TESIS DOCTORAL

Rodrigo Faúndez Carreño

Edición crítica y anotación filológica del auto sacramental *La Araucana*, atribuido hasta la fecha a Lope de Vega, con una nueva propuesta autorial a nombre de Andrés de Claramonte

Directores:
Ramón Valdés, Universidad Autónoma de Barcelona
Miguel Zugasti, Universidad de Navarra

Doctorado de Filología Española
Departamento de Filología Española y de Teoría de la Literatura
Universidad Autónoma de Barcelona
Bellaterra, 2013

Indio del valle de Arauco. Caupolicán,
éste mató al gobernador Valdivia

> membrudo e robusto e tuerto del ojo izquierdo, y trujo el trozo dos días y una noche. Y visto por todos los señores, fueron espantados y maravillados de ver la fuerza de Teopolicán y con la ligereza que traía aquel trozo tan pesado. Fue luego recibido por todos los señores indios de toda la tierra[103].

La posterior *Crónica del Reino de Chile* de Pedro Mariño de Lóbera, corregida nuevo estilo por el sacerdote jesuita Bartolomé de Escobar (1595) en su Libro I, capítulo 41, dedica un extenso capítulo al origen de la guerra y la elección de Caupolicán como cacique de Arauco, muy cercano a *La Araucana* de Ercilla[104]. Se distancia, eso sí, en los pormenores de la prueba del tronco que complementa con otros concursos indígenas, entre ellos, uno de salto y una prueba de fuerza muy similares a los del auto sacramental. Dice la *Crónica del Reino de Chile* sobre su elección:

> Digo, pues, que ni el indio tuvo tal madero tanto tiempo como allí se refiere [*La Araucana* de Ercilla] ni tampoco fue este el negocio en que consistía el ser electo por capitán general, porque no son los indios araucanos y tucapelinos tan faltos de entendimiento que vinieran a reducir todas las buenas partes necesarias para tal oficio a una sola y tan menuda prueba como era el sustentar un árbol siendo cosa que podía caer el indio más incapaz de todas para tal cargo, *y así se debe entender que esta prueba se hizo no sola, ni como la única que calificaba al general, sino entre muchas otras, como correr, saltar, luchar, blandear una lanza, y otra para que se diese el cargo a aquel en quien más partes se concurriesen atendiendo en primer lugar la sagacidad y prudencia*; y por ser Caupolicán tan aventajado en todos los requisitos concernientes a tal oficio, fue nombrado y recibido por general. (La cursiva es nuestra, p. 68).

[103] Ed. A. Barral, 1987, p. 280

[104] Sobre el valor historiográfico de esta obra, Diego Barros Arana comenta: «Los sucesos relativos a la historia de Chile hasta antes del arribo de Hurtado de Mendoza, están contados con desorden y confundidos con un gran número de errores y forman una relación que el historiador no puede aceptar sin reserva en ningún punto, o más propiamente sin comprobación detenida y minuciosa. Hay allí noticias dignas de tomarse en cuenta, se hallan algunas fechas fijadas con precisión y exactitud; pero estos datos están agrupados al lado de otros enteramente inaceptables», 1884, p. 238. Para otros comentarios de la obra de Mariño de Lobera reescrita por Bartolomé de Escobar, ver M. Escudero, *De la crónica a la escena, Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, 1999, pp. 65-74.

Muchas de las comedias del Siglo de Oro citan el épico pasaje. Lope de Vega en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (Madrid; 1614) relata cómo Tapirazú desafía a Dulcanquelquin por el amor de Tacuana a una serie de concursos, entre ellos la prueba del madero. Léase:

TAPIRAZÚ: Y si esto mal te parece,
pon en méritos la prenda
para que mejor se entienda
quién de los dos la merece.
Toma un tronco, alguna peña
en esos hombros, veamos
si los dos la sustentamos,
cuál mayor aliento enseña.
Tira con el arco a un blanco,
aunque sea del cielo estrella,
que me obligo a dar en ella,
si de aquí una piedra arranco.
Juega conmigo esa masa,
compite en ciencia del cielo,
pinta un arco, un cuero, un velo,
salta, corre, pesca, caza,
haz otras finezas tales,
que a todas te desafío
dentro en tu tambo y buhío,
o en desiertos arenales. (vv. 1385-1404)[105]

La belligera española de Ricardo de Turia es la primera comedia de nuestra Biblioteca en representar de manera cabal la elección de Caupolicán; fue publicada en Valencia en 1616 por la colección de autores valencianos *Norte de la poesía española* a cargo de Aurelio Mey[106]. Pedro Rejaulde y Toledo fue un poeta de renombre cercano

[105] Ed. Giuliani, 2005.

[106] Durante muchos años fue un debate la identidad de Ricardo de Turia. Para el conde de Schack, Mesonero Romanos y Fuster, entre otros, tras el seudónimo Ricardo de Turia se escondía la figura de don Luis Ferrer de Cardona. Sin embargo, José Toribio Medina en el prólogo a su edición de la comedia, propone el nombre de Pedro Rejaule como autor de *La belligera española* a partir de las investigaciones del padre Vicente Ximeneo y un manuscrito de Onofre Izquierdo, *Ingenios Valencianos y catálogo de sus obras*. 1917, pp. 115-125. Desde entonces -como también creían

a Lope de Vega y a muchos de los miembros de la aclamada *Academia de los nocturnos* que contribuyeron a la formación de la Comedia Nueva española.

La principal fuente documental de la comedia –como de su representación de la elección de Caupolicán– es *La Araucana* de Alonso de Ercilla de 1569, en que se relata el valor de Mencía de Los Nidos (protagonista de la comedia) frente al saqueo y destrucción de la ciudad de Concepción por las tropas mapuches en 1554; aunque varía la trama histórica con pasajes de enredo en los que Rengo y Lautaro debaten por el amor de Guacolda. A diferencia de las posteriores comedias apologéticas de García Hurtado de Mendoza, *La belígera española* no clausura la guerra de Arauco. En su primer acto, el indígena Laupi cuenta a Lautaro a través de un extenso romance de inspiración petrarquista los pormenores de la elección de Caupolicán. Nótese la influencia de Ercilla:

El prudente Colocolo
soltó en esto en su voz ronca,
y con un breve discurso
a los más fieros reporta.
Fue el expediente que aquel
que en sus fuertes hombros ponga
un madero y le sustente
más tiempo, lleve la gloria.
Un tronco fornido traen
de grandeza monstruosa,
a quien Paicabí en sus hombros
sostuvo más de seis horas
....
llegó en esto
Caupolicano a deshora,
a la ligera y sin gente,
y del suceso se informa.
Arrebata el tronco duro,
sobre sus hombros le apoya,

Cayetano de la Barrera y Eduardo Juliá Martínez– la crítica ha consensuado el nombre del jurisconsulto valenciano Pedro Juan de Rejaulde y Toledo como Ricardo de Turia. La comedia posee una nueva edición a cargo de Patricio Lerzúndi del año 1996.

todo un día le sustenta,
llega la noche medrosa
y, tras ella, coronada
el alba de blancas rosas,
a quien sigue el sol hermoso,
que los horizontes borda.
No se cansa el fuerte joven,
otra vez la noche torna,
y otra vez el alba fría
esparce menudo aljófar.
No le sacude el cacique,
antes sin mostrar congoja
espera al sol que destierre
las reliquias de las sombras.
Entonces despide el tronco,
como la piedra la honda,
dando un salto, en que nos muestra
que brío y fuerzas le sobran. (pp. 153, 154, 155)

La segunda comedia española en documentar la elección de Caupolicán como cacique de Arauco es *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila, aclamado dramaturgo del Siglo de Oro que junto a Andrés de Claramonte y Damián Salucio del Poyo formó la denominada «trilogía de dramaturgos murcianos»[107]. La comedia fue publicada en Madrid en 1663 en la *Parte XXI de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España,* aunque su original fecha de redacción es objeto de controversias. Para José Toribio Medina se sitúa en 1613 o en años cercanos a la publicación de los *Hechos* de Suárez de Figueroa, a quien sigue en extensos laudatorios versos para reconstruir la biografía del Cuarto Marqués de Cañete[108]. Sin embrago, una serie de datos textuales y otros de tipo biográfico permite pensar que la comedia es posterior a *Arauco domado* de Lope de Vega y de que ésta es una de sus posibles fuentes documentales. Ávila en varios pasajes deja entrever la influencia de *Arauco domado* publicada en 1625, así declara: «Arauco no domado» (II: p. 70); «He visto de Arauco domado» (III, p. 81); «Domado Arauco te ruega» (III: p.109). Un segundo argumento para retrotraer su fecha de composición es su biografia: según Hernández Valcárcel, el murciano no consagró su carrera poética

[107] Hernández Valcárcel, 1990, p. 9.
[108] Medina, 1917, p. 7.

hasta 1615 con la comedia *Fullerías de amor*. En 1632 ostentó el cargo de secretario de la Marquesa del Valle y compuso a petición de los descendientes de Hernán Cortés la comedia *El valeroso español y primero de su casa* (por otro nombre *La sentencia sin firma*) lo que hace suponer que por estos años se dedicó a la composición de comedias apologéticas como lo es *El gobernador prudente*[109]. Un tercer argumento es el parlamento de Bocafría, el gracioso de la comedia, que menciona a los mártires jesuitas del Japón: «puede ser vuestra señoría / general de un escuadrón / de mártires del Japón / todos de la compañía» (II: p. 67), hechos que no fueron conocidos en España hasta 1622 con el nombre de «El gran martirio»[110].

La comedia evita los principales méritos épicos de *La Araucana* de Ercilla, entre ellos, la elección de Caupolicán como cacique de Arauco que no se representa en escena, pero utiliza como subterfugio para ironizar sobre su trascendencia épica. Abre la comedia con un cuadro en el que Caupolicán discute con Tucapel su autoridad sobre Arauco. El primero cita su triunfo en el madero como testimonio de su legítimo poder, a lo que replica el personaje Tucapel esgrimiendo una serie de argumentos de tipo moral-caballerescos con el objetivo de cuestionar los méritos intelectuales de la nobleza de su alma. Obsérvese:

TUCAPEL: En que siendo menos fuerte
puedo ser más esforzado;
y puedo en esta ocasión
oponerme a la elección:
que tú bien puedes tener
en más fuerza y más poder,
y yo mejor corazón;
el emprender una hazaña
es valor que nunca engaña. (I: p. 12)

En la versión de Ávila, Caupolicán necesita la mediación de Colocolo y de la comunidad indígena para demostrar su poder sobre

[109] Ver también Zugasti, 1994.

[110] Advierte P. Lerzundi: «Efectivamente fueron 250 los mártires ejecutados en Japón entre 1617 y 1632. No es, sin embargo, hasta el primero de septiembre de 1622 cuando se habla del gran martirio de misioneros; cincuenta y dos fueron ejecutados (veintitrés quemados vivos y veintinueve decapitados). Entre los primeros se encontraban ocho jesuitas, a los cuales se refiere probablemente Ávila», 1979, p. 259.

Arauco, con ello desfigura el sentido épico de su elección en la prueba del madero. Léase:

COLOCOLO: Doce mil indios tenéis
a la vista, y si queréis
saber lo que determinan,
y a cuál de los dos se inclinan,
escucha y lo sabréis.
¿Quién ha de ser capitán
de Arauco?
(*dentro*)
TODOS: Caupolicán.

COLOCOLO: ¿Que dices?
TUCAPEL: Que convencido
me ha dejado el alarido
desos bárbaros, que están
ignorantes del valor
de mi pecho. (II: 14)

La más tardía de las comedias del Siglo de Oro que representa los hechos de la conquista de Chile es *Los españoles en Chile,* de Francisco González de Bustos, publicada en la *Parte XXII de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España* de 1656 y única comedia española que tuvo una temporada en los escenarios del Chile colonial durante la segunda mitad del siglo XVIII, según los datos de Eugenio Pereira Salas en su *Historia del teatro de Santiago*[111]. En ella, el gracioso de la comedia Mosquín menciona la elección de Caupolicán como metáfora para ilustrar la superioridad física y belicosidad de sus contrincantes. Señala sobre los araucanos:

Y habrá quien diga que en cueros
pelean como borrachos
pues la fuercecilla es bona:
¡vive Dios, que hay araucano
que trae una viga al hombro
que no la llevara un carro! (Leg.12).

[111] Eugenio Pereira Salas, 1941, p. 8.

Con la fundación de las modernas repúblicas nacionalistas americanas, el discurso épico de *La Araucana* fue un símbolo de independencia política frente a la península. Baste con recordar la famosa *Logia lautarina* fundada por Francisco de Miranda en Londres en 1797, donde participaron figuras notables del proceso de independencia Hispanoamericana como Simón Bolívar, Andrés Bello, Bernardo O´Higgins y José de San Martín, entre otros.

Un siglo después, el 11 de noviembre de 1888, Rubén Darío publicó en el diario santiaguino *La época* una serie de *Sonetos americanos:* «Chinampa», «El sueño del inca» y «El Toqui»; éste último en verso alejandrino, inspirado en la elección de Caupolicán como cacique de Arauco y editado con el título de «Caupolicán» en la postrera edición guatemalteca del *Azul* de 1890[112]. Desde entonces, muchos poetas americanos han retratado su elección, entre ellos, el «Caupolicán» del peruano José Santos Chocano con el que abre su tríptico heroico *Alma América* de 1906 o la versión de Pablo Neruda «Toqui Caupolicán» en su *Canto General* de 1950. Desde un punto de vista biográfico y dramático, en 1887, Enrique del Solar publicó un ensayo novelesco sobre su muerte titulado «El bautismo de un cacique» en su segunda edición de *Leyendas y tradiciones de Chile*. Como también inspiró algunas obras de teatro: *Don Alonso de Ercilla o el sello del virrey*, drama en tres actos de Pedro Urzúa de 1884 y en 1914 en *Castilla y Arauco*, drama en cuatro actos de Ángel Pobes Chavarri.

Para principios del siglo XX se conocen dos óperas, *Caupolicán* del maestro Luis Rodríguez Velasco y como personaje secundario, en la trilogía del maestro Eduardo Ortiz de Zárate: *Lautaro, Quintrala y Manuel Rodríguez*.

De todos los textos históricos y literarios que han recreado la elección de Caupolicán como cacique de Arauco, el auto sacramental *La Araucana* es la versión más extensa e intrépida del hecho histórico al postular una alegoría con Cristo y su crucifixión. Con ello, Caupolicán adquiere la figura de un héroe mítico que lo posiciona como punto de referencia para todos los géneros literarios del Siglo de Oro. Una de las explicaciones ortodoxas para comprender su versión a lo divino bajo el marco de la cultura católica de la España Barroca proviene de una serie de antecedentes cristianos en torno a su muerte.

[112] Ver M. A. Auladell, 2004.

VI. Muerte y resurrección: el retrato áureo de Caupolicán.

El documento histórico más antiguo en que se alude al toqui Caupolicán como líder de los araucanos es una *Carta-relación escrita por García Hurtado de Mendoza, gobernador de Chile, en 24 de enero de 1558, desde la ciudad de Cañete de la frontera, que nuevamente se ha poblado en Arauco*[113]. Las posteriores crónicas de la conquista de Chile lo mencionan bajo diversos nombres: Jerónimo de Vivar como Teopolicán; Alonso de Góngora Marmolejo como Queupulicán, y Pedro Mariño de Lobera / Bartolomé de Escobar como Caupolicán. Sin embargo, no fue hasta la publicación de la *Primera parte* de *La Araucana* de 1569, cuando el personaje adquirió un retrato histórico que lo inmortalizó entre los héroes de la literatura universal, al ser descrito bajo una serie de tópicos provenientes de la tradición clásica.

El Caupolicán de Ercilla, igual que muchos otros héroes clásicos, posee una serie de méritos épicos, entre ellos, una genealogía ilustre, tan importante para la noción aristocrática del género en la epopeya clásica. Mientras Eneas es hijo de Anquises y Aquiles lo es de Peleo, Caupolicán lo es de Leocán, señor del valle de Pilmaiquen. Tal denominación es recurrente en *La Araucana* de Ercilla como en gran parte de sus continuadores. Pedro de Oña lo denomina *Hijo de Leocán* en los cantos IV, 158, 14; V, 172, 15 y VI, 232, 29 de su *Arauco domado*; Diego Santisteban Osorio en los cantos I 4b y II 5a de *La cuarta y quinta parte de La Araucana*, y Gaspar de Ávila en el acto II (p. 35) de *El gobernador prudente*.

En cuanto a su descripción física, la mayoría de las obras le atribuye una fuerza sobrenatural: su cuerpo es bello, grande y fornido. Ercilla para describirlo utiliza ocho adjetivos asindéticos que construyen una imagen estereotipada del héroe clásico. Dice:

> Era este noble mozo de alto hecho
> varón de autoridad, grave y severo,
> amigo de guardar todo derecho,
> áspero, riguroso, justiciero;
> de cuerpo grande y relevado pecho,
> hábil, diestro, fortísimo y ligero,

[113] Descrito como «indio belicoso, desasosegado y cruel con sus indios». La carta fue transcrita por José Toribio Medina en su monumental *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile*. Ver Tomo XXVIII, documento 32, 1963, p.144.

sabio, astuto, sagaz, determinado
y en casos de repente reportado. (II, 47)

La enumeración asindética de adjetivos construye una imagen arquetípica del héroe épico que Ernst Robert Curtius ha denominado con el tópico *sapientia et fortitudo;* modelo humanista del héroe fundado por Virgilio en *La Eneida*[114]. Por ello Caupolicán -al igual que Eneas y a diferencia de Aquiles- se caracteriza por controlar sus pasiones guerreras en las grandes batallas. Este aspecto, constitutivo del personaje, es una imagen estereotipada que gran parte de los textos áureos desarrolló. Innumerables ejemplos podríamos dar para el caso del *Arauco domado* de Lope de Vega. Baste remitir al análisis de José María Ruano de la Haza de la comedia que propone seis escenas clave para comprender a Caupolicán como personaje auto-reflexivo, de profundo sentido moderno:

> El baño de Caupolicán (vv.177-275). 2. La visión de Pillán (vv. 416-515). 3. El consejo de los principales (vv.1312-1549). 4. La visión del espíritu de Lautaro (vv. 2003-2081). 5. La arenga de Galvarino (vv.2319-2542) y 6. Su ejecución (vv. 2834-2988)[115].

