

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

*Para Alastair Mitra, por su amistad.*

## ÍNDICE

1. Preliminares: <i>una Biblioteca áurea hispano-chilena y el auto sacramental La Araucana</i> .....	5
2. El anónimo auto sacramental <i>La Araucana</i> , Ms. 16738 de la Biblioteca Nacional de Madrid: historia de su vida editorial y crítica bajo la atribución a Lope de Vega.....	16
2.1. <i>La Araucana</i> en el corpus de los autos sacramentales de Lope de Vega: breve reseña de su construcción.....	22
2.2. Problemas de atribución: el auto <i>La Araucana</i> , <i>El nuevo rey Gallinato</i> y el teatro de Andrés de Claramonte.....	27
3. <i>La Araucana</i> , auto sacramental de la primera mitad del siglo XVII	
Características generales y clasificación.....	36
3.1 El auto sacramental: fiesta y espectáculo.....	36
3.2 Los autos de la segunda mitad del siglo XVII. La escuela de Lope de Vega: alegoría, tema y la necesidad de su clasificación.....	47
3.3. Clasificación de los autos de la primera mitad del siglo XVII: La escuela sacramental de Lope de Vega.....	57
3.3.1. <i>Autos sacramentales de la salvación o redentores</i> .....	57
3.3.2. <i>Autos del Cantar</i> (sacramentales).....	58
3.3.3. <i>Autos cristológicos</i> (sacramentales).....	59
3.3.4. <i>Parábolas del Nuevo Testamento</i> (sacramentales).....	59
3.3.5. <i>Autos del nacimiento</i> .....	60
3.3.6. <i>Autos marianos</i> .....	61
4. Paradigmas compositivos en los autos sacramentales de la primera mitad del siglo XVII. La escuela de Lope de Vega: ingenio y teología.....	61
4.1 La prefiguración.....	61
4.2 El símbolo de la Cruz.....	67
4.3 Emblemas.....	71
5. Temas y fuentes del auto sacramental <i>La Araucana</i> : la elección del Caupolicán en Ercilla y otros textos histórico-literarios del Siglo de Oro.....	73
6. Muerte y Resurrección: el retrato áureo de Caupolicán.....	88
7. Glosas al auto sacramental <i>La Araucana</i> .....	98
7.1. La invocación a Colocolo.....	99

7.2. Colocolo, la querrela indígena y la llegada de Caupolicán .....	100
7.3. Los concursos araucanos: la prueba de fuerza.....	106
7.4. La prueba del madero, la leyenda de la Cruz.....	115
7.5. El Cantar de los cantares .....	119
7.6. Apoteosis y banquete de la Eucaristía.....	120
8. Conclusiones.....	124
9. Nota textual.....	127
9.1. Esta edición.....	131
9.2. Sinopsis métrica del auto <i>La Araucana</i> .....	132
10. Bibliografía.....	135
10. Texto del auto.....	150
11. Manuscrito.....	210
12. Variantes.....	228
13. Índice de notas .....	233

*Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: «Basta»  
E íguióse la alta frente del gran Caupolicán.  
(Rubén Darío, La época, 1888)*

#### I. PRELIMINARES: BIBLIOTECA ÁUREA HISPANO-CHILENA Y EL AUTO SACRAMENTAL *La Araucana*.

Para fortuna de la memoria histórica hispano-chilena, las guerras de la conquista de Chile entre españoles y mapuches fueron objeto de representación en célebres versos y prosas del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Mira de Amescua, Alonso de Ercilla, Francisco de Quevedo, entre muchos otros, dedicaron algunas páginas para retratar la resistencia mapuche -*Flandes Indiano* en palabras de Alonso de Ovalle en su *Historia general del reino de Chile* de 1646- en los confines del continente americano. Gracias a ello, en la actualidad poseemos un amplio corpus de textos áureos en los que se describen los orígenes bélicos de la moderna nación chilena.

Nos complace presentar, a modo de preliminares a nuestra edición del auto sacramental *La Araucana*, un breve catálogo de algunas de estas obras que denominamos parte de una *Biblioteca áurea hispano-chilena*. Todas ellas