatre and the Commedia dell'Arte Tradition". Diss. University of Toronto, 1998.

- López de Gómara, Francisco. *Historia de las Indias*. BAE 22. *Historiadores primitivos de Indias*. Ed. Enrique de Vedia. Madrid: M. Rivadeneyra, 1852.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1990.
- . *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972
- Mackay, J. G. "Life Of The Author". *A History of Greater Britain As Well England As Scotland Compiled From The Ancient Authorities By John Major, By Name Indeed A Scot, But By Profession A Theologian 1521*. By John Major. Trans. Archibald Constable. Vol. 10. Edinburgh: UP, 1892. xxix-cxv.
- Mariño de Lovera, Pedro. *Crónica del Reino de Chile, escrita por el capitán don Pedro Mariño de Lovera, dirigida al excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, vicerrey y capitán general de los reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar, de la Compañía de Jesús*. Biblioteca de Autores Españoles. Crónicas del Reino de Chile. Ed. Francisco Esteve Barba. Madrid: Atlas, 1960.
- Martínez Chacón, Elena. "Arauco domado de Lope de Vega y Ercilla. Motivación de venganza y panegírico". *Revista Chilena de Literatura* 16-17 (1980-81): 229-56.

- Matsumori, Natsuko. "Los asuntos de Indias y el pensamiento político moderno: Los conceptos de "civilización" y "barbarie" en el nuevo orden mundial (1492-1560)". Diss. Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- McGrath, David. "El diablo y la idolatría en la comedia del Nuevo Mundo". *Teatro: Revista de estudios teatrales* 15 (2001): 197-222.
- McKendrick, Merveena. "Honour / Vengeance in the Spanish 'Comedia': A Case of Mimetic Transference?". *Modern Language Review* 79.2 (1984): 313-335.
- . *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. London: Tamesis, 2000.
- . *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*. Cambridge: Cambridge U P.
- Medina, J. T. Prólogo. *Dos comedias famosas y un auto sacramental*. Santiago de Chile: Barcelona, 1917.
- . *Los aborígenes de Chile*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1952.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo: Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Vol. 34. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Milhaven, John G. "Moral Absolutes and Thomas Aquinas". Ed. Charles E. Curran. *Absolutes in Moral Theology?* Washington-Cleveland, 2005. 154-185.

- Moir, Duncan. "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century". *Classical Drama and its Influence: Essays Presented to H. D. F. Kitto*. Ed. M. J. Anderson. New York: Barnes & Noble, 1965. 191-228.
- Montesinos, José F. *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1969.
- Morínigo, Marcos, A. *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1946
- Morley, Griswold S. "Dos notitas sobre Lope de Vega". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15.1-2 (1961): 193-197.
- Morley, Griswold S. y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Trad. María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968
- . "How Many Comedias Did Lope de Vega Write?" *Hispania* 19.2 (1936): 217-34.
- Muñoz Maldonado, José. *Las Catacumbas, ó, Los mártires*. Madrid: Establecimiento Topográfico de D. F. de P. Mellado, 1949.
- http://books.google.com/books?id=5idaXyLknggC&pg=PA357&dq=San+Lorenzo+m%C3%A1rtir&hl=en&ei=3oNiTrOIF4HLsQLG-NS8Cg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CFIQ6AEwBw#v=onepage&q=Lorenzo&f=false
- Oleza Simó, Juan y Teresa Ferrer Valls. "Un encargo para Lope de Vega: Comedia genealógica y mecenazgo". *Golden Age Spanish Literature: Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*. Ed.

- Charles Davis y A. D. Deyermond. London: Westfield College, 1991. 145-54.
- Olivart, el Marqués de. Prólogo. *Relecciones de Indios y el Derecho de la Guerra*. Francisco de Vitoria. Madrid: Espasa Calpe, 1928. ix-xiv.
- Ong, Walter J. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Ithaca: Cornell U P, 1977.
- Oña, Pedro de. *Arauco domado*. Ed. J. T. Medina. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1917.
- Pagden, Anthony. *The fall of natural man: The American Indian and the origins of comparative ethnology*. Cambridge: Cambridge UP, 1982.
- . Introduction. *Francisco Vitoria: Political Writings*. Por Francisco Vitoria. Cambridge: Cambridge UP, 1991. xiii-xxx.
- Parker, Geoffrey. *Phillip II*. Boston – Toronto: Little, Brown and Company, 1978.
- Parker, Alexander A. “The Spanish Drama of the Golden Age: A Method of Analysis and Interpretation”. *The Great Playwrights*. Ed. Eric Bentley. Volume I. Garden City, New York: Doubleday, 1970. 679-707
- Parkinson, Frank. *The Philosophy of International Relations: A Study in the History of Thought*. Beverly Hills: Sage Publications, 1977.
- Parr, James A. “Antimodelos narrativos del Quijote: Lo desnarrado, innarrado e innarrable”. *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*. Ed. Juan Villegas. California: University of California Irvine, 1994. 185-192.