A través de cada cuadro se construye una imagen reportada del héroe que, en palabras del crítico:

> Como en el caso de Hamlet, la indecisión de Caupolicán ha logrado convertirlo en un ser pensante, auto-reflexivo, consciente que no llegamos a comprender en su totalidad[116].

La comedia *Algunas Hazañas* presenta a Caupolicán bajo el código de honor de la comedia palatina; como lo es para el caso la de los nueve ingenios, escrita en palacio durante el año de 1622 y con temporada en sus dependencias desde el 5 de octubre de 1622 al 8 febrero de 1623 por las compañías de Cristóbal de Avendaño y Pedro de Valdés[117]. En ella hay un cuadro escrito por Luis de Belmonte en que

[114] Curtius, 1955, p. 250-263.

[115] Ruano de la Haza, 2004, pp. 41-46. Para la escena del baño de Caupolicán y sus vínculos con la epopeya clásica ver también, R. Lauer, 1996 y 1994.

[116] Ruano de la Haza, 2004, p. 46.

[117] Vega, 1990, p. 203. Es interesante además señalar que sabemos que la comedia fue un proyecto que se gestó entre los años de 1620 y 1622, durante las fiestas de

Caupolicán reprende a Tucapel cuando intenta matar a Don Felipe con ayuda de otros araucanos, le advierte:

> CAUPOLICÁN: No es valerosa
> hazaña, nadie le ofenda;
> que cuando solo se arroja
> por el honor que ha perdido,
> matarle tantos no es honra. (vv. 1079-1083)

Asombrado, replica el personaje del Marqués: «Pues, ¿no fuera afrenta / que estos bárbaros conozcan / la ley de cortesía.» (vv. 1080-1083). Hacia el final del acto II, Caupolicán perdona la vida de Rebolledo y le indica: «vete, soldado, donde está tu gente/ y dile al valeroso don García, / ese sol español, rayo cristiano, / que no me ha de vencer en cortesía.» (vv. 2088-2091).

Distinta es su representación en el *Arauco domado* de Pedro de Oña y en *El gobernador prudente* de Ávila. Ambos poetas modifican el tópico de la *sapientia et fortitudo* con el objetivo de exaltar a su mecenas. En la primera, su participación se limita a un extenso pasaje amoroso con Fresia, en el que se distrae de la guerra (Canto V: vv.162-175) como un posterior asalto fallido al fuerte de Penco, donde cae de cabeza a su foso (VI: vv. 234-235). Por su parte, Gaspar de Ávila presenta a un Caupolicán impetuoso y cobarde: mata de un golpe al mago Fitón por pronosticar la inminente derrota de los ejércitos araucanos (I: p. 143) y huye dos veces de la escena (III: p. 109). Ante su primera salida, asombrado, exclama el personaje don Felipe: «Mira que es Caupolicán / el que huye.» y pregunta «Don Luis: ¿El capitán /de Arauco?» (III, p. 88).

El segundo elemento biográfico de Caupolicán que presenta gran parte de las comedias basadas en *La Araucana* de Ercilla es su muerte

---

san Isidro que Lope tuvo el honor de presidir. A partir de este acierto Patricio Lerzundi propone una vinculación entre *Algunas hazañas* y *Arauco domado*. Señala: «En la justa de 1620 concurrieron Luis de Belmonte, Jacinto de Herrera, El conde de Basto, Diego de Villegas; en la justa de 1622 concurrieron Mira de Amescua, Guilllén de Castro, el conde de Basto, Diego de Villegas y Fernando Ludeña. Se deduce que es a partir de la fiesta de 1620 cuando comienza a formalizarse el proyecto de *Algunas hazañas* [...] no resulta aventurado suponer que Lope, siendo secretario de las justas hubiera mencionado el título de su obra sobre *Arauco domado* (ya aparecido en *El peregrino* de 1618) o que incluso hubiera mostrado el manuscrito a alguno de los ingenios», 2008, p. 13.

cristiana en el cadalso. Durante el Siglo de Oro los pormenores de su trágica muerte estuvieron supeditados a las diversas ediciones del poema. Como advirtió el célebre hispanista peruano José Durand en un artículo de 1978, todas las ediciones de *La Araucana* publicadas en vida de Ercilla contaron con XXXV cantos hasta una edición póstuma de 1597 a cargo del Licenciado Castro[118].

La muerte de Caupolicán –en el original canto XXXIV– se anuncia a través de un exordio de tipo moral que introduce el viejo debate tópico entre 'antiguos y modernos' con el objetivo de situar la derrota del héroe entre las grandes figuras bélicas de la historia de Occidente[119]. Reflexiona el poeta:

> Hombres famosos en el siglo ha habido
> a quien la vida larga ha deslustrado,
> que el mundo lo hubiera preferido
> si la muerte se hubiera anticipado:
> Aníbal desto buen ejemplo ha sido
> y el Cónsul que en Farsalia derrocado
> perdió por vivir mucho, no el segundo,
> mas el lugar primero deste mundo.
>
> Esto confirma bien Caupolicano,
> famoso capitán y gran guerrero,
> que en el término Américo-indiano
> tuvo en las armas el lugar primero;
> más cargole Fortuna así la mano
> (dilatándole el término postrero)
> que fue mucho mayor que la subida
> la miserable y súbita caída. (XXXIV: vv. 2-3)

[118] Tras la muerte de Ercilla en 1594, su viuda vendió unas octavas (121 octavas, 968 versos, según Medina) que se añaden entre la muerte de Caupolicán y el relato de las guerras contra Portugal, en una edición póstula de 1597 a cargo del Lic. Castro, que resiente la unidad trágico-bélica de la epopeya. En ellas Ercilla describe su viaje al extremo austral de Chile y rompe el *locus* bélico de *La Araucana* por un paisaje utópico donde los indígenas viven en una mítica *edad dorada*. Para su representación poética de la geografía del reino de Chile; ver Invernizzi, 1990.

[119] Para un análisis a la poética del exordio en Ercilla y la tópica de su conclusión a los cantos de *La Araucana*, ver Goic, 1907, 1971.

Caupolicán, una vez aprisionado, hace gala de su carácter reflexivo de líder prudente y propone la paz con el objetivo de cristianizar el territorio. Declara:

> Soy quien mató a Valdivia en Tucapelo,
> Y quién dejó a Purén desmantelado;
> soy el que puso a Penco por el suelo
> y el que tantas batallas ha ganado;
> pero el revuelto ya contrario cielo,
> de vitorias y triunfos rodeado,
> me ponen a tus pies que te pida
> por un muy breve término la vida.(XXIV: v. 8)
>
> Mira que a muchos vences en vencerte,
> frena el ímpetu y cólera dañosa:
> que la ira examina al varón fuerte,
> y el perdonar, venganza es generosa.
> La paz común destruyes con mi muerte,
> suspende ahora la espada rigurosa,
> debajo de la cual están a una
> mi desnuda garganta y tu fortuna. (XXXIV: v. 11)

A pesar de su discurso es sentenciado a morir en la pica. No obstante, antes de su ejecución «con lumbre de fe y conocimiento / se quiso bautizar y ser cristiano» (XXXIV, 18). Con ello *La Araucana* postuló una variante verosímil, de profundo sentido histórico, al desenlace habitual de la épica clásica con una gran batalla final en la que intervienen los dioses. Conmovido, declara Ercilla:

> Luego aquel triste, aunque felice día,
> que con solemnidad le baptizaron,
> y en lo que el tiempo escaso permitía
> en la fe verdadera le informaron,
> cerrado de una gruesa compañía
> de bien armada gente le sacaron
> a padecer la muerte consentida,
> con esperanza ya de mejor vida. (XXXIV: v. 19)
>
> Descalzo, destocado, a pie, desnudo,
> dos pesadas cadenas arrastrando,
> con una soga al cuello y grueso ñudo,

de la cual el verdugo iba tirando,
cercado en torno de armas y el menudo
pueblo detrás, mirando y remirando
si era posible aquello que pasaba
que, visto por los ojos, aún dudaba. (XXXIV: v. 20)

La muerte cristiana de Caupolicán es un hito histórico-político que en manos de los posteriores dramaturgos del Siglo de Oro se transformará en un discurso de méritos y probanzas para constatar ante la Corte la deposición de las armas araucanas por los Hurtado de Mendoza.

La primera comedia del ciclo, *Arauco domado* de Lope de Vega, presenta a García Hurtado de Mendoza como captor, evangelizador y verdugo de Caupolicán. En su desenlace hay un cuadro en que el héroe aparece empalado, García Hurtado de Mendoza como su padrino de bautismo y a su lado una estatua de Felipe II como símbolo de autoridad y poder. Léase:

CAUPOLICÁN: Da muerte al cuerpo en castigo,
da vida al alma, que es más.
Así baja y alza el vuelo
la fortuna de la guerra;
pues hoy me derriba al suelo,
piérdase el cuerpo, que es tierra;
gánese el alma, que es cielo.
GARCÍA: Conozco, Caupolicán
tu valor y entendimiento,
ven conmigo.
CAUPOLICÁN: Capitán,
aunque bárbaro, bien siento
los consejos que me dan.
Inmortal alma tenemos.
Ya que la vida acabamos,
de darla al alma tratemos;
serás mi padrino. (III: p. 843)

La muerte y conversión de Caupolicán por García Hurtado de Mendoza es un final ambivalente que modifica el discurso panegírico de méritos y probanzas que domina en los primeros dos actos de la comedia, por uno de inspiración más bien trágica que hace gala de su

título, tragicomedia titula Lope a *Arauco domado*. En su desenlace se introducen algunas figuras trágicas como Fresia, que airada por la prisión de Caupolicán arroja contra un peñasco a su hijo; las mujeres mapuches anuncian a Engol la prisión de su padre, quien asombrado exclama: «¡cúbrase de luto el sol!» (p. 845) y proclama su venganza. En su clímax, Caupolicán empalado, declama un hermoso soneto de 14 versos con el que traza una profunda analogía entre el naturalismo indígena y la religión cristiana. Léase:

(*Ábranse dos puertas, y véase a Caupolicán en un palo, diciendo así*)

CAUPOLICÁN: Señor, si yo era bárbaro, no tengo
tanta culpa en no 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 adornando al sol mis años tristes,
contento de mirar sus rayos de oro;
pero ya sé que vos al sol hicisteis.
Mi edad pasada arrepentido lloro:
¡Oh sol, autor del sol, pues luz me distes,
con esa misma vuestro rayo adoro! (III: p. 846)

La imagen de su ejecución es profundamente interesante debido a que construye un símil con la crucifixión de Cristo: «Sin pies a vuestros pies clavado vengo»; «debo creer que en este día he nacido» y postula un imaginario monoteísta (solar) en Arauco « ¡Oh sol, autor del sol, pues luz me distes, / con esa misma vuestro rayo adoro!» que ha permitido vincular su muerte cristológica con el auto sacramental *La Araucana*, al respecto dice Moisés Castillo:

> De este modo, mediante el pío arrepentimiento del cacique que se lleva a cabo en escena, Lope conecta al indio con el español, al nuevo súbdito con su también nuevo monarca, al hijo con el Padre, al personaje con su público, a América con España. Esta concepción culminará posteriormente con la presentación de la figura de Caupolicán-Cristo en

su auto *La Araucana,* de modo que tal que Cristo es también americano, Cristo es definitivamente universal[120].

Las posteriores comedias del ciclo apologético de García Hurtado de Mendoza sustituyen esta imagen de autoridad y poder en la que su mecenas es captor y evangelizador de Caupolicán, por una menos trágica. Influye, en cierta medida el hecho de que todas ellas –menos *Arauco domado*– fueron financiadas por el hijo del Cuarto Marqués, Andrés Hurtado de Mendoza, quien una vez muerto su padre en 1609, continuó apelando ante la corte de Felipe III y IV su demandas de mercedes[121].

Luis de Belmonte –cabeza del proyecto de *Algunas Hazañas*- modificó el final trágico de *Arauco domado* por uno en que se atribuye al soldado Reinoso la muerte de Caupolicán, como presupone también la versión original de Ercilla. Mantiene, empero, la solución «propaterna» de presentar a García Hurtado como su evangelizador[122]. Nótese el caso de la comedia *Algunas hazañas*:

Corren la cortina, y descubren empalado a Caupolicán.

SOLDADO: Después de dalle el bautismo,
se debe la confianza
de su gloria a su martirio.

CAUPOLICÁN: Don Felipe, mucho debo

[120] Moisés Castillo, 2009, p. 91.

[121] El mismo año de la muerte de García Hurtado de Mendoza, Francisco Suárez de Figueroa publicó en Valencia *La constante Amarilis,* texto poético en que exalta la figura nobiliaria de Andrés Hurtado de Mendoza y sus amores con maría Cárdenas, hija del conde de Maceda.

[122] El concepto «desenlace propaterno» Melchora Romanos, lo propuso en 1993 para el caso de la comedia *Arauco domado* de Lope, siguiendo a Marc Viste en sus estudios de la comedia del primer tercio del siglo XVI (1983, p. 514) y nos resulta operativo también para estudiar las posteriores comedias apologéticas de García Hurtado de Mendoza. Sobre el concepto comenta Romanos: «En efecto, los enfrentamientos entre personaje filial= indio y personaje paterno= conquistador se resuelven siempre con la positividad de este, con el reconocimiento y dignificación de los hijos buenos que aquí se logra por medio de la conversión religiosa y con la aceptación del orden monárquico. El sistema de personajes de la comedia se organiza como una constelación familiar, dentro de la cual se puede entender la elevación de los indios a la categoría de hermanos menores por su dignificación cristiana», p. 194.

India araucana del mesmo valle

al gran Marqués, pues que miro
que voy por su causa al cielo
por tan seguro camino.

Córrese la cortina

D. GARCÍA: ¡Jesús! No puedo decirte
más ¡Jesús! ¡Jesús! (vv. 3125-3133)

Por su parte, Gaspar de Ávila en *El gobernador prudente* introduce una nueva versión, aún más radical, que desvincula a García Hurtado con la evangelización y muerte del héroe indígena. Sigue a Ercilla para presentar a Caupolicán converso por un desconocido evangelizador y ajusticiado por Reinoso. Mantiene, sin embargo, la imagen «pro-paterna» de presentar a García Hurtado de Mendoza como evangelizador de indios que traslada a la figura de Guacolda, quien después de una vida licenciosa decide convertirse en religiosa y llamarse María (III: pp. 110-112)

Como presupone también la comedia de los nueve ingenios, la muerte de Caupolicán es un hecho que García Hurtado de Mendoza reprende con firmeza. Léase:

Corra una cortina, y muéstrelo empalado

D. GARCÍA: Por la vida del Rey, tirano,
que estoy por darte la muerte
por hecho tan inhumano.

REINOSO: Que murió, señor advierte,
arrepentido y cristiano. (III, 174)

No hay certeza si la más tardía comedia del Siglo de Oro que representa las guerras de Chile, *Los españoles en Chile*, de González de Bustos, obedece a algún tipo de interés apologético o si es de libre inspiración, como permite presuponer su trama de enredo amoroso entre araucanos y españoles[123]. En su desenlace, por boca de Diego de Almagro, se menciona -aunque sin mucha relación con la trama-

[123] Para el caso ver C. Mata, «Rebeldes y aventureros en *Los españoles en Chile* (1665) de Francisco González de Bustos», 2008, p. 166-168.

la muerte de Caupolicán empalado y la consecuente pacificación del territorio. Dice:

DON DIEGO: Señor, los bárbaros todos
a tu yugo se han avasallado
entregándote las fuerzas
de todas estas comarcas.
Ya en Caupolicán se hizo
la justicia que tú mandas
puesto en un palo murió
y con la mayor constancia
que humanos ojos han visto. (Leg. 23)

Las coincidencias histórico-poéticas en los textos dramáticos del Siglo de oro frente a la muerte de Caupolicán son un antecedente que permite construir una analogía con otro de sus principales atributos simbólicos como es su triunfo en la prueba del madero. Ambos hitos se unen para organizar la trama alegórica del auto sacramental *La Araucana* donde la elección de Caupolicán se utiliza como recurso alegórico para narrar otra historia: su triunfo en la Cruz y la consecuente redención de los araucanos.

VII. GLOSAS AL AUTO SACRAMENTAL *La Araucana*

El auto sacramental *La Araucana* destaca entre los autos de principios del siglo XVII por estar organizado en torno a nueve unidades musicales que marcan la evolución de su trama. Sus nueve canciones son:

1. Guapaí, Guapaí (vv. 5-35)
2. Sal, sal, sol divino (vv. 85-95)
3. E, ya, ye, ye, e, ya, ye (vv. 305-335)
4. Canariabona, lirunfá (vv. 436-451)
5. Piraguamonte, piragua (vv. 472-498)
6. Faruá, faruá (vv. 578-592)
7. El fuerte Caupolicán (vv. 630-670)
8. Baja la esposa divina (vv. 670-723)
9. Pan de vida / pan de muerte (vv. 830-862)

Seguimos esta original división del texto para el análisis de sus cuadros y escenas.

7.1. *La invocación a Colocolo (vv. 1-95):*

El auto abre con los indios en la escena vestidos de manera estereotipada durante el Siglo de Oro español, con mantas, plumas y flechas, cantando un areito de inspiración solar: «¡Guapaí, Guapaí / que el Sol vive aquí! / ¡Guapayán, guapayán, / que el Sol aquí está!» (vv.1-4). El canto cumple la función dramática de llamar la atención de la audiencia y evocar un escenario de inspiración americana[124].

A modo de prólogo, la indígena Fidelfa, declama un extenso romance (í-a) que recuerda a los araucanos los estragos de la guerra de conquista y la necesidad de obtener un nuevo cacique que los lidere en la lucha, parafraseando *La Araucana* de Ercilla. Nótese su cercanía textual con la fuente:

FIDELFA
Indios del Arauco,
que en tantas desdichas
buscáis capitán
que os defienda y rija,
porque ingratas gentes
de estrañas provincias
con la libertad
el tesoro os quitan
y vivís esclavos,
siendo en vuestras Indias,
sin ser dioses, vuestros
dueños de las vidas. (vv. 5-15)

Fidelfa convoca a los araucanos a la gruta de Colocolo, «cacique que tiene potestad divina» (vv. 19-20). Para invocarlo, los indios cantan otra vez el mismo areito con que se abre la pieza: «¡Guapaí, Guapaí / que el Sol vive aquí! / ¡Guapayán, guapayán, / que el Sol aquí está!» (vv. 33-36)

[124] La palabra areito es una voz taina para denominar los cantos y bailes indígenas. Fue uno de los primeros indigenismos integrados en el español, y estuvo durante todo el Siglo de Oro, muy asociado a la idea del indio. Para el caso ver.

A través de unas redondillas se describe a Colocolo bajo los principales atributos simbólicos de San Juan Bautista: se le llama «un espíritu puro», «voz de los desiertos», y destaca su alimento «entre langostas amargas y miel silvestre» (vv. 37-57).

El indígena Rengo se opone a invocar a Colocolo y se autoproclama líder de los araucanos. Sin embrago, Fidelfa le recuerda su derrota previa «por una mujer» (v. 63-64), hito que hace alusión a su verdadera identidad alegórica como el Demonio, derrotado por la Virgen María en el misterio de la Inmaculada Concepción.

Las redondillas concluyen con una nueva canción indígena en la que cantan el estribillo: «¡Sal, sal, Sol divino, sal divino Sol!» (vv. 85-96) idéntico al de la comedia de Andrés de Claramonte *El nuevo rey Gallinato*. En el auto *La Araucana*:

GLITELDA: Fidelfa, cantemos, pues
POLIPOLO: Si ansí ha de salir, cantad.
(Cantan)

Sal, sal, Sol divino
sal, hermoso Sol.
Alma de los días
y puro esplendor,
que eres de los dioses
el más grande Dios,
Arauco te llama;
que en tanta aflición
espera que seas
tú su redentor.
Sal, sal, Sol divino
sal, hermoso Sol. (vv. 85-96)

Este segundo areito anuncia la llegada de Colocolo, según dice la acotación al verso 97: «*Cuando cantan vaya saliendo Colocolo, de indio, que parezca a San Juan*».

7.2 Colocolo, la querella indígena y la llegada de Caupolicán (vv. 95 – 305).

La aparición de Colocolo en uno de los carros -desde lo bajo del tablado a una gruta en la escena- impacta a los personajes indígenas que le preguntan por su verdadera identidad alegórica. Éste recita los

textos bíblicos del evangelio de *Juan* (1:2-3) e *Isaías* (40:3-5) que complementan su representación visual como el Bautista. Asombrados por su barba dicen los personajes indios:

FIDELFA: ¿Qué son éstos?
RENGO: Son cabellos.
FIDELFA: Tan melenudos y risos
parecen rayos de sol.
Mira, Glitelda, qué lindos.
¿Ésta?
RENGO: Es barba.
FIDELFA: ¿Y ésta?
RENGO: Es boca. (vv. 109-113)

La aparición de Colocolo desata una nueva discusión entre los indígenas Rengo, Teucapel y Polipolo que, como en la epopeya de Ercilla, se desafían y hacen alarde de sus méritos físicos para gobernar Arauco. A través de una serie de parlamentos en romance (í-o), los personajes revelan a la audiencia su verdadera identidad alegórica. Rengo, derrotado por una mujer, se compara con Dios; Teucapel se denomina «hijo del Sol» y Polipolo se considera «el preferido». Con ello se augura su postrera representación como el Demonio, la Idolatría y el Judaísmo, personajes estereotipados y recurrentes en el género de los autos sacramentales. Léase:

RENGO ¿Sabes que soy Rengo, yo,
tan poderoso y tan rico
como Dios?
TEUCAPEL ¿Y sabes, Rengo,
que soy Teucapel, tan limpio
como el Sol, por el aliento
que me anima?
POLIPOLO El preferido
soy yo, por mil privilegios
que darle a mi pueblo quiso
el cielo; mirad historias,
buscad bronces, abrid libros. (vv. 170-179)

La presencia de estas tres figuras alegóricas – Judaísmo, Demonio e Idolatría- es recurrente en los autos sacramentales de la primera mitad del siglo XVII. Por ejemplo, Lope de Vega en *La siega* y *El*

heredero del cielo, y Mira de Amescua en la *Inquisición, La guarda cuidadosa, El heredero* y *Las pruebas de Cristo*. Asimismo, en gran parte de los autos mitológicos de Calderón aparecen como personajes que se enfrentan a Cristo[125].

Sin embargo, debido a que en el auto *La Araucana* los personajes indígenas van revelando poco a poco su identidad alegórica a la audiencia, algunos críticos los han confundido o comprendido de manera oscura. Un ejemplo de ello es la contemporánea edición de Lerzundi, que con rodeos comenta:

> En nuestro auto, el poeta basa la estructura del mismo estableciendo una relación entre personajes araucanos y bíblicos. Si la alegoría aparece aquí para representar una idea abstracta (idolatría) basándose en personajes humanos, reales o ficticios (Polipolo), se añade el aspecto analógico en que se comparan dos entidades humanas que son semejantes en algún aspecto; de ahí tenemos a Caupolicán como Jesucristo; Colocolo como San Juan Bautista; Rengo como el Demonio o Ángel Caído; y Teucapel como el Hombre o Humanidad, o como señala perceptivamente Mata Induráin, "Teucapel se corresponde con Adán, el primer hombre introductor del pecado en la estirpe humana". Para Pradeñas "Nembrot es también Teucapel". Por su parte, Aicardo opina que Polipolo simboliza a carne. Señala además Pradeñas que "Jacob es Polipolo"[126].

El un segundo artículo del año 2011, Carlos Mata, confunde otra vez la verdadera identidad de los personajes indígenas, dice sobre ellos:

[125] Para el caso ver Flecniakoska, «Las figuras de herejía y el demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 52, pp.203-222 y Parker, «La teología sobre el demonio en el drama calderoniano», *Estudios escénicos*, 4, 1959, pp.9-49 y Schmit, «El elemento bíblico y su utilización simbólica y dramática en algunos autos sacramentales de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero*, eds. A. de la Granja y A. Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 521-531.

[126] Lerzundi, 2011, p. 11. Carlos Mata ha escrito dos trabajos en torno al auto sacramental *La Araucana*: «El personaje Caupolicán y la alegoría cristológica en *La Araucana*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega» en *Compostella aurea, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* 2011, Tomo II, pp. 1183-1192 y el mismo año del 2011b, «La guerra de Arauco en clave alegórica: el auto sacramental *La Araucana*» en *Revista Alpha* 33, 2011, pp. 171-186. El primero de los artículos de Mata es el que cita Lerzundi en el prólogo de su edición.

> La victoria de Caupolicán sobre el resto de caudillos araucanos (Rengo, Teucapel y Polipolo), en distintas pruebas, simboliza la victoria de Cristo sobre las fuerzas del mal, sobre el pecado. En efecto, Rengo es figura del demonio (es el ángel caído, Lucifer expulsado del Empíreo); Tucapel se corresponde con Adán, el primer hombre, introductor del pecado en la estirpe humana, mientras que Polipolo simboliza a la Idolatría[127].

En el auto sacramental *La Araucana* Rengo es el Demonio, Teucapel la Idolatría y Polipolo el Judaísmo. Su aproximación a estas identidades permite que Colocolo proponga como solución a la discordia indígena, al igual que en *La Araucana* de Ercilla, la ejecución de los concursos araucanos. Dice Colocolo:

COLOCOLO
Para escuchar disensiones
que bárbaro estrago han sido
deste imperio, juntaos todos,
araucanos, en un sitio
donde saltando y luchando
y haciendo otros ejercicios
de fuerzas y de valor,
por capitán elegido
quede el que a todos exceda
en fortaleza y en brío. (vv. 180-189)

La propuesta de los concursos araucanos desata una nueva discusión; esta vez, en torno en una supuesta prueba de salto que no se desarrolla en la escena, pero sí a un nivel verbal de *la querella*. El litigio verbal es otro de los recursos frecuentes en el género alegórico, sobre *la querella* B. Kurtz, advierte:

> Los autos a su vez incorporaron subtextos de apostasía -«cuestiones y argumentos»- en la forma de objetantes transgresivos u oponentes que discuten puntos teológicos en litigio [...] En su mayor parte las *quaestiones* de los autos fueron concebidas seguramente para que sirviesen de *determinaciones,* de refutación discursiva, planteada anticipadamente, de objeciones a la doctrina católica. Los autos, al metaforizar a *opponentes* apóstatas y su derrota en el debate teológico, alegorizan por eso el con-

[127] Mata, 2011 b, p. 175.

flicto entre la iglesia militante y el infiel o el hereje, y sirven abiertamente para reprimir cualquier disidencia teológica, aunque sea solo potencial[128].

La *querella* indígena en torno a la prueba de salto se expone a través de octavas reales, metro que para Lope y la generación de dramaturgos de la *Comedia Nueva* «en relación luce por extremo»[129]. Rengo es el primero en relatar su salto y como testimonio cita el discurso bíblico de su caída desde el «aquilón al abismo», según *Isaías* 14 y *Ezequiel* 28, 12-15. Dice:

RENGO
Yo, araucanos, soy Rengo, que en el polo
hice gemir el sacro firmamento,
donde pude exceder de un salto solo
el diáfano y sólido elemento.
Cuanto ilumina en círculos Apolo
pude veloz salvallo en un momento,
que siempre una sustancia y un ser mismo
desde el claro aquilón salté al abismo. (vv. 226-233)

La identificación de Rengo como el Demonio la confirma Teucapel que lo señala como el ángel caído. Incluso, lo compara con la «Mariposa en el fuego», imagen de la soberbia que en el libro de emblemas *Empresas sacras de Núñez de Cepeda* se describe con el mote de «*Nescia necis*» (ignorante de la muerte)[130]. Léase:

TEUCAPEL
Rengo, en saltar a Teucapel no igualas,
que caer no es saltar; y tú caíste
del impirio, zafir cuajado en salas
de vistosos topacios y amatistes;
faltote fe, faltáronte las alas,
porque en el sol la mariposa fuiste,

[128] Kurtz, 1993, pp. 168-170.

[129] Dice Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias*: «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; / las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo; / son los tercetos para cosas graves, / y para las de amor, las redondillas (vv. 305-312)» ed. E. García Santo-Tomás, 2006.

[130] Ver *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Ed. García Mahiques, 1988, pp. 39-41.

que en torno de su luz cándida y pura
perdió la dinidad y la hermosura. (vv. 250-257)

Teucapel concluye la octava real presentándose a sí mismo bajo los principales atributos de la Idolatría: se denomina «polvo de la tierra levantado», «frágil e inmortal naturaleza», «imagen del sol divina semejante».

TEUCAPEL: Yo después, excediéndote en belleza,
del polvo de la tierra levantado,
en frágil e inmortal naturaleza,
incio me vi glorioso y endiosado.
Espiráculo soy, su fortaleza
de los labios del Sol que me han formado
a su imagen divina semejante;
mira si hay quien me venza o quien me
espante. (vv. 250-257)

Como testimonio de la prueba de salto Teucapel cita el pasaje del diluvio universal. La imagen es un tanto oscura, pero tiene sentido como testimonio de la prueba del salto debido a que la Idolatría, o Gentilidad, sobrevivió a la primera destrucción del mundo por Dios Léase:

TUCAPEI: ¡Bárbaro! Cuando el mundo se anegaba,
¿no te vencí saltando? Pues los montes,
con plantas de cristal menospreciaba,
deshaciendo veloz sus horizontes.
Rendida allí tu fortaleza estaba,
aunque más a los cielos te remontes;
mas la mía, gentil, de un salto solo,
los trópicos salvó de polo a polo. (vv. 274-281)

Según el relato bíblico del *Génesis,* una vez que Noé depositó el Arca en el monte Ararat en Armenia, llamó a sus hijos Cam, Sem y Josafeth a desarrollar un sacrificio a Dios. Mientras Noé practica su sacrificio conoció la uva y se emborrachó. Su hijo Cam descubre a Noé borracho y desnudo, y se burla de él. Llama a sus hermanos para ridiculizarlo, pero estos con las caras vueltas hacia atrás, lo cubren con sus mantas. Noé, al despertar, descubre que Cam es el único de sus

hijos que posee su manta, se enfada con él y lo maldice (*Gn* 9, 22-27). De los descendientes de Cam proviene Nembrot, rey asirio constructor de la torre de Babel y el primer gran idólatra del Mundo Antiguo. En la siguiente prueba de fuerza Teucapel se identifica con Nembrot y la Torre. (vv. 452-463).

La discusión entre los litigantes es interrumpida por Fidelfa que llama a los araucanos a invocar a Caupolicán con cantos y bailes indígenas en torno al estribillo: «¡Ella, ye, ye; ella, ye, ye!» (vv. 306-322). «*Mientras cantan*, -señala la acotación al verso 306- *baja de lo alto del carro Cristo, en figura de Caupolicán, de indio, vestido famosamente*».

7.3. Los concursos araucanos: la prueba de fuerza (vv. 305-515)

Caupolicán-Cristo baja de lo alto del carro, mientras Colocolo y los indígenas araucanos danzan. En medio del festejo, Fidelfa anticipa la derrota de Colocolo: «un baile, Colocolo te ha de costar la cabeza» (vv. 338-339). Rengo saca un alfanje y mata a Colocolo en la escena, siguiendo el modelo la iconografía religiosa del arte medieval y renacentista, donde el Bautista muere degollado en el *Festín de Herodes*.

Se concluye la *querella* en torno a la prueba del salto con el parlamento de Caupolicán que en una serie de quintillas relata el discurso de su muerte en la Cruz, descenso a los infiernos y resurrección en el cielo, dice:

CAUPOLICÁN Araucanos: yo he venido
a ser vuestro capitán,
porque hoy en Caupolicán
las promesas se han cumplido.
Y si ha de ser elegido
el que corra y salte más,
¿quién ha saltado jamás
ni corrido como yo?
RENGO ¿Quién del aquilón saltó
al abismo?
CAUPOLICÁN No podrás
saltar, Rengo, al aquilón
desde el abismo.
RENGO ¿Y tú?

CAUPOLICÁN Sí,
que a saltos bajé y subí;
en mi misma perfección,
del cielo a la Encarnación
salté a unas puras entrañas
y entre afliciones estrañas
a una cruz di un salto eterno,
della al sepulcro y infierno,
y dél al cielo. ¿Hay hazañas
a las mías semejantes? (vv. 356-376)

A través de unas décimas Rengo desafia a Caupolicán a la primera prueba física, de fuerza. Se juntan y mientras forcejean, declaman el texto bíblico de *Mateo* 4, 3-10 que parafrasea las tentaciones de Jesús en el desierto. Rengo lo desafia a «trocar las piedras en pan», «saltar desde lo alto del templo de Jerusalén» y «adorarlo a cambio de infinitas riquezas». Ante cada tentación, Caupolicán responde acorde a las enseñanzas bíblicas: «no sólo de pan vive el hombre», «no tientes a tu Dios y señor» y «servirán todos a tu Dios y verás que de ti Dios es servido» (vv. 385-450).

Es importante destacar que la lucha se expresa en movimientos concretos; según la acotación, Rengo cae dos veces del tablado. Su segunda caída es celebrada por los indígenas que bailan y cantan un nuevo areito, esta vez de inspiración canaria.

(Cantan y bailan)

Canariabona,
lirunfá,
que Rengo es vencido
por Caupolicán.
Al Rengo maldito,
al indio infernal,
con bailes y motes
la vaya le dad,
postrado por tierra
qué feo que está,
y verse no espere
hermoso jamás.
Canariabona

lirunfã,
que Rengo es vencido
por Caupolicán. (vv. 436-451)

El canto, de inspiración *canaria*, fue popular entre los dramaturgos del Siglo de Oro[131]. Lope incluye bailes de este tipo en sus comedias *Los guanches de Tenerife y la conquista de Canaria* (1618), y *San Diego de Alcalá* (conocida también por el título de *Vida y muerte de nuestro español san Diego*) (1653)[132]. Calderón de la Barca introduce bailes canarios en su auto *El gran mercado del mundo* y en el *Entremés del sacristán mujer*, según Alín y Barrio en su *Cancionero teatral*, la versión del ms. 15.197 de la BN[133].