- Pedro, Valentín de. "Homenaje a Lope de Vega del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: Lope de Vega diviniza a Caupolicán". *Revista de estudios de teatro* 6 (1963): 5-14.
- Pemán, José María. Prólogo. *Séneca: Tratados filosóficos. Tragedias. Epístolas morales*. Trad. J. Azagra. Madrid: E. D. A. F., 1964. xiii-xxxi.
- Pérez de Ayala, Ramón. Prólogo. *Obras completas*. Por Ramón Pérez de Ayala. Ed. J. García Mercadal. Tomo 3. Madrid: Aguilar, 1966. 11-22.
- Petryk, Norberto E. <http://www.alimentacion-sana.com.ar/informaciones/Chef/banana.htm>
- Pierce, Frank. *Alonso de Ercilla y Zúñiga*. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- Platón. "Republic, Book X". *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. Ed. David H. Richter. Boston: Bedford / St. Martin's 1998. 21-29.
- Porter, Jean. "Contested Categories: Reason, Nature, and Natural Order in Medieval Accounts of the Natural Law". *Journal of Religious Ethics* 24.2 (1996): 207-32.
- Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York: New Directions, 1968.
- Presberg, Charles D. "Hearing Voices of Satire in Don Quixote". *Cervantes* 26 (2006): 257-276.
- Profeti, Maria Grazia. *La collezione "Diferentes Autores"*. Kassel: Reichenberger, 1988.
- Recoules, H. "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro". *Boletín de la Real Academia Española* 55 (1975): 109-145.

- Riley, Edward C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1966.
- Rivers, Elias L. (ed). *Renaissance and Baroque Poetry of Spain with English prose translations*. Prospect Heights, Illinois: Waveland, 1988.
- Romanos, Melchora. "La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro". *Filología* 26.1-2 (1993): 183-204.
- Rorimer, James J. y Margaret B. Freeman. "The Nine Heroes Tapestries at the Cloisters". *Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series* 7.9 (1949): 243-60.
- Ruano de la Haza, José María. "Las dudas de Caupolicán: El *Arauco domado* de Lope de Vega". *Theatralia* 6 (2004): 31-47.
- . *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Rubiera Fernández, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Cátedra, 2003
- Ruiz Ramón, Francisco. "El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses". *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J. M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 1989. 229-248.
- . Introducción: Visión problemática del descubrimiento y la conquista. *América en el teatro clásico español: Estudios y textos*. Por Francisco

Ruiz Ramón. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1993. 11-72.

Saavedra, Pegerto. "El mundo rural en los siglos XVI y XVII". *La economía en la España moderna*. Alfredo Alvar Ezquerro, Gonzalo Anes y Alvarez de Castrillón, Máximo García Fernández, Elena García Guerra, José Ignacio Ruiz Rodríguez, Pegerto Saavedra y Juan Carlos Zofío Llorente. Madrid: Istmo, 2006. 15-85.

Sage, Jack. "La música en los corrales del siglo XVII". *El corral de comedias: escenarios, sociedad, actores*. Ed. David Castillejo. Madrid: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1984. 296-297.

Saint-Lu, André. Introducción. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Por Bartolomé de Las Casas. Madrid: Cátedra, 2005. 9-57.

Salomon, Noël. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Trad. Beatriz Chenot. Madrid: Castalia, 1985.

Sánchez Escribano, Federico. "Ensayo de síntesis sobre la comedia española del siglo XVII". *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo. Madrid: Gredos, 1972. 39-53.

Sánchez Olivera, Víctor. "Historia de Osorno".