Una vez concluye la canción, desde lo alto del tablado aparece Teucapel. Su parlamento otra vez lo vincula alegóricamente con los atributos propios de la Idolatría: se llama Nembrot, y su posición de altura en el tableado es comparada con la torre de Babel. Nótese:

TEUCAPEL Caupolicán, si has vencido
a Rengo, ya Teucapel
dispara sobre Babel.
CAUPOLICÁN Nembrot, aunque estés subido
en tu torre, defendido
de mis brazos no has de estar,
porque sé en lenguas sembrar
en ti espanto y confusión.
TEUCAPEL Todos bastante no son,
que Arauco me ha de adorar
por dios, comenzando en mí
la bárbara idolatría.

[131] Sobre su origen en España, señala Maximiliano Trapero: «Los primeros textos en los que se documenta la palabra *canario*, referida al baile, no son, obviamente canarios: el nombre se le asigna fuera de las Islas. Y con ese nombre se le identificó a un baile propio de los aborígenes; de tal manera que incluso cuando el nombre llega a las Islas conserva inequívoca la referencia a un 'baile antiguo' propio y exclusivo de los canarios prehispánicos», 1993, p. 53-54. Para la forma en que se ejecutaba el baile ver Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, vol. I, p. 236-240, ed., facsimilar de Suárez García y Madroñal, 2000.

[132] Ver ARTELOPE, *base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega* www.Artelope.uv.es

[133] Ver Alín y Barrio, 1997, p. 27.

La bella Guacolda. Traje de las chilenas,
desde Coquimbo hasta el valle de Arauco

Traje de todos los indios de los Llanos,
desde Paita hasta Chile

Traje de los indios de los Llanos

CAUPOLICÁN Tu torre y tu tiranía
sé yo derribar ansí.

Cay Teucapel

TEUCAPEL Vencido en tierra caí.
FIDELFA La tierra vuelve a la tierra.
TEUCAPEL Mas pienso con nueva guerra
el gobierno pretender.
CAUPOLICÁN: Yo te volveré a vencer. (vv. 452-470)

Famosa es la representación de Nembrot en la Biblia como constructor de la torre de Babel y fundador de la Idolatría en el mundo Antiguo. Su derrota es celebrada por nuevos bailes y cantos indígenas, esta vez una jitanjáfora de inspiración lopesca, el areito «Piraguamonte, piragua / Genicarís, agua / Runfalalé» (vv. 472-493), similar al de la comedia *Arauco domado* en la que los indios celebran la muerte de Pedro de Valdivia, cantando y bailando:

Piraguamonte, piragua,
piragua, jevizarizagua
Bío, Bío,
que mi tambo le tengo en el río.

Mientras en el auto:

Bailan y cantan
Piraguamonte, piragua
genicarís agua,
Runfalalé.
Si en la lucha te vencen,
indio, ¿qué has de hacer? (vv. 472-476)

Es importante destacar que este vinculo entre la comedia y el auto sacramental, fue por siglos el principal argumento para atribuir el auto al Fénix. Sin embrago, la jitanjáfara «Piraguamonte-Piragua-Runfalalá» de Claramonte, es un pastiche a partir de otro areito que se conoce en una comedia de Lope, esta vez de inspiración mariana, *La limpieza no manchada*, escrita a petición de la Universidad de Sala-

manca en 1618[134]. En ella hay un baile «tipo indígena» en que cantan y bailan a la Inmaculada Concepción a partir del mencionado estribillo «Runfalalá», léase:

Sale las Indias con unos indios de acompañamiento

CANTAN:	Runfalalá, que no toca a la niña; runfalalá, la culpa de Adán.
UNO:	La niña divina.
TODOS:	Runfalalá.
UNO:	María bendita.
TODOS:	Fanfalalá.
UNO:	De los ojos niña.
TODOS:	Runfalalá.
UNO:	De Dios que la mira.
TODOS:	Fanfalalá.
UNO:	La frente le pisa al vil Leviatán.
TODOS:	Runfalalá, que no toca a la niña; runfalalá, la culpa de Adán.

La presencia de estos dos cantos en un mismo areito nuevo, es otra marca de estilo que nos permite aseverar la tesis de que el auto sacramental *La Araucana* es de Andrés de Claramonte y su fecha de composición, que datamos para el intervalo 1604-1610, es otro punto importante que permite contribuir a adelantar la fecha de composición de *Arauco domado* y posicionarla como la primera comedia indiana del Fénix, cercana en años a la epopeya de Pedro de Oña *Arauco domado* de 1596 que imita en su nombre.

Menéndez Pelayo, Medina, Morínigo y Corominas postularon la comedia como una composición cercana a 1625, fecha de su publicación *princeps*. Sin embargo, hay una serie de datos que permiten aseverar que la comedia fue redactada con varios años de anterioridad. Lope menciona *Arauco domado* en la Lista II de *El peregrino en su patria* de 1618, la cual, según O. Villarejo, es la reimpresión de una extraviada «lista maestra» del año 1604[135]. Esta última fecha coincide con la datación propuesta por Morley y Bruerton en su *Cronología de las comedias de Lope* que sitúa a *Arauco domado* para el intervalo de 1598-

[134] Valbuena Prat, 1945, p.15.
[135] Villarejo, 1965, p. 69.

1603, probablemente para el año de 1599[136]. A partir de estos antecedentes, más algunos de tipo biográfico, es un consenso contemporáneo «adelantar» su fecha de composición en años cercanos a la publicación de *Arauco domado* de Pedro de Oña[137].

Con la caída de Teucapel desde lo alto del tableado, se inicia la batalla contra Polipolo a quien Caupolicán llama Jacob e invita a luchar en una escalera, haciendo alusión a la escalera que Jacob vio en Betel cuando huía de su hermano Esaú, al que había arrebatado por un plato de lentejas su mayorazgo (*Génesis* 28, 11-19). En el auto, Caupolicán se enfrenta a Polipolo en la escalera y lo daña en su pierna. Con ello, se introduce un segundo elemento simbólico de Jacob el cual, según el mismo *Génesis,* cuando regresó a Berseba después de haber servido 17 años a su tío Labán por la mano de Rebeca, se enfrentó con un ángel que cambió su nombre a Israel y como señal de su lucha lo dejó herido en una pierna:

> Por este motivo los hijos de Israel, hasta el día de hoy, no comen del nervio *en los animales, correspondiente* al que se secó en el muslo de Jacob; en memoria de que habiendo tocado *el ángel* dicho nervio, quedó éste sin movimiento, *Génesis* 32, 32-33[138].

Compárese la cercanía del auto con el pasaje bíblico:

CAUPOLICÁN ¡Ay! Con Jacob lucha fiera
quiera hacer Caupolicán.
POLIPOLO Si ángeles vienen y van
en tu favor, y estás sólo
luchando aquí, Polipolo,
¿qué brazos te rendirán?

Cai

Confieso que es sempiterna
tu fortaleza.

[136] Morley y Bruerton, 1968, p. 285.
[137] Ver Sanchéz-Jiménez, 2007, p. 151 y Dixon, 1993 y Zugasti, 1993.
[138] Ed. Traducción al español, Félix Torres Amat, Barcelona, Edicomunicación, 2001.

CAUPOLICÁN Memoria,
Polipolo, de esta gloria
sea la señal de esa pierna.
POLIPOLO: Arauco rige y gobierna. (vv. 504-514)

Ante la derrota de los tres concursantes (Demonio, Idolatría y Judaísmo) Rengo propone la prueba final de la carga del madero.

7.4. La prueba del Madero, la leyenda de la Cruz (vv. 515-630)

Para representar el símbolo de la Cruz el auto introduce una serie de leyendas apócrifas, todas ellas muy populares durante el Siglo de Oro. Cada uno de los personajes desarrolla una de las versiones. Rengo cita los milagros de la Cruz en la Piscina Probática, Teucapel la leyenda del árbol del Paraíso que vincula con el Arca de Noé, y Jacob su presencia en el Templo de Salomón. Léase:

CAUPOLICÁN Empieza ya.
RENGO Yo al Líbano lo levanto;
mira si harás otro tanto.
CAUPOLICÁN Mucho tu fuerza declina,
pues con él en la piscina
Cáigase
diste con notable espanto.
RENGO Por eso hará en Siloé
maravillas el madero.
TEUCAPEL Yo, Rengo, vencerte espero;
con él Armenia saldré
Álcele y llévele
por las aguas.
FIDELFA Mayor fue
el esfuerzo y el valor
de Teucapel.
POLIPOLO Vencedor,
salir por el leño intento,
que es Arca del Testamento,
depósito del Señor;
llegaré a Jerusalén
con él, y en un sacro templo
dejaré del triunfo ejemplo;
ved, araucanos, si hay quien

os pueda regir más bien
que el valiente Polipolo. (vv. 534-555)

Durante el Siglo de Oro el origen de la Cruz de Cristo se vinculó con diversas leyendas. Una de ellas señala que en la calavera de Adán se plantó una simiente del Árbol del Paraíso, la cual fue transportada por Set, nieto de Noé, en el Arca y depositada en el Líbano. Una vez que Salomón mandó construir el Templo, importó muchas maderas de esta zona famosa por sus árboles. Uno de esos árboles, extraordinario por su tamaño, no pudo ser utilizado dentro y fue situado en su patio, haciendo años más tarde una serie de milagros en la piscina probática y utilizada para confeccionar la Cruz de Cristo.

Un buen resumen de las diversas leyendas que introduce el auto *La Araucana* se lee en *La Leyenda Dorada* del dominico genovés Fray Santiago de la Vorágine, texto muy difundido durante la Edad Media, el Renacimiento y el Siglo de Oro español. La cita que presentamos es un poco extensa, pero vale la pena para comprender la compleja representación de la Cruz-Madero en el auto *La Araucana*. Dice de La Vorágine sobre la Cruz:

> La madera con que la Cruz había de ser construida había sido hallada mucho antes, como luego diremos, por Seth, el hijo de Adán, en el paraíso terrenal; por Salomón en el monte Líbano; por la reina de Sabá en el templo que Salomón construyó, y por los judíos en el agua de una piscina [...].En el *Evangelio de Nicodemo* se lee lo siguiente: estando Adán enfermo, su hijo Seth acudió a las puertas del Paraíso y pidió un poco del óleo del árbol de la misericordia para ungir con él el cuerpo de su padre y procurarle por este procedimiento la salud. A su demanda respondió el arcángel san Miguel de esta manera: «No llores, ni te canses buscando óleo del árbol de la Misericordia, porque no lo obtendrás hasta que no hayan transcurrido cinco mil quinientos años». A propósito de esto conviene advertir que, según cálculos fidedignos, Cristo murió cinco mil ciento noventa y nueve años después de que Adán pecara.
>
> En alguna otra parte se lee que el arcángel entregó a Seth un ramito o tallo y que le mandó que lo plantara en el Monte Líbano; y en una historia apócrifa de los griegos se dice que el tallo que san Miguel dio a Seth procedía del árbol que sirvió de ocasión al pecado de Adán, y que, al entregárselo a Seth, el ángel le advirtió: «Cuando este ramito se convierta en árbol y fructifique, tu padre sanará». La citada historia añade que Seth, al regresar a su morada y hallar a su padre muerto, lo enterró y plantó sobre su sepulcro el tallo; que éste prendió, creció y se convirtió

andando el tiempo en un corpulento árbol y que tal duró hasta los días de Salomón. Como lo anteriormente está tomado de una historia apócrifa, y en ninguna crónica auténtica se menciona nada de esto, el lector debe juzgar por sí mimo si debe creerle o no. La referida historia apócrifa añade que, cuando Salomón vio aquel árbol tan magnífico, mandó que lo cortaran y que lo colocaran como viga en un palacio que a la sazón estaba construyendo, conocido posteriormente por el nombre de *Bosque del Líbano;* y Juan Beleth, por su parte, agrega: «Los constructores talaron el árbol, lo labraron en forma de viga y trataron de colocarla en algún lugar adecuado del edificio que estaban levantando; pero la viga no encajaba en parte alguna, porque en unos sitios resultaba corta y en otros demasiado larga [...] Por fin, cansados de tan repetidos fracasos, decidieron prescindir de la viga, y, a fin de aprovecharla de alguna manera, la colocaron sobre un regato, para que sirviera de pasarela a los transeúntes que tuvieran que cruzarlo. Años después, cuando la reina de Sabá fue a Jerusalén para conocer al rey Salomón, de quien tan elogiosamente había oído hablar, al acercarse al regato y ver el madero que servía de puente, por súbita sobrenatural revelación supo que sobre él había de morir el Salvador del mundo, y, sobrecogida de respetuosa reverencia, no osó hollarlo con sus pies, sino que lo adoró devotamente.

La versión que da la *Historia Esclástica* en relación con la reina de Sabá y la viga es un tanto diferente. Según esta historia, la reina vio la viga colocada entre el maderamen del palacio del bosque el Líbano, y antes de regresar a su tierra anunció a Salomón que algún día alguien sería colgado de aquel madero, y que a causa de esto el reino de los judíos se vendría abajo. La referida historia dice, además, que Salomón mandó retirar la viga y esconderla en las entrañas de la tierra, a mucha profundidad, y que así se hizo, y añade que pasado mucho tiempo, en el lugar en que la viga fue enterrada se construyó la Piscina Probática, en la que los Natmeos purificaban a sus víctimas; y agrega que el que las aguas de aquella piscina tuvieran propiedades curativas se debía no sólo a que de vez en cuando descendiera hasta ellas un ángel del cielo y las agitara, sino también a la presencia de la viga en el subsuelo de la piscina. Según una tradición, poco antes de la pasión de Cristo la viga apareció flotando en la superficie del estanque milagroso; los judíos al verla, la retiraron de allí y posteriormente la utilizaron para confeccionar con su madera la cruz en que clavaron al Salvador[139].

[139] De la Vorágine, pp. 287-288. A partir de estas diversas leyendas Calderón compuso dos autos sacramentales, *El árbol del mejor fruto* y *La primera culpa del hombre y la probática piscina*.

En nuestro auto, Caupolicán, mientras carga el madero vuelve a exponer a la audiencia (aunque sin mucho desarrollo dramático) las tres diversas leyendas en torno al origen de la Cruz. Nótese:

Llega al madero

CAUPOLICÁN: Y comiencen en vos mis monarquías;
que sustentaros quiero
sobre mis hombros por eternos días
para que el peso grave,
leve sea desde hoy y yugo suave.
Con el futuro vedado,
Rengo lo levantó al Líbano hermoso,
Teucapel esforzado,
en Arca en el diluvio, proceloso,
y en la del Testamento
Polipolo entre víctimas sangriento.
Todas estas han sido
figuras del madero que levanto.
RENGO Con la Cruz me has vencido.
FIDELFA Cantadle al vencedor, cantadle al santo.
CAUPOLICÁN Hoy, Arauco, hacer quiero
la eterna redención por el madero. (vv. 561-577. La cursiva es nuestra)

La carga del Madero por Caupolicán es acompañada por cantos indígenas «Faruá, faruá; surruá, surruá» que exaltan el sentido redentor del triunfo de Caupolicán en la Cruz (vv. 578-592).

Rengo, celoso, interrumpe los bailes para desafiar a Caupolicán y exigirle testimonio de su poder: «Que sustentes tres días / ese pesado tronco» (599-600). Su discurso construye una relación alegórica con su principal fuente, *La Araucana* de Ercilla, donde Caupolicán carga tres días el madero y en el auto sirve como discurso para representar los tres días entre la muerte y resurrección de Cristo. Léase:

CAUPOLICÁN Porque veas
hoy las grandezas mías
y en él, Rengo infernal, vencido seas,
yo haré que eternamente
sustentándole a él, él me sustente.
En él clavarme quiero,

porque los dos unidos de esta suerte
yo triunfe en el madero
y él triunfe en mí, quedando vida y muerte
reparada y vencida,
y Arauco con mi triunfo redimida. (vv. 600-610)

Caupolicán se crucifica [amarra] a la Cruz y eleva del tablado, mientras anuncia a los a los araucanos un célebre banquete. Por su parte, Rengo sube a «un dragón vertiendo fuego» y anuncia un banquete plagado de herejías. Con ello se inicia una nueva canción –aparte musical– entre los versos 630-723.

7.5. *El Cantar de los cantares* (vv.630-723)

Mientras los personajes salen del tablado (Caupolicán arrimado a la Cruz y Rengo en un dragón vertiendo fuego) se presenta en la escena un intermedio musical con el objetivo de preparar el apoteósico desenlace eucarístico de la pieza. Una de las indígenas declama un extenso monólogo que parafrasea el *Cántico espiritual* de san Juan de Cruz y el *Cantar de los cantares de Salomón,* con algunas palabras de origen indígena («macana» y «bujío») que construyen una atmósfera indigenista:

Esposo: Mojado y rico el cabello
de laberintos de aljófar,
llegó una noche rondando
los bujíos de su esposa,
dio un golpe con la macana
y ella gallarda se asoma,
a quien con dulces ternezas
le dice de aquesta forma:
«Linda amiga mía,
rosa de betel
nardo del Jordán
palma de Cadés». (vv. 639-651)

Finaliza el texto del *Cantar* con el sonido de una trompeta que anuncia el retorno de Caupolicán y Rengo a la escena.

9.6. Apoteosis y banquete de la Eucaristía (vv. 724- 862)

Con el sonido de trompeta se inicia el desenlace del texto y de ambos carros surge una gran escenografía. Dice la acotación al verso 734:

> Aparezcan en los dos carros una blanca y azul nube y otra negra, las cuales se han de abrir a un tiempo, y en ellas han de aparecer CAUPOLICÁN, con el cáliz en la mano sobre un plato, y el RENGO, un plato de culebras.

El doble banquete es una representación simbólica de la decisión del hombre a partir de su libre albedrío. Caupolicán, en uno de los carros, invita a los araucanos a un célebre banquete que utiliza como material retórico y simbólico el cazabe y el maíz para presentar la Eucaristía, dos productos originarios del Nuevo Mundo con que los indígenas del Caribe confeccionaron pan, y en el auto sustituyen al trigo y la vid tradicional del género.

La transubstanciación del cuerpo de Cristo en cazabe y maíz se completa – como apoteosis eucarística- con un discurso alegórico en torno a la Comunión que se compara con el imaginario antropófago de los indígenas americanos. Léase:

CAUPOLICÁN: Llegad, llegad al convite
valerosos araucanos;
que hoy en comida se ofrece
el que viene a convidaros.
Por el cazabe y maíz,
Pan de los cielos os traigo,
que en leche los pechos puros
de una Virgen lo amasaron;
y por ver que sois amigos
de carne humana, hoy os hago
plato de mi carne misma,
¡Mirad si es sabroso plato!
¡Comed mi carne y bebed
mi sangre! que regalaros
con aquello mismo quiero
de que todos gustáis tanto.
En el pan carne hallaréis,
porque en mí le tras sustancio;

manjar que dio hartura eterna
y sustento soberano. (vv. 738-757)

La alegoría de la Comunión en el auto sacramental *La Araucana* es una insólita transformación de los horrores que construyó en el mundo europeo frente a los ritos indígenas. El tópico caníbal que subyace en la comedia indiana se integra a lo común occidental a través de la alegoría eucarística[140]. Esta particular variante nos permite calificar el discurso colonial del auto –en el que por lo demás no participan personajes españoles-, de una extremada originalidad, que solo tiene parangón durante el Siglo de Oro, con la loa a *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz de 1689, donde la *Décima musa* traza una relación alegórica entre la comunión en Cristo y el rito de azteca del Teocualo que significa 'dios es comido'[141].

El discurso de la transubstanciación del cazabe y el maíz en el cuerpo de Cristo da paso a un discurso catequético que recuerda a la audiencia una serie de preceptos del dogma cristiano, los mandamientos, la penitencia y la importancia de la Iglesia como larario del tesoro de Cristo:

CAUPOLICÁN: Amaos del modo que os amo:
Vivid en paz y en justicia,
y tú, creyendo y obrando,
Fe santa, a la Iglesia hermosa
lo entrega; que ella el larario
de este tesoro ha de ser,

[140] Para la representación de la antropofagia en la comedia indiana, ver Marcos A Morínigo, 1946, pp. 125-128, I. Simson, 2001 y D. Mc Grath, 2007.

[141] Ver José Amezcua «Hacia una poética de lo americano en el teatro del siglo XVII (España y Nueva España)», 1993, pp. 395-420. La ausencia del mundo americano en el teatro profano y sagrado de Calderón es un aspecto que la crítica ha destacado. De 1655 es su única comedia de inspiración americana *La aurora en Copacabana*. En ella son interesantes los diálogos de Guacolda sobre el sacrificio indígena: «La repugnancia que hace / a toda ley natural / que un dios beba humana sangre / y dentro de una ley misma / el fiel muera y al fiel mate», p. 185 y dice más adelante el personaje Gobernador: «Inspirando abominables / ritos, cuya hidropesía / de sangre, mal pagada / con la de las brutas vidas, / paso a beber de las humanas / vírgenes sacerdotisas». Entre sus autos sacramentales América aparece como figura de Idolatría en *A Dios por razón de Estado* de 1649, *El Nuevo Hospicio de pobres* de 1675, y *Amar y ser Amado*, y *La Divina Filotea* de 1681. Ver J. M. Diez Borque, 2001, p. 185 y S. Hernández Araico, 1996, pp.281-300 y 2007, p, 257.

y de ella comunicarlo.
Puedes, con mano piadosa,
por las provincias de Arauco
subid, subid a mi mesa
por angustias y trabajos;
porque este pan no se come
con contentos y regalos;
que pide infinito precio
tan infinito bocado;
que se compran sus dulzuras
con los pesares amargos. (vv. 769-785)

Rengo, por su parte, desde el otro carro, ofrece a los araucanos un banquete que invita a disfrutar de los pecados capitales a «los soberbios, lascivos, los incastos, envidiosos» y a todos cuantos quieran gozar del deleite:

RENGO Indios, si el pan desa mesa
os ha de costar tan caro,
llegad, llegad a la mía
sin disgusto y sobresalto;
siete platos sirvo en ella,
donde los adobos varios
despiertan el apetito,
y al deleite están brindando,
venid a mí los soberbios,
los lascivios, los incastos,
los invidiosos, y al fin,
venid a mi mesa cuantos
queráis vivir en las honras
de Arauco alegre, gozando
en mis platos la ambrosía,
los netares en mis vassos. (vv. 786-800)

Con un único texto en el auto, el personaje Negro, invita a los mulatos y pecadores a seguirlo. Fidelfa complementa su parlamento narrando un gracioso inventario de condenados, que acentúa el aspecto festivo y alegórico de la pieza teatral.

Para decidir por uno de los dos banquetes los indígenas cantan una copla que exalta el sentido redentor de la Eucaristía y pide una señal para escoger uno de los dos platos. Los araucanos se deciden

por el plato de Caupolicán y cae un cohete en la escena sobre el plato del Demonio Rengo[142]:

FIDELFA Cantando
al Pan que del cielo vino,
indios, auxilio pidamos.

Cantan
Pan de vida, ¿Por qué no me vales,
pues ves que me matan estos manjares?

Copla
Si eres eterna comida,
como el profeta lo advierte,
postra manjares de muerte,
a que Rengo nos convida.
Danos vida, pan de vida,
que eres Dios, aunque a pan sabes.
Pan de vida, ¿Por qué no me vales,
pues ves que me matan estos manjares?

RENGO Si los llegas a gustar,
conocerás su regalo.
Aquí están Sardanápalo,
Elio, Antonio y Baltasar;
un reino es cada manjar,
indios, llegad a probarle.

Cantan

Pan de muerte, ¿Por qué no lo sabes
que Dios me da vida con sus manjares?

RENGO No faltará quien me siga.

TEUCAPEL Lleguemos todos al pan
que ofrece Caupolicán.

POLIPOLO A Rengo Arauco persiga.

RENGO Yo haré, nación enemiga,
que en mi marca te señales.

[142] Para A. de la Granja, la pirotecnia del auto *La Araucana* le permite proponer al auto para el *Corpus* madrileño de 1631, cuando se pagó 2000 reales a Juan Palomino por tirar unos fuegos artificiales, 2000, p. 125.

Cantan

Pan de muerte, ¿Por qué no lo sabes
que Dios me da vida con sus manjares?

Cae un cohete sobre el plato

CAUPOLICÁN Rayos caen en tu mesa,
y en la mía caen flores. (vv. 826-856)

El auto se clausura con pirotecnia en la escena y los cantos indígenas a la gloria del pan, muy acorde al papel festivo y popular de la fiesta del *Corpus Christi* en su primera mitad del siglo XVII.

VIII. CONCLUSIONES.

El auto sacramental *La Araucana* es una de las piezas dramáticas más destacadas de nuestra *Biblioteca áurea hispano-chilena* y una de las más raras del Siglo de Oro español, al plantear una alegoría entre Cristo y un indígena americano cincuenta años después de la famosa disputa de Valladolid entre Bartolomé de las Casas con Juan Ginés de Sepúlveda en 1550, que paralizó la conquista con el objetivo de reflexionar -por primera vez- en torno a la humanidad y derechos de los nuevos súbditos de la Corona española. En este sentido, el auto *La Araucana* es un referente para la historia de la literatura hispanoamericana – y en general para la historia cultural- que permite datar un cambio importante en torno a la asimilación del indígena para la primera mitad del siglo XVII.

Su particular representación de la alegoría Caupolicán-Cristo, el rito antropófago y los bailes y canciones indígenas, han sido un primer elemento estilístico que nos han permitido investigar la métrica del auto para postular una nueva atribución del manuscrito que modifica la planteada hace 120 años por don Marcelino Menéndez Pelayo en su primera edición de 1893.

Creemos que su nueva atribución a Claramonte es importante porque permite leer desde otro ángulo el corpus de autos atribuidos a Lope de Vega, tan poco estudiado desde planteamientos críticos contemporáneos. Pero también, es útil para poder efectuar una lectura

más clara de *Arauco domado*, comedia con certeza de Lope que no tiene ningún vínculo con el auto más que la presencia de algunos cantos o jitanjáforas indígenas.

El auto *La Araucana* es además un auto modélico de la espectacularidad de los textos dramáticos de la primera mitad del siglo XVII con numerosos bailes y cantos en la escena, una rica escenografía teatral con maquinarias y pirotécnica para dar un tono grandilocuente a su particular alegoría indigenista. Durante la segunda mitad del siglo XVIII el género de los autos, que entre el público contemporáneo despierta tanto interés debido a su dimensión teatral, fue abolido bajo el reinado de Carlos III en 1765, por la influencia de los nuevos gustos de palacio, cercanos a las incipientes ideas de la Ilustración[143].

[143] Sobre la abolición del género, comenta M. Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España*, vol., III: «En tiempos de Carlos III las ideas galicanas habían andado mucho camino, y así no fue materia de asombro que en 1762 apareciese un ataque en forma contra los *Autos sacramentales*, solicitando ahincadamente su prohibición, en nombre de los intereses de la religión y del arte. Era el solicitante don José Clavijo y Fajardo, nacido en las Islas Canarias y educado en Francia, donde había tratado a Voltaire y a Buffon, cuya *Historia Natural* puso en castellano con bastante pureza de lengua [...] En 1762 Clavijo disfrutaba del favor y de la protección de la corte, y especialmente de Aranda y de Gimaldi, y subvencionado por ellos traducía del francés todas las obras cuya difusión se consideraba útil en aquel tiempo de literatura reglamentada: un día los sermones de Massillon, otro la *Andrómaca* de Racine o el *Vanaglorioso* de Destouches. Además estaba al frente de los teatros de Madrid con el título de director, ejercía el cargo de secretario en el gabinete de Historia Natural y componía en el *Mercurio* en la secretaria de Estado. Todos estos empleos reunidos contribuían a dar mucha autoridad a todo lo que salía de su pluma porque parecía emanado de más altas esferas. En 1762 comenzó Clavijo a imprimir con el título de *El pensador*, un periódico, o más bien, una serie de ensayos que salían periódicamente, a imitación del *Spectator* de Addison en título, forma y objeto. La colección entera consta de siete tomos y de ochenta y seis pensamientos, la mayor parte sobre asuntos de moral y de política. En uno de ellos, además de repetir el dicho de Nasarre que 'los López (sic), los Calderones y los Solíces habían corrompido nuestra escena', la emprende con los *Autos sacramentales*, diciendo entre otras cosas, lo siguiente: [...] "¿A qué católico que haga mediano uso de su razón dejará de causar repugnancia ver, desde que entra en un corral de comedias, pintada una custodia sobre la cortina? ¿Quién que no tenga ideas muy bajas de su religión, podrá sufrir que unas gentes tan profanas representen las personas de la Trinidad Santísima? ¿Que una mujer que algunas veces tendrá pocos créditos de casta, represente la Purísima Virgen?... El poner delante del pueblo grosero e ignorante estas figuras, lejos de producir en él respeto y temor reverencial debido a tales misterios, solo sirve a hacérselos en cierto modo familiares, y a que confundan la figura con el figurado, y la imagen con el prototipo". De todo esto infería Clavijo y Fajardo, de que los *Autos*

Desde entonces, los autos sacramentales se han escrito y representado en ocasionales circunstancias en España. Entre los dramaturgos de la primera mitad del siglo XX, cabe citar a Azorín con su auto *Angélica*, *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti y *Quién te ha visto y quién te ve* de Miguel Hernández[144]. Para el caso de los autos sacramentales de la segunda mitad del siglo XX, comenta Mercedes de los Reyes:

> Es verdad que en la época franquista hubo una preocupación por los autos sacramentales en los teatros públicos –representantes– los representaron directores de la talla de Luis Escobar, Cayetano Luca de Tema, José Tamayo, Víctor García… [sic.]– teniendo como escenarios «las bellísimas fachadas de catedrales, palacios y hasta el mismo Vaticano, en 1952, con *El gran teatro del mundo*, de Calderón, dirigido por José Tamayo, con decorados de Sigfrido Burman y figurines de Emilio Burgos y José Viudes. No obstante, después de aquella época cayeron de nuevo en el olvido, si bien han despertado de forma esporádica la atracción de algunas compañías y, en particular, de la crítica especializada. El evento publico de mayor impacto en época relativamente reciente ha sido la representación de la fiesta sacramental barroca por la Compañía Nacional de Teatro Clásico bajo la dirección de Miguel Narros, fruto de un proyecto de reconstrucción en su conjunto de lo que fue dicha fiesta – incluso el desfile procesional, el auto y las piezas que junto a él se ponían en escena– como gran acontecimiento del Madrid «capital europea de la cultura» en el año emblemático de 1992. Gracias a ella y al video que la plasmó, bastantes estudiosos vimos convertida en realidad a finales del siglo XX una fiesta sacramental con la que habíamos soñado[145].

Nuestra edición espera tener un alcance que despierte el interés del género entre el mundo del teatro, actores, poetas y directores con el objetivo de que se inserte en los espacios teatrales como un elemento más del teatro profesional, hoy en día que los nuevos recursos multimedia empleados para el teatro de sala como el de calle permi-

---

eran unas *farsas espirituales*, que "el soberano debía prohibir como ofensivas y perniciosas al catolicismo y a la Razón", por lo mucho que ayudaban *a continuar el concepio de bárbaros que hemos adquirido entre las naciones* (sic)» 1940, pp. 277-279.

[144] Ver M. de Paco, «El auto sacramental en los años treinta», en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1997)*, ed. D. Dougherty y M. F. Vilches, Madrid, CSIC, 1992, p. 265-73.

[145] De los Reyes, 2007, p. 32.

tiría potenciar su dimensión espectacular y alegórica con connotaciones impensables para el público áureo.

En este sentido, el auto sacramental *La Araucana* es una deuda con la memoria hispano-chilena y un anhelo de este editor su estreno en el contexto del aclamado festival internacional de teatro *Santiago a Mil* de Chile, que el próximo año 2014 celebra sus 20 años de existencia.

IX. Nota textual

Hasta la fecha, solo se cuenta con un testimonio del auto sacramental *La Araucana* en el fondo Osuna en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura Ms. 16738, copia a dos manos de un plausible texto perdido.

Sus páginas están correlativamente numeradas, desde la número 1, en letra y tinta distinta del texto, hasta la 28 donde termina la transcripción del auto. Hay algunos problemas con la copia de algunos pasajes. Entre los versos 667-670, el segundo copista intenta completar el texto con algunas palabras que parafrasean el *Cantar de los cantares*:

667 Y las palomas
668 que
669 Adiós, mi vida,
670 que voy de amores perdida.

La primera edición de la Academia de 1893, anota que el verso está incompleto y que está mutilado, y Medina lo repite en nota marginal. Pero, como advierte John Hamilton en su edición de 1968, el verso no lleva ni una marca de la pluma, ni una palabra escrita después del "*que*". El verso «No está tachado ni mutilado. Es error o descuido del texto, con el fenómeno de las palabras añadidas»[146].

El manuscrito cuenta con tres ediciones críticas comerciales y una tesis doctoral, entre ellas hay importantes variantes de edición que han afectado su transmisión textual.

[146] Ver Hamilton, 1968, p. 37. El pasaje corresponde a la página 22 que puede verse en el facsímil del auto.

Las ediciones que hemos cotejado son:

MP	Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras de Lope de Vega, volumen VIII (autos y coloquios)*, edición para la Real Academia Española, Madrid 1893. Tuvo una segunda edición, sin enmiendas en la colección Biblioteca de Autores españoles, en 1967.
M	Medina, José Toribio, en *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en La Araucana de Ercilla*, Santiago de Chile, Sociedad imprenta-litográfica, 1915. Posee una segunda edición, sin enmiendas, de 1917 por la Imprenta Barcelona, Santiago de Chile.
H	Ed. John Hamilton *Dos obras de Lope de Vega con tema americano*, México, Imprenta Moreno, 1968.
C	Leopoldo Castedo, *Chile Utopías de Quevedo y Lope de Vega*, Santiago de Chile, LOM, 1996.
L	Patricio Lerzundi, *La Araucana, an Annotated critical edition of a Seveneteenth-century Spanish Auto-Sacramental*, New York, The Edwin Mellen Press, 2011.