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12478309722361506098435/p0000001.htm#l_39_>

Octubre 23, 2010.

- Sanjinés, Javier C. *Estética y carnaval: Ensayos de sociología de la cultura*.
Bolivia: Ediciones Altiplano, 1884.
- Séneca. *Tratados filosóficos. Tragedias. Epístolas morales*. Trad. J. Azagra.
Madrid: E.D.A.F., 1964.
- Shannon, Robert M. *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*.
New York: Peter Lang, 1989.
- . "The Isolation of America: The Ideological and Poetic Purpose of
Misrepresentation". *Teatro. Revista de Estudios Escénicos* 15 (2001):
21-34.
- "Shawm". *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Simerka, Barbara. *Discourses of Empire: Counter-Epic Literature in Early
Modern Spain*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State UP,
2003.
- Simson, Ingrid. "La función de la alegoría en las comedias de temática
americana en el Siglo de Oro". *Teatro español del Siglo de Oro: Teoría y
práctica*. Ed. Christoph Strosetzki. Frankfurt: Vervuert, 1998. 305-21.
- Stone, M. W. F. "The Angelic Doctor and the Stagirite: Thomas Aquinas and
Contemporary 'Aristotelian' Ethics". *Proceedings of the Aristotelian
Society, New Series*. Vol. 101 (2001): 97-128.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética: La estética moderna 1400-
1700*. Trad. Danuta Kurzyka. Tomo 3. Madrid: Akal, 2004.
- Templin, E. H. "The Mother in the Comedia of Lope de Vega". *Hispanic Review*
3.3 (1935): 219-44.

- Urdánoz, Teófilo. "Introducción biográfica: Francisco de Vitoria. Su vida. Su personalidad científica y su influencia. Sus obras". *Obras de Francisco de Vitoria: Relecciones teológicas*. Ed. Francisco Urdánoz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1960. 1-107.
- . "Introducción a la primera relección". *Obras de Francisco de Vitoria: Relecciones teológicas*. Ed. Francisco Urdánoz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1960. 491-640.
- . "Introducción a la relección segunda". *Obras de Francisco de Vitoria: Relecciones teológicas*. Ed. Francisco Urdánoz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1960. 727-810.
- . "Síntesis teológico-jurídica de la doctrina de Vitoria". *Reflectio de Indis o libertad de los indios*. Por Francisco de Vitoria. Ed. L. Pereña y J. M. Pérez Prendes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967. xliii-cxlii
- Varey, John E. *Cosmovisión y escenografía: El teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1987.
- Vega, Lope. *La araucana*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Vol. 7. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1963. 417-429.
- . *Arauco domado por el excelentísimo señor D. García Hurtado de Mendoza. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Tomo 12. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1901. 600-37.
- . *Arauco domado por el excelentísimo señor D. García Hurtado de Mendoza*. Ed. Antonio de Lezama. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1954.

- . *Arauco domado por el excelentísimo señor D. García Hurtado de Mendoza*.
Obras de Lope de Vega Carpio. Ed. Marcelino Menéndez y Pelayo. Vol.
 27. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas, 1969. 237-89.
- . "Arauco domado por el excelentísimo señor D. García Hurtado de Mendoza".
América en el teatro clásico español: Estudios y textos. Ed. Francisco
 Ruiz Ramón. Pamplona: Universidad de Navarra, 1993. 75-140.
- . *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ed. Juana de José
 Prades. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.
- . *El castigo sin venganza*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 2005.
- . *La campana de Aragón*. Biblioteca de Autores Españoles, desde la
 formación del lenguaje hasta nuestros días. Ed. Juan Eugenio
 Hartzenbusch. Vol. 3. Madrid: Rivadeneyra, 1857. páginas.
- . *La dragontea*. Valencia: Pedro Patricio Mey, 1598.
[bvc.s3.dev.cervantesvirtual.com/.../00abdd7e-82b2-11df-acc7-
 002185ce6064.pdf](http://bvc.s3.dev.cervantesvirtual.com/.../00abdd7e-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf)
- . *La famosa Tragicomedia de Peribáñez y el comendador de Ocaña*. Ed.
 Alberto Blecua. Madrid: Alianza, 1981.
- . *Fuenteovejuna. Diez comedias del Siglo de Oro*. Eds. José Martel e
 Hymen Alpern, revisión de Leonard Mades. Long Grove, Illinois:
 Waveland, 1985. 74-140.
- . *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Eds. J. Lemartinel y
 Charles Minguet. Paris: Presses Universitaires de Lille, 1980.