La primera edición de Marcelino Menéndez Pelayo para la Academia, posee una serie erratas en cuanto su transcripción del manuscrito original, algunas por omisión de versos (*detractatio*) y otros errores por sustitución (*immutatio*)[147]. Las del primer grupo son las más significativas. En el desenlace eucarístico de la pieza omite una tirada de 20 versos (vv. 801-821) de los personajes Fildelfa y Rengo, que transcribe como anotación marginal al pie de página y en la misma nota justifica excluirlos por una supuesta tachadura, que no existe en el manuscrito. El extenso pasaje que omite es:

[147] Todas las definiciones provienen del *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, Madrid, Castalia, ed. 2001, pp. 15-79.

Negro *Yo, Rengo, quiero seguirte
*con todos los de mi bando,
*que somos ataracea,
*compuestos de negro y blanco.
*Venid, mulatos, conmigo.

Fidelfa *Bien haces que los mulatos
*en las ollas del infierno,
*vienen a ser los garbanzos;
*vayan los suegros contigo,
*zurdos, teñidos y calvos,
*y los bufones malditos,
*cantimploras de palacios.
*Los sastres, los alguaciles
*y los infiernos humanos,
*que tienen, como demonios,
*en las peñas su descanso;
*y vayan al fin, contigo,
*médicos y boticarios,
*porque con sus diligencias
*menos demonios tengamos.

Las posteriores ediciones del auto sacramental no enmendaron la mala lectura de Menéndez Pelayo y ninguna de ellas integra los versos de Negro y Fidelfa entre los versos 801-821. En gran medida, debido a que ninguna utilizó como texto base el manuscrito original de la BNM. José Toribio Medina, sigue la edición de Menéndez Pelayo copiando sus errores, aunque enmienda con un nuevo marco de anotación que cuida los aspectos americanos del auto, apenas observados por el santanderino. La edición de 1996, del historiador español exiliado en Chile Leopoldo Castedo, es una mera transcripción de la edición de Medina que copia incluso en su anotación. Al no ser una transcripción filológica no efectúa un nuevo cotejo (*Recensio*) con el manuscrito original, perpetuando los errores de la primera transcripción de 1893.

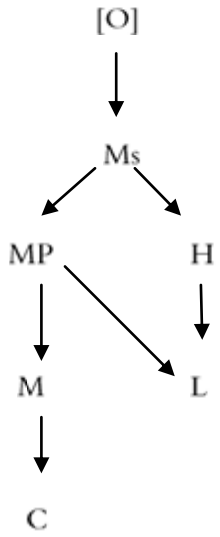
La tesis doctoral de John Hamilton en 1968, es la primera transcripción íntegra del manuscrito en sus 862 versos originales, con algunas pequeñas erratas que invierten el orden de algunos versos (*transmutatio*). No edición no fue publicada y quedó relegado solo para el público especialista.

Mientras preparábamos nuestra edición crítica del auto, el año 2011 fue publicado en Nueva York por Patricio Lerzundi. A pesar de ser una edición contemporánea cae en los mismos errores de las pretéritas: no coteja con el manuscrito original de la BNM. Para fijar el texto, sigue la transcripción de John Hamilton y de Menéndez Pelayo. Este importante detalle, no le permite observar la inexistente tachadura entre los versos 801-821. Lerzundi, duda de la edición de Hamilton y opta por la de Menéndez Pelayo omitiendo los versos que adjunta como apéndice a) de su edición. Sobre el manuscrito del auto, advierte en su nota introductoria:

> Debido a una inundación de mi biblioteca perdí la copia del manuscrito, de manera que combino mi trascripción y notas, apoyado por la transcripción que Hamilton hizo del texto[148].

Mejoramos su lectura editando el auto de 862 versos originales.

El cotejo realizado a partir de sus sucesivas ediciones nos ha permitido construir un posible *stemma* de la transmisión textual del auto *La Araucana*:



[148] Ver apéndice A, pp. 69-70.

9.1. ESTA EDICIÓN:

Nuestra edición enmienda respecto a las ediciones previas e incluye los parlamentos de Fidelfa y Rengo entre los vv. 801-821. Su pertinencia en el texto se justifica desde un punto de vista textual como literario. No existe dicha tachadura en los versos de los personajes, que cumplen la función dramática -o catequética para el caso- de presentar un inventario de condenados de la historia. Muchos de los autos de la primera mitad del siglo XVII los integran en sus desenlaces con el objetivo de sermonear y educar a la audiencia. Citamos tres ejemplos de ellos, véase:

El triunfo de la Iglesia, p.309	*El pastor ingrato, p. 133*	*La santa inquisición, p. 474*
TOMÁS: La iglesia quiere triunfar: herejes sacramentarios, los que negáis que en la Hostia asiste Dios soberano; condomientes y sinlates, adamitas, sabelianos heréticos, calvinianos, y los demás que seguís fraudes y yerros tan varios; Zuingle, Martín Lutero, Melanchton y Carlostadio, Jocobelo, Sigio y otros, mirad que se abrevia el plazo, y que si no os convertís, iréis en el triunfo atados hoy desde él al fuego eterno, adonde el Conclave santo del apóstol de la Iglesia le condena a justo pago.	INGRATO: Si, yo soy la ingratitud, vicio contra la virtud, mayor que en cielo vi ¿Dónde, Mundo, como en ti la ingratitud vivirá? pues por mil ejemplos ya consta de tu amor en mí. con Sócrates mira a Atenas, y a Sicilia con Dión, y a Alexandro Macedón rasgando a Clito las venas. A Tebas con Pelopida, a Roma con Scipión, y con Séneca a Nerón, con Agide a Leonida.	LEÓN: Ya, apóstata, eres presa de mis manos:] en ti me entregan sectas infinitas protestantes, livonios, arrianos, nestorios, florianos, ateitas, cínicos, calvinistas, luteranos, milenarios, arábicos, hussitas, nabatistas, menándricos, jimeos colucianos, bigardos, maniqueos.

Nuestra edición fuera de incluir en el texto el parlamento de Rengo y Fidelfa, enmienda con una lista de personajes que no posee el manuscrito original, con el objetivo de hacer más fácil su lectura y plausible representación. Modernizamos su puntuación y transcripción con grafías sin alcance fonético, tales como:

a) Alternancia u / v: vn > un.

b) Alternancia i / y: Yndios > indios.
c) Alternancia v / b: bibe > vive.
d) Alternancia qu / cu: quando > cuando.
e) La h etimológica: abla> habla.

Como marco de anotación en nota marginal al pie de página, utilizamos *La Araucana* de Ercilla (1569; 1578; 1589), la Vulgata en su traducción al español, gran parte de los autos de la primera mitad del siglo XVII y algunos de los textos que forman parte de nuestra ideal Biblioteca áurea hispano-chilena. Las variantes de edición del auto, las señalamos con un asterisco (*) que presentamos en el final del texto, para interés del especialista. Incluimos un índice de las voces literarias, históricas, léxicas y teológicas que anotamos en el texto del auto *La Araucana*.

Con vistas a su representación incluimos dos apéndices de imágenes, el primero de ellos son ilustraciones a la escenografía de los carros de los autos y las principales figuras de la procesión del Corpus. Un segundo apéndice son algunas las ilustraciones de fray Diego de Ocaña contenida en su crónica de viaje *A través de la América del Sur* en las que representa el vestuario mapuche de la segunda mitad del siglo XVII y algunos de sus principales líderes como modelos. Finalmente, presentamos el auto en su versión facsimilar con el objetivo de que la crítica pueda observar las condiciones del manuscrito que pocas de sus ediciones, hasta la fecha, han consultado.

9.2 Sinopsis métrica del auto sacramental *La Araucana*

1-4	Copla
5-30	Romancillo (i-a)
31-32	Hexasílabos sueltos
33-36	Copla
37-84	Redondillas
85-96	Romancillo
97-225	Romance i-o
226-304	Octavas reales
305-308	Copla
309-316	Romancillo e-a
317-318	Hexasílabos sueltos
319-322	Copla

323-327	Quintilla
328-330	Octosílabos sueltos
331-334	Copla
335-434	Quintillas
435-450	Romancillo á (estribillo)
451-470	Quintillas
490-498	Copla
499-558	Quintillas
559-576	Silva
577-591	Canción
592-628	Copla
669-711	Romance o-a (estribillo)
721-732	Romance e-o
733-798	Romance a-o
799-805	octosílabos sueltos
806-839	Copla

Nº de versos	Tipo de estrofa	Porcentajes
48	Redondilla	5.80%
195	Quintilla	23.30%
250	Romance	29.85%
62	Romancillo	7.40%
79	Octava	9.50%
55	Silva	6.60%
136	Copla	16.30%
10	8 su	1.20%
4	6 su	0.05%
Total: 863.		100%

Indio de la ciénega de Purén

Bibliografía:

Aicardo, J. M., «Lope de Vega, sacerdote y poeta», *Razón y Fe*, 12, 1905, pp. 331-347; 14, 1906, pp. 60-79 y 436-453; 17, 1907, pp. 24-34 y 455-470.

---«Autos sacramentales de Lope», *Razón y Fe*, 19, 1907, pp. 450-70; 20, 1908, pp. 277-288; 21, 1908, pp. 31-42 y 443-453; 22, 1908, pp. 319-332.

Alín J. M y Barrio, M. B., *Cancionero teatral de Lope de Vega*, London, Támesis, 1997.

Amunátegui, M. L., *Ensayos biográficos*, Tomo IV, Santiago, Imprenta nacional, 1896.

Antonucci, F., «El indio americano y la conquista de América en las comedias impresas de tema araucano (1616-1665)», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, coord. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 21-46.

Apócrifos cristianos, La cueva de los tesoros, ed. P. González Casado, Madrid, Editorial ciudad nueva, 2004.

Arellano, I., «Paradigmas compositivos en los autos de Calderón» en *El escritor y la escena VI: estructuras teatrales de la comedia*, ed., Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 13-45.

---*Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberguer, 2000.

--- y E. Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.

--- y C. Mata, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homolegens, 2011.

--- *Historia del teatro español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2012.

Auladell Pérez, M. A., «De Caupolicán a Rubén Darío» en *América sin nombre, boletín de la unidad de investigación de la Universidad de Alicante: recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*, 5-6, 2004, pp. 12-19.

Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*, Ciudad de México, Siglo XXI editores, 1982.

Barros Arana, D., *Historia General de Chile*, vols. I-II, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2000.

Bataillon, M., «Ensayo de explicación del auto sacramental» en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205.

Biblioteca Nacional de España, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el gabinete de manuscritos de la Biblioteca Nacional, vol. III (suplemento e*

índices), Madrid, Ministerio de cultura, dirección general del libro y bibliotecas, 1989.

Bimgham, C., «Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español» en *Actas del X congreso de la Asociación internacional de hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. A. Villanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1005-1011.

Bestiario Medieval, ed. I. Malaxecheverria, Madrid, Ediciones Siruela, 1986.

Blecua, A., *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

--- «Sobre la autoría del auto de la Pasión» en su *Signos viejos y signos nuevos*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 89-134.

Cabodevilla, J. M., 365 nombres de Cristo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.

Calderón de la Barca, P., *La cena del rey Baltasar*, ed. A. Valbuena-Prat, Madrid, *Autos sacramentales de Calderón de la Barca*, vol. I.

--- *El divino Jasón*, eds. I. Arellano y A. Cilveti, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 1992.

--- *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 1995.

--- *Sueños hay que verdad son*, ed. M., McGaha, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 1997.

--- La humildad coronada, ed. I. Arellano, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2002.

--- *El verdadero Dios Pan*, ed. F. Antonucci, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2005.

--- *Las espigas de Ruth*, ed. C. Buezo, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2006.

--- *La torre de Babilonia*, ed. V. Nider, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2007.

--- *La lepra de Constantino*, ed. L Galván y R. Arana, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2008.

--- *El árbol de mejor fruto*, ed. I. Arellano, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2009.

--- *Los alimentos del hombre*, ed. M. Zugasti, Kassel-Pamplona, Reichenberger, Universidad de Navarra, 2009.

--- *La aurora en Copacabana*, ed. E. Engling, London, Támesis, 1994.

Campos-Harriet, F., *García Hurtado de Mendoza en la historia americana*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1969.

Canónica, E., *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Madrid / Frankfurt, Kassel / Reichenberger, 1991.

Cao, Antonio F., «Mito, mitología y desmitificación en las obras americanas de Lope de Vega», en *Literatura hispánica, reyes católicos y descubrimiento, actas del congreso internacional sobre reyes católicos y descubrimiento*, ed. M.

Criado de Val, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, 1989, pp.484-492.
Castedo, L., *Chile utopías de Lope de Vega y Quevedo*, Santiago de Chile, LOM, 2010.
Castillo, M., «Lope de Vega, inventor de América: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*», *Bulletin of Comediantes*, 54, 2002, pp. 57-89.
--- «La honorable muerte de un bárbaro en *Arauco domado* de Lope de Vega» *Theatralia*, 6, 2004, pp. 49-76.
Cervantes, G., «Un autógrafo inédito de Lope: *Las hazañas del segundo David*», *Crítica hispánica*, 1-1, 1979, pp.45-74.
Cervantes Saavedra, M., *Don quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Madrid, Real academia Española, Asociación de academias de la lengua española, Madrid, 2004.
Chadwyck-Haley, E., *Teatro español del Siglo de Oro*, recurso electrónico.
Charbonneau-Lassay, L., *El bestiario de Cristo, el simbolismo animal en la antigüedad y la Edad Media*, vols. I-II, Palma de Mallorca, ed., J de Olañeta, 1997.
Chartier, R., «La pluma, el taller y la voz. Entre la crítica textual e historia cultural», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 243-258.
Claramonte, A., *El nuevo rey Gallinato* en *Comedias*, ed., M del C. Hernández Valcárcel, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.
--- *De esta agua no beberé*, ed., A. Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberguer, 1984.
--- *Andrés de Claramonte* y «*El burlador de Sevilla*», ed., A. Rodríguez López-Vázquez, Kassel, Reichenberguer, 1987.
--- *La infelice Dorotea*, ed. C. Ganelin, London, Támesis, 1987.
--- *El secreto en la mujer*, ed., A. Rodríguez López-Vázquez, London, Támesis Books, 1991a.
--- *La estrella de Sevilla*, ed., A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1991b.
--- *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, ed., A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid-Londres, Támesis Books, 1993.
--- *El valiente negro en Flandes edición para actores y directores*, ed. N. López, Kassel, Reichenberguer, 2007.
Códice de autos viejos, ed. M. A. Pérez-Priego, Madrid, Clásicos Castalia (173), 1988.
Corominas, J. M., «Las fuentes literarias del *Arauco domado*, de Lope de Vega» en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed., M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 161-170.

Cotarelo, E., «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor el Bachiller Hernán López de Yanguas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 7, 1902, pp. 251-272.

--- *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 2000.

Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, Revista de archivos, Biblioteca y Museos, 1904.

Cruz, San Juan, *Cántico espiritual y poesía completa*, Madrid, Crítica, 2002.

Curtius, R., *Literatura europea y edad media latina*, vol. I-II, México, FCE, 1955.

Deffis de Calvo, E., «Los autos sacramentales de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega» en *El escritor y la escena VI: estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 85-97.

Delgado, M., «La sinagoga y el judaísmo en los autos sacramentales de Calderón», *Segismundo*, 39-40, 1984, pp. 135-144.

Descouzis, P., «Filiación tridentina de Lope de Vega, *El peregrino en su patria* (1604)», *Revista de estudios hispánicos*, 10, 1, pp. 125-138.

De la Cruz, san Juan, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed., P. Elia y M.J Mancho, Barcelona, Crítica, 2002.

De la Barrera, C., *Catálogo Bibliográfico y biográfico del teatro antiguo Español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, ed., Sucesores de Rivadeneira, 1860.

--- *Nueva biografía de Lope de Vega,* vol. I y II, Madrid, Atlas, 1973.

De la Granja, A., «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del *Corpus*: 1606-1616» en *El mundo del teatro español en su Siglo de oro, ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 57-79.

---«Lope de Vega, Jerónimo de Velázquez y las fiestas del corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 189-206.

De la Vorágine, S., *La leyenda Dorada*, Madrid, Alianza editorial, 1982.

De los Reyes, M., *El códice de autos viejos, un estudio de historia literaria*, Sevilla, Alfar, 1988.

--- «El auto sacramental en el siglo XVII: texto y espectáculo», en *Antonio Mira de Amescua, Teatro completo, vol. VII Autos religiosos*, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, diputación de Granada, 2007, pp. 15-32.

Diez Borque, J. M., «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor ante su vida y su obra», *Segismundo*, 8 (1-2), 1972, pp. 65-90.

--- «Calderón de la Barca y las Indias Occidentales», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá y E. Belenguer, vol. II, Madrid,

Centro de estudios políticos y constitucionales sociedad estatal Nuevo Milenio, 2001, pp. 691-713.

Diez Macho, A., *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. II-VI, Madrid, Ediciones cristiandad, 1983, 2009.

Dille, G. F., «El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro», *Hispania*, 71. 3, 1998, pp. 161-170.

Dinamarca, S., *Estudios sobre el Arauco domado de Pedro de Oña,* New york, Hispanic Institute in the United States, 1952.

Dixon, V., «Lope de Vega, Chile and Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, 70, 1, 1993, pp. 79-95.

---«América en el teatro de Lope Vega: el caso de la conquista de Cortés» en *América en España, influencia, intereses, imágenes*, ed. I. Simson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Verbuert, 2007, pp. 199-211.

Durand, J., «*La Araucana* en sus 35 cantos originales», *Anuario de Letras,* 17, 1978, pp. 291-294.

---«Caupolicán, clave historial y épica de *La Araucana*», *Revue de Litteráture Comparée*, 24, 1987, pp. 367-389.

Egido, A., *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la culpa*, Salamanca, Ediciones universidad de Salamanca, 1982.

Eguiluz, L., «Poesía mapuche: un discurso no interrumpido», *Atenea,* 494, 2006, pp. 11-21.

Elliot, J. H., *El viejo y el nuevo mundo (1492-1560)*, Madrid, Alianza, 1970.

Ercilla, A., *La Araucana*, ed. I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1999.

Escudero, M., *De la crónica a la escena: Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, New York, Peter Lang, 1999.

Estenoz, O., *Retórica en los autos sacramentales de Lope de Vega*, New York, State University of New York at Buffalo, 1977.

Fernández Gómez, C., *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia española, 1971, 3 vols.

Fernández-Shaw, C., «América en Lope de Vega», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, 1963, pp. 675-697.

Flavio J., *Antigüedades judías*, ed., J. Vara Donado, Madrid, Ediciones Akal, 1997, 2 vols.

Flecniakoska, F., «La fiesta del corpus en Segovia (1594-1636)», *Estudios segovianos*, 8, 1956, pp.139-156.

---«Las figuras de herejía y el demonio al servicio de la propaganda política en los autos de Mira de Amescua», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 52, 1976, pp. 203-222.

Fra Molinero, B., «Ser mulato en España y América: discursos legales y otros discursos literarios» en *Negros, mulatos y zambaigos: derroteros africanos en los mundos ibéricos*, coords. B. Ares y A. Stella, Sevilla, Consejo superior de investigaciones científicas, 2000, pp. 123-147.

García Arranz, J., *Ornitología emblemática, las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

García Gregorio, *Origen de los indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*, eds. C. Baciero, A. M. Barrero, P. Borges, J. M García Añoveros y J. M Soto Rábanos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

García Mahiques, R., *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988.

García Reidy, A., «Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*», *Criticón*, 102, 2008, pp. 177-193.

Góngora, M., *Encomenderos y estancieros: estudios a cerca de la constitución aristocrática de Chile después de la conquista 1600*, Santiago, Universidad de Chile sede Valparaíso, 1970.

Góngora de Marmolejo, A., *Historia de todas las cosas que ha acaecido en el reino de Chile y de los que lo han gobernado*, ed. M. Donoso, Madrid / Frankfurt Universidad de Navarra, Iberoamericana / Vervuet, 2010.

González-Barrera, J., *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, 2008.

Hamilton, J., *Dos obras de Lope de Vega con tema americano*, México, Imprenta Moreno, 1968.

Heathcote, A., «*La Araucana* and Lope de Vega» en *Hispanic Studies in honour a Frank Pierce*, ed., J. England, Sheffield, University of Sheffield, 1980, pp. 77-90.

Hernández Araico, S., «La alegorización de América en Calderón y Sor Juana: *Plus Ultra*», *Rilce*, 12, 2, 1996, pp. 281-300.

---«Ausencia y presencia de América en las fiestas cortesanas de Calderón» en *América en España: influencia, intereses imágenes*, ed., I. Simson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 278-283.

Howard, P. *Los autos sacramentales de Lope de Vega*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1981.

Inamoto, K., «Reconsideración sobre la fecha de *Obras son amores*, auto sacramental de Lope de Vega» en *Mira de Amescua en candelero*, eds. A. de la Granja y J. A. Martínez, Granada, Universidad de Granada, 1996a, pp. 269-278.

---«Sobre la autenticidad de las dos últimas hojas "autógrafas" de *La isla del Sol*, auto sacramental de Lope de Vega» en *Studia Aurea*, actas del III congreso de la AISO, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos y M. Viste, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996b, vol. II, pp.189-196.

Isidoro, San, *Etimologías*, eds. J. Oroz y M. Marcos y M. Díaz, Madrid, BAC, 1982.

Jara, A., *Guerra y sociedad en Chile: la transformación de la guerra de Arauco y la esclavitud de los indios*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1971.

Jáuregui, C., *Querella de los indios en Las Cortes de la muerte*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de México, 2002.

Kirschner, T., «La evocación de las Indias en el teatro de Lope de Vega: una estrategia de inclusión» en *Mira de Amescua en el Candelero*, coord. A. de la Granja y J. A. Martínez, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. II, pp. 291-304.

Kristeva, J., «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. D. Navarro, La Habana, Editorial Casa de Las Américas, 1997, pp. 1-24.

Kurtz, B., «Cuestiones de la sacra teología: la apostasía en los autos de Calderón», en *El escritor y la escena II: Asociación internacional de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad de Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 165-174.

La cueva de los tesoros, introducción y traducción de P. González Casado, Madrid, Ciudad Nueva, 2004.

Lauer, R., «La conquista de Chile en el teatro español del Siglo de oro» en *El escritor y la escena II. Asociación internacional de teatro español y novohispano de los siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Ciudad de Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 95-103.

--- «El baño de Caupolicán en el teatro áureo sobre la conquista de Chile» en *Mira de Amescua en Candelero. Actas del congreso internacional*, ed. J. Maestro, Granda, 1996, tomo II, pp. 291-304.

Lerner, I., «El texto *La Araucana* de Alonso de Ercilla: observaciones a la edición de José Toribio Medina», *Revista Iberoamericana*, 94, 1976, pp. 51-60.

Lerzundi, P., *The Conquest of Chile in the Golden Age Threater (Spanis Text)*, New York, City University of New York, 1979.

--- La Araucana, *an Annoted Critical edition of a Seventeenth-Century Spanish Auto-Sacramental text,* Lewiston, N.Y, Edwin Mellen press, 2011.

Luzán, I., *La poética o reglas de la poesía en general y sus principales especies*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.

Mades, L., «Las cortes de la muerte y el Quijote», *Revista hispánica moderna*, 34, 1-2, 1968, pp. 338-343.

Madroñal, A., «Comedias escritas en colaboración: el caso de Mira de Amescua» en *Mira de Amescua en el Candelero, Actas del Congreso internacional*, ed. Tomo I, 1994, pp. 329-339.

Mariscal de Gante, J., *Los autos sacramentales: desde su origen hasta mediados del siglo XVIII. Estudio crítico y bibliográfico de nuestro teatro sacramental en sus relaciones con las costumbres, la literatura dramática y lírica y las ciencias teofilosóficas*, Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911.

Martín, A.M., *Autos de Navidad de Mira de Amescua, Edición crítica y filológica con estudio introductorio*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

Martínez de la Rosa, F., «Apéndice sobre la poesía épica española», *Obras* tomo III, Madrid, BAE, 1962.

Mata Induraín, C., «El personaje Caupolicán y la alegoría cristológica en *La Araucana*, auto sacramental atribuido a Lope de Vega» en *Compostella aurea, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. M. Azaustre y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Servizo de publicacións e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2011, Tomo II, pp. 1183-1192.

--- «La guerra de Arauco en clave alegórica: el auto sacramental *La Araucana*», *Alpha*, 33, 2011, pp. 171-186.

--- «El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega», *Taller de Letras*, NE 1, 2012, pp. 229-253.

Mc Grath, D., «El diablo y la idolatría en la comedia del Nuevo Mundo» *Revista de Estudios Teatrales*, 15, 2001, pp. 143-164.

--- «El horror y el humor en las comedias del Nuevo Mundo» en *América en España, influencia, intereses, imágenes*, ed. I. Simson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Verbuert, 2007, pp. 213-253.

Medina, J. T., *Biblioteca Hispano-Chilena (1523-1817)* III vols., Santiago de Chile, Casa del autor, 1897.

---*Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en* La Araucana *de Ercilla, anotados y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*, Santiago de Chile, Sociedad imprenta-litográfica, 1917.

--- *Ilustraciones a* La Araucana, *edición del centenario*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeveriana, 1918.

--- *Los romanceros basados en* La Araucana, *con su texto y anotaciones, y un estudio de los que se conocen sobre la América del sur anteriores a la publicación de la primera parte de aquel poema*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1928.

--- *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile, segunda serie,* (1599-1602), Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico J. T. Medina, 1961, 5 vols.

--- *Biblioteca Hispano-Americana (1493-1810),* Amsterdam, N. Israel, 1968, 7 vols.

Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España, siglo XVIII,* vol., III, dir. M. Artigas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940.

--- *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios VI y VII*, Madrid, Atlas, 1963.

Mira de Amescua, A., *Teatro completo, vol. VII Autos religiosos*, coord. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, diputación de Granada, 2007.

Mignolo, W., «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana», *Modern Languaje Notes,* 96, 2, 1981, pp. 358-403.

--- «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y conquista», en L. I. Madrigal, *Historia de la Literatura Hispanoamericana vol. I*, Madrid, Cátedra, 1982, pp.57-111.

Montoto, S., «Un auto de Lope de Vega rechazado», *Boletín de la Real Academia española*, 25, 1946, pp. 429-433.

Monreal, J., *Cuadros viejos: colección de pincelas, toques y esbozos, representando costumbres españolas del siglo XVII*, Madrid, Oficina de la ilustración española y americana, 1878.

Morley G. y Bruerton C, *Cronología de las comedias de Lope de Vega con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968.

Morínigo, M. A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires, 1946.

Muñoz-González L., «Perspectiva dualista en el *Arauco domado* y en *La Araucana* de Lope de Vega», *Acta Literaria*, 17, 1992, pp.77-90.

Navarro, D., «*Intertextualité*: treinta años después» en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, Editorial Casa de las Américas, 1997, pp. 5-15.

Nogués, M., *Clasificación de los autos sacramentales de Lope de Vega*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.

O' Gorman, E., *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, ed. B., Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2009.

Páramo Pomareda, J., «Consideraciones sobre los 'autos mitológicos' de Calderón de la Barca», *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 12, 1957, pp. 51-80.

Parker, A., «La teología sobre el demonio en el drama calderoniano», *Estudios escénicos,* 4, 1959, pp.9-49.

--- *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca* [The allegorical drama of Calderón], Barcelona, Ariel, 1983.

Paz, J., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, S. A. Tipográfica, 1934.

Pedraza Jiménez, F., «Algunos mecanismos y razones de la escritura de Lope de Vega», *Criticón,* 74, 1998, pp. 109-124.

Pérez, C., «El motivo de la mujer morena como antiheroína petrarquista: retrato y etopeya», en *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada. La mujer: elogio y vituperio,* eds. B. Túa et al., vol. I, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, pp. 301–311.

Pérez Gómez, A., «Un auto sacramental de Lope censurado por el cabildo sevillano», *Bibliografía hispánica*, IX, 9, 6, 1950, pp. 93-94.

Pérez Pastor, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII, segunda serie*, Burdeos, Féret, 1914.

Promis, J., «Formación de la figura literaria de Caupolicán en los primeros cronistas del Reino de Chile», en *Rebeldes y aventureros: del viejo al nuevo mundo*, CEI, Madrid, Verbeuert-Iberoamericana, 2008, pp. 195-218.

Quintana, J. M., «Sobre la poesía épica castellana», en su *Obras completas*, Madrid, BAE, 1867.

Rennert, H. y Castro, A., *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, ANAYA, 1968.

Reyre, D., *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Reichennerger, Universidad de Navarra, 1998.

Rodríguez López-Vázquez, A., «Observaciones críticas sobre la autoría de *El rey don Pedro en Madrid*», *Rilce*, 3, 2, 1987, pp. 229- 251.

Rodríguez-Puértolas, J., «La trasposición de la realidad histórica en los autos sacramentales de Lope de Vega», *Bulletín Hispanique*, 72, 1970, pp., 96–112.

Romanos, M., «La construcción del personaje Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro», *Filología*, 26, 1993, pp. 184–204.

Romero Muñoz, C., «La conquista de Cortés, comedia perdida (¿y hallada?) de Lope de Vega», en *Studi di letteratura ibero-americana, offerti a Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni Editore, 1984, pp. 105-124.

Ruano de la Haza, J. M., «Las dudas de Caupolicán: el *Arauco domado* de Lope de Vega», *Theatralia*, 6, 2004, pp. 31-48.

Ruíz-Ramón, F., *América en el teatro dásico español: estudio y textos*, Pamplona, ediciones Universidad de Navarra, 1993.

Salas, A., *El Mapuche o Araucano, fonología, gramática y antología de cuentos*, Madrid, editorial MAPFRE, S.A, 1992.

Sánchez-Jiménez, A., «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: notas sobre el estilo entre el 'tarantará' y las 'barquillas'», *Hispanic Review,* 74, 3, 2006, pp. 319-344.

--- «Lope Historiador de Indias: Las fuentes documentales de *La Dragontea* (1598)», *Anuario Lope de Vega,* 2007, pp. 133-152.

--- «'Muy contrario a la verdad': los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 5, 2008, pp. 569-580.

Sanzoi, de F. M., «La alegoría como constante estilística en los autos sacramentales de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, Madrid, 15, 29-30, 1959, pp. 90-133.

Sevilla, I., *Etimologías, edición bilingüe*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, vol. I-II.

Shergold, N. D y Varey, J. E., «Los autos sacramentales en Madrid hasta 1636», *Estudios escénicos, cuadernos del Instituto del teatro de Barcelona*, 4, 1959, pp. 49-99.

Schmit, M. F, «El elemento bíblico y su utilización simbólica y dramática en algunos autos sacramentales de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero*, eds. A. de la Granja y A. Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 521-531.

Simson, I., «La función de la alegoría en las comedias de temática americana del Siglo de Oro», en *Teatro Español del siglo de oro: teoría y práctica*, ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 1998, pp. 305-321.

---«Caníbales y antropofagia en el teatro de Lope de Vega», en *Actas del V congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro*, ed. C. Strosetzki, Münster, Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 1216-1225.

---«El otro lado de las relaciones culturales: América en España», en *América en España: influencia, intereses imágenes*, ed., I. Simson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, pp. 7-17.

Somaia, G., *Diario de un estudiante de Salamanca (1603-1607)*, ed. G. Haley, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1977.

Spang, K., «El auto sacramental como género literario» en *Divinas letras y humanas letras* ed., I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 468-505.

Urzáiz Tortajada, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII vol. I (A-LL)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

Valbuena-Prat, A., *Prólogo a los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

---«Los autos sacramentales de Calderón», *Revue Hispanique*, 61, 24, 1924, pp. 1-302.

--- «Dos momentos del teatro nacional: de la imaginería sacra de Lope de Vega a la teología sistemática de Calderón», *discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1945-46*, Murcia, Tip.suc. de Nogués, 1945.

--- «El *auto del nacimiento* en la escuela de Lope de Vega» en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, dir. M. de Baldín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950-1962 (8 vols.) vol., 7, 1957, pp. 401-413.

Valdivielso, J. de., *Teatro completo*, II vols., ed. R. Arias y R. Piluso, Madrid, Ediciones Isla, 1975.

Vega, Lope de, F., *Obras de Lope de Vega, Autos y Coloquios VI y VII*, Madrid, Atlas, 1963.

--- *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 55, 1973.

--- *La vuelta de Egipto*, ed. F. Delclaux, Madrid, Ediciones Rialp, 1980.

Las hazañas del segundo David, ed. J. B. Avalle-Arce y G. Cervantes Martín, Madrid, Editorial Gredos, 1985.

--- *El bosque de Amor, el Labrador de la Mancha (auto sacramentales inéditos)*, ed., A. de la Granja, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

--- «Los triunfos divinos con otras rimas sacras» en *Poesías V*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, pp. 47-211.

--- «Sentimientos a los agravios de Cristo nuestro bien por la nación hebrea» en *Poesías V*, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, pp. 703-727.

--- *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, en *Parte IV de comedias de Lope*, ed. Giuliani, L., Lleida, Milenio, 2005.

--- *Los pastores de Belén*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.

--- *Rimas sacras*, eds. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.

--- *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Villanueva, J. M., *Teatro teológico de Mira de Amescua*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

--- «Los cuatro sentidos bíblicos y los autos», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, eds. I Arellano y R. Fine, Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2010, pp. 461-477.

Villarejo, O., «Lista II de *El Peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo*, 3, 1966, pp. 1-33.

Vives, L., «La cena del rey Baltasar» en *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, eds. R. García Mahiques y V. Zuriaga, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 1507-1523.

Vorágine, de la, S., *La leyenda dorada*, vols. I y II, Madrid, Alianza, 1982.

Wardropper, B., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Madrid, Anaya, 1967.

Zugasti, M., «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro» en *Studia Aurea, Actas del III congreso de la AISO*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos y M. Visté, Touluse/Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, vol. II, pp. 429-442.

--- «Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarro, Tirso de Molina y Vélez de Guevara» en *Teatro historia y sociedad: seminario internacional sobre teatro del Siglo de Oro español, asociación internacional del teatro*

español y Siglo de Oro, ed. C. Hernández Valcárcel, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 37-43.

--- «Pegú o Perú: espacio imaginario y espacio real en *El nuevo rey Gallinato* de Claramonte» en *«Loca ficta»: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, pp. 439-458.

---*La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-textos, 2005.

--- «El toqui Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto. Entre etnohistoria y literatura», *Colonial Latin American Review*, 15, 1, 2006, pp. 3-28.

--- «Pedro Ordoñez de Ceballos en América: un nuevo texto en torno a la prueba del tronco (*La Araucana*, canto II)» en *América en España: influencia, intereses imágenes*, ed. I. Simson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2007, p. 69-94.

AUTO SACRAMENTAL

LA ARAUCANA

EDICIÓN Y NOTAS DE

RODRIGO FAÚNDEZ CARREÑO

FAMOSO AUTO DE *LA ARAUCANA*

Lista de personajes:
Caupolicán
Rengo
Colocolo
Teucapel
Polipolo
Fidelfa
Glitelda
Negro
Otros indios

* *Salen cantando* FIDELFA *y* GLITELDA, *de indias;* RENGO, *de indio con plumas, de la misma suerte, manta y flechas;* TEUCAPEL, *de verde y oro, plumas, y de la misma suerte;* POLIPOLO, *de carmesí y con plumas, de la misma suerte*

Cantan

* ¡Guapaí, guapaí,
que el Sol vive aquí!
* ¡Guapayán, guapayán,
que el Sol aquí está!

Acot. v. 1 *De indios, plumas, mantas y flechas*: obsérvese que el auto presenta a los indios en la escena a partir de sus rasgos estereotipados durante el Siglo de Oro, con plumas, mantas y un carcaj. Sobre el origen de esta imagen en el arte, advierte Miguel Zugasti, 2005: «Los artistas del Renacimiento (de modo especial los manieristas flamencos y florentinos) comienzan a construir un paradigma iconológico de América que desembocará en la formulación de una alegoría muy concreta [...] así la primera representación alegórica de América que se conoce es la ilustración de un libro publicado en París en 1530, por el artista florentino Francesco Pellegrino: en el grabado aparece una mujer encadenada, llevando un yugo (símbolo de la servidumbre), y al lado una inscripción que dice: 'el fin justifica los medios'. La mujer cubre su desnudez con una túnica transparente; a su vez, las plantas que complementan el decorado evocan la exuberante vegetación de Nuevo Mundo [...] Las escuelas pictóricas de Florencia y Amberes se apropian de inmediato de esta imagen y la extienden al campo de la ilustración. Cuadros y grabados salidos de las manos de Vasari, Zucchi o Stradano van fijando en la retina de los occidentales nuevas estampas del continente recién descubierto. Debido a esto se concreta una imagen tradicional del nuevo continente y sus habitantes en la que América es de piel oscura y está asimismo desnuda, según usanza de sus aborígenes. Es de rostro fiero, con el cabello largo y esparcido, y lleva sobre la cabeza un ornamento de plumas de colores. En las manos porta arco, flechas y un carcaj, y con sus pies aplasta un cráneo humano, lo que apunta a su belicosidad y canibalismo. Tras ella suele haber un caimán o lagarto, animal frecuente en su tierra», pp. 21-23. Desde entonces, en España los indígenas americanos fueron representados a partir de estos atributos estereotipados.

vv. 1-4 *Guapaí-Guapayán*: Marcos A. Morínigo afirma que «en estos supuestos indigenismos reconocemos como probable punto de partida, o bien la partícula 'guay' -terminación frecuente en la toponimia guaraní como Uruguay, Paraguay, Gualeguay– o bien el nombre 'guapay' con que se conoció desde los días de la conquista, a mediados del siglo XVI, un río en tierras guaraníes del actual Chaco paraguayo», 1946, p. 38. No se encuentra esta voz en el poema de Ercilla, aunque son frecuentes los topónimos con este prefijo. Andrés de Claramonte comienza con el mismo prefijo de inspiración indígena su comedia *El nuevo rey Gallinato* vv. 1-6: « ¡Guapayacán! / Que Tipolda, hija del Sol, / sale a la mar, / que dicen que el Sol su padre / entre sus ondas está. / ¡Guapayacán!».

FIDELFA

Indios del Arauco,
que en tantas desdichas
buscáis capitán
que os defienda y rija,
porque ingratas gentes
de estrañas provincias
con la libertad
el tesoro os quitan
y vivís esclavos,
siendo en vuestras Indias,
sin ser dioses, vuestros
dueños de las vidas.
Entre aquestas peñas
Colocolo habita,
cacique que tiene
potestad divina,

v. 5 *Indios del Arauco: Arauco:* 'aguas gredosas' del mapudundun '*rag-ko*' *rag*: agua; *ko*: greda, ver Salas, 1992, p. 58. La *a* inicial se agrega de forma epentética *a-Rauco*. Los españoles llamaron Arauco a la región de tierras situadas al sur del río Biobío, entre la cordillera de Nahuelbuta y el océano Pacífico. Posteriormente, se utilizó como gentilicio para denominar a todos los indígenas libres no sometidos a la corona española. Según Alonso de Ercilla en su *Declaración de algunas dudas que pueden ofrecer en esta obra* «El estado de Arauco, es una provincia pequeña de veinte leguas de largo y siete de ancho poco más o menos, que produce la gente más belicosa que ha habido en las Indias y por eso es llamado el *Estado indómito*: llámanse los indios dél araucanos, tomando el nombre de la provincia». Ed. Lerner, 1998, p. 975.

vv. 6-16 *en tantas desdichas buscáis un capitán* […] *sin ser dioses, vuestros dueños de las vidas*. El auto se inicia parafraseando *La Araucana* de Alonso de Ercilla donde los araucanos convocan una junta de guerra una vez que descubren que los españoles no son dioses, sino que «de hombre y mujer eran nacidos». Sobre el inicio colérico de la guerra de Arauco dice Ercilla: «Ayudó mucho el ignorante engaño / de ver animales corregidos / hombres que por milagro y caso estraño / de la región celeste eran venidos; / y del súbito estruendo y grave daño / de los tiros de pólvora sentidos, / como a inmortales dioses los temían / que con ardientes rayos combatían», Canto I, 64. «Por dioses, como dije, eran tenidos / de los indios los nuestros; pero olieron / que de mujer y hombre eran nacidos, / y todas sus flaquezas entendieron. / Viéndolos a miserias sometidos / el error inorate conocieron, / ardiendo en viva rabia avergonzados / por verse de mortales conquistados», Canto II, 7. Muchas comedias y obras históricas del Siglo de Oro recogen este motivo para explicar el inicio de la guerra entre españoles y mapuches; para más información, ver *Estudio preliminar, Cap. V*.

v. 19 *Colocolo, cacique de potestad divina*. 'Colocolo como profeta'. La voz *cacique* es uno de los primeros americanismos del español. La palabra es de origen antillano y significa «jefe, autoridad u hombre principal» (*Cov.*). Los conquistadores españoles la trasladaron a Tierra Firme para denominar los diversos jefes locales. El primer diccionario de la lengua mapuche del jesuita Luis de Valdi-

* si no es dios eterno
que mortal se finja,
o Sol que entre pieles
sus rayos eclipsa.
* Pedilde que os dé
indio que os redima,
pues él por los montes
que ha venido afirma,
y para que salga
de sus grutas limpias
con dulce armonía
todos repetid:

Cantan

* ¡Guapaí, guapaí,
que el Sol vive aquí!
* ¡Guapayá, guapayá,
que aquí el Sol está!

FIDELFA Entre estos soberbios riscos,
del río hermosas guirnaldas
que fingiéndose esmeraldas

---

vía, *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reino de Chile,* de 1606, registra la voz *cuga* 'hombre principal' como cacique. Sin embargo, Andrés Fébres en su *Arte de la lengua general del Reyno de Chile,* de 1765, traduce *cacique* como *gulmén.* Sobre su traducción, advierte el lingüista Rodolfo Lenz en sus *Estudios Araucanos de 1895-1897*: «*Gülmen* se suele traducir por cacique, pero no representa dignidad o autoridad de mando, como *Lonko* «cabeza, el jefe», sino se aplica a cualquier indio rico», p. 238. Las reducciones del territorio mapuche de finales del siglo XIX, entre 1884 y 1929, entregó a los diversos jefes locales de Arauco y la Araucanía el título de comisarios, con lo que la palabra cacique se ha actualizado en el mapudungun contemporáneo, en desuso de la palabra *lonko*, para el caso ver, Foerster, 2001, pp. 5-10 y Bengoa, 1999.

v. 23-24 *Sol que entre pieles sus rayos eclipsa*: Colocolo es alabado como deidad solar. El sintagma *entre pieles* anticipa su conexión con S. Juan Bautista, que se explicita más abajo: v. 44, acot. al v. 96.

v. 28 *que ha venido afirma*: *afirmar*: «Asegurar alguna cosa, para que esté afianzada y firme. Es voz compuesta de la partícula A, y del nombre Firme. Lat. *firmare*» (*Aut.*).

v. 30 *grutas limpias. Gruta*: 'escenario simbólico'. «Suele asociarse al vestido de pieles para caracterizar el estado de desnudez y desamparo en que se encuentra el hombre al nacer: en la comedia primariamente frente al destino natural y en los autos frente al destino sobre natural, y sugieren a veces un estado espiritual primitivo y en ocasiones turbulento o negativo» *Diccionario de autos sacramentales de Calderón de la Barca.*

al Sol le dan obeliscos,
vive retirado y solo
de los humanos engaños,
desde sus primeros años,
el Bautista Colocolo.
Aquí un espíritu puro
es de los desiertos, y es
un Sol que pisa después
ya la estrella y ya el coluro.
Aquí, a los dioses igual,
come en sus vigilias largas,
entre langostas amargas,
miel silvestre en el cristal
deste transparente río.

v. 40 *obeliscos*: 'tronos, aras'. Compárese con la comedia de Claramonte, *El honrado con su sangre*: «Pudiera desde aquí el Sol / trepar sus cabellos rubios, / con envidias de Faetón / !Qué arquitrabes, qué linteles, / que boceles, que labor! / pirámides y obeliscos / pueden callar desde hoy», vv. 1292-1298.

v. 44 *el Bautista Colocolc*: primera representación *in verbis* de Colocolo como san Juan Bautista. En adelante Fidelfa comienza un relato en el que describe a Colocolo bajo los principales atributos simbólicos de san Juan Bautista «espíritu puro de los desiertos, su alimento entre langostas amargas y miel silvestre en el cristal» siguiendo el modelo de los evangelios, *Mateo*, 3, 4-7, *Marcos* 1, 5-7, *Lucas* 1, 15 y *Juan* 1, 33-36.

v. 45 *Un espíritu puro*: san Juan Bautista es un espíritu puro porque reposa en él el Espíritu Santo que le permite bautizar, según el evangelio de *Juan* 1, 33-36: «Yo antes no le conocía, más el que me envío a bautizar con agua, me dijo: Aquel sobre quien vieres baja el Espíritu Santo, y reposa sobre él, ese es el que le bautiza con el Espíritu Santo», también *Lucas*: «tú verás al Mesías; y tu mujer Elisabeth te parirá un hijo que será su precursor, a quien pondrás por nombre Juan; el cual será para ti objeto de gozo y júbilo, y muchos se regocijaran en su nacimiento, porque ha de ser grande en la presencia del Señor. No beberá vino ni cosa que pueda embriagar, y *será lleno del Espíritu santo* ya desde el seno de su madre», 1, 13-15.

v. 47 *coluro:* «Voz de la astronomía. Son dos círculos máximos, que se consideran en la esfera, los cuales se cortan en ángulos rectos por los Polos del mundo y atraviesan el zodiaco, de manera que uno pasa por los primeros grados de Aries y Libra, y se llama Coluro de los equinoccios, y el otro por los de Cáncer y Capricornio, que se llama Colúro de los solsticios» (*Aut.*).

vv. 51-53 *langostas amargas; miel silvestre en el cristal de este trasparente rio*: Se refiere a la vida ascética de san Juan Bautista en el desierto de Judea y sus prédicas a las orillas del río Jordán según el relato bíblico de *Mateo*: «Juan iba vestido de pelo de camello, llevaba un cinturón de cuero y se alimentaba de langostas y miel silvestre. Acudían a él gentes de Jerusalén, de toda Judea y de toda la rivera del Jordán. Confesaban sus pecados y Juan los bautizaba en las aguas del Jordán» 3, 4-7; también *Marcos* 1, 5-7 «La región entera de Judea y todos los habitantes de Jerusalén acudían a él, confesaban sus pecados y Juan los bautizaba en las aguas del Jordán. Juan iba vestido de pelo de camello,

Éste, al fin, que resplandece
como el Sol, Arauco ofrece,
el capitán de quien fio
su divina Redención.

RENGO Indios, a reírme vengo.
Capitán, ¿dónde está Rengo?
Sabéis que angélicas son
mis fuerzas.

FIDELFA Tu fortaleza
no quieras encarecer,
pues sabes que una mujer
te abrió un día la cabeza.

---

llevaba un cinturón de cuero y se alimentaba de saltamontes y miel silvestre». Sobre la langosta como comida de san Juan Bautista, advierte Covarrubias en el *Suplemento al tesoro de la lengua española castellana* de 1611: «Y fúndanse en que en aquel desierto de Palestina había muchas langostas cuya comida era ordinaria, aunque de gente pobre, como si agora dijésemos acá la de los caracoles. Esto se confirma con que en el *Levítico* cap. 11, 22, la langosta se cuenta entre los animales mundos que se podían comer, ultra de que hubo muchas naciones las cuales se mantenían de las dichas langostas y las secaban al sol y saladas las guardaban por todo», ver nota 16, ed. Dopico y Lezra, 2001. Claramonte repite este parlamento por la boca Satán en *El coloquio del bautismo de Cristo,* p. 85: «Oró Moisés y ayunó, / lo mismo cuentan de Elías, / Juan este campo habitó, / bebió de estas aguas frías / y miel silvestre comió».

vv. 63-64 *una mujer te abrió un día la cabeza*: representación simbólica del Demonio derrotado por la Virgen María en el misterio de la Inmaculada Concepción. La imagen proviene del *Génesis* cuando Dios sentenció a la serpiente del pecado a ser derrotado por una mujer: «Yo pondré enemistades entre tú y la mujer, y entre tu raza y la descendencia suya: ella quebrantará tu cabeza, y andarás acechando su calcañar», *Génesis* 3, 15. Un texto similar al de Rengo se halla en otro auto con certeza de Andrés de Claramonte, *La dote del Rosario* cuando declara el personaje Demonio: «desde que a mí una mujer / me dio un golpe en la cabeza / estoy mal con las mujeres», vv. 991-994 y en el *El coloquio del bautismo de Cristo* que también atribuimos al dramaturgo murciano: «Y aqueste debe de ser, / por quien aquella mujer / me quebraría la cabeza», p. 91. En muchos autos de la primera mitad del siglo XVII se presenta esta imagen en la escena o en parlamento de los personajes. Por ejemplo, en Mira de Amescua en *La santa Inquisición*, p. 461. Lope de Vega en *El villano despejado* p. 139, *Obras son amores* p. 106, *La aventuras del hombre* p. 282, etc. El dogma de la Inmaculada Concepción posee una larga y polémica tradición en el seno de la comunidad católica. En 1476 Sixto IV inició su festividad, prohibiendo bajo pena de excomunión, su discusión entre dominicos y franciscanos. En 1546 el Concilio de Trento declaró que María no estaba incluida en el decreto sobre el pecado original. El 8 de diciembre de 1661 Alejandro VII en su bula Sollicitudo declaró que María fue libre de pecado original desde el primer momento de su concepción, sin embargo, no fue hasta 1848 cuando se saldó el tema través de una encíclica. El papa Pío IX consultó a veinte teólogos sobre un tema que se discutía desde principios del siglo XIII, 17 se declararon a favor. Tras consultar al colegio cardenalicio y a una serie de otros obispos, el 8 de diciembre

RENGO ¿A mí? ¡Si nadie de mí
en Arauco escapó!

FIDELFA Esta mujer te venció,
y Colocolo.

RENGO Es así,
mas con previlegio fue
particular.

TEUCAPEL Araucanos,
* si de los yugos tiranos
en que la patria se ve
redimidos queréis ser,
a Colocolo veamos,
o entre todos elijamos
un capitán.

RENGO Mi poder
es infinito y es solo.

POLIPOLO El mío, Rengo, te excede.

TEUCAPEL * Solo redimiros puede
Teucapel.

FIDELFA A Colocolo,
indios, cantando invocad,
que voz de los dioses es.

---

de 1854 se publicó una encíclica *Ineffabilis Deus* en la que se declaró que María había sido concebida sin pecado original, poniendo fin a la polémica.

v. 83 *voz de los dioses es*: 'Colocolo como profeta'. Su parlamento es una cita a los Evangelios Sinópticos donde el Bautista parafrasea al profeta Isaías y se declara «voz que clama en el desierto» que conecta con su posterior texto en el verso 120. En las obras literarias del Siglo de Oro que versan sobre la conquista de Chile, los dioses araucanos poseen diferentes nombres, Ercilla menciona a Eponamón (Demonio) como máxima divinidad araucana, pero también a Apo, 'el maligno' y presenta Fitón como mago araucano. En el canto II del *Arauco domado* los indígenas convocan a sus espíritus para conocer el destino de la guerra y, como en el auto *La Araucana,* ejecutan una serie de bailes para conjurarlos. Se menciona a Eponamón, Pillán «espíritu maligno» e Ybunché «el insepulto». Lope en su comedia *Arauco domado* presenta en la escena a Pillán «con un medio rostro dorado, y un cerco de rayos, como el sol, en la cabeza y el medio cuerpo con un justillo de guadamecí de oro» Acot. p. 309 y sigue a Ercilla para la figura de Apo. Entre los nueve ingenios, Jacinto de Herrera, presenta a Leocotán como figura del maligno, vv. 2199-2390. En *El gobernador prudente* se