---. *La vida de san Pedro Nolasco*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-san-pedro-nolasco--0/html/>

Vega, Mariano Esteban de y Antonio Morales Moya. *Castilla en España: historia y representaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009.

http://books.google.com/books?id=U_mcazAATNsC&pg=PA267&dq=%22cierra+Espa%C3%B1a%22+and+Reconquista&hl=en&ei=IhP1TYT0JoTs0gHYiZjsDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CEoQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false

Vicens Vives, J. *Aproximación a la historia de España*. Barcelona: Vicens-Vives, 1990.

Vitoria, Francisco de. "Carta de Francisco de Vitoria al P. Arcos sobre negocios de Indias". Apéndices. *Relectio de Indis o Libertad de los Indios*. Ed. L. Pereña y J. M. Pérez Prendes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967. 137-39.

---. *Comentarios a la Secunda secundae de Santo Tomás*. Ed. Vicente Beltrán de Heredia. Salamanca: Salamanca, 1934.

---. *De indis, sive de iure belli hispanorum in barbaros, relectio posterior. Obras de Francisco Vitoria: Relecciones teológicas*. Ed. Teófilo Urdániz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1960. 811-858.

---. *Political Writings*. Eds. Anthony Pagden y Jeremy Lawrance. Cambridge: Cambridge U P, 1991.

- . *Relectio de Indis o Libertad de los Indios*. Ed. L. Pereña y J. M. Pérez Prendes. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
- . "Relección de la potestad civil" (Fragmentos). *Relecciones de Indios y del derecho de la guerra*. Por Francisco de Vitoria. Ed. El marqués de Olivart. Madrid: Espasa Calpe, 1928. 297-309.
- . "*Relectio de temperantia*". *Obras de Francisco Vitoria: Relecciones teológicas*. Ed. Teófilo Urdániz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1960. 1004-1069.
- . "On The Power of the Church". *Francisco de Vitoria Political Writings*. Ed. Anthony Pagden y Jeremy Lawrance. Cambridge: Cambridge U P, 1991.
- Vossler, Carlos. *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente, 1940.
- Wardropper, Bruce W. "La comedia española del Siglo de Oro". *Teoría de la comedia* por Elder Olson y *La comedia española del Siglo de Oro* por Bruce W. Wardropper. Barcelona: Ariel, 1978. 181-242.
- Waterhouse, William. "Bassoon". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. 2001
- Whalen, Edna Sofía. "Edición crítica de 'Arauco domado' de Lope de Vega". Diss. University of Iowa, 1972.
- White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York / London: Norton, 2001. 1712-1729.

Weiner, Jack. "La guerra y la paz espirituales en tres comedias de Lope de Vega". *Revista de estudios hispánicos* 17.1 (1983): 65-79.

Williamsen, Amy R. "Sexual Inversion: Carnival and La mujer varonil in *La fénix de Salamanca* and *La tercera de sí misma*". *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll and Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell U, 1991. 259-71.

VITA

María Quiroz Taub was born in Santiago, Chile. She received a B.A. degree in English from the Catholic University of Chile and an M.A. in linguistics from Cornell University. She taught English and linguistics at the Universidad Austral in Valdivia, Chile. Subsequently, she studied psycholinguistics at New York University and obtained a M.S.W. degree in Social Work at the University of Missouri, Columbia. She is currently a graduate student and Teaching Assistant in the Department of Romance Languages.

Ms. Taub has published “Estética literaria alemana en *La Gaviota*: un discurso nacionalista” *Decimonónica* 7.1 (2010): 21-35; and a review of John Gutiérrez, Harry L. Rosser, and Marta Rosso-O’Laughlin *¡Ya verás! Primer Nivel. Hispania* 83.3 (2000): 477-78. Her article, “*Arauco domado* de Lope de Vega: Reflexión ética acerca de la historia” has been accepted for publication in the *Bulletin of the Comediantes*. She is a member of The Association for Hispanic Classical Theatre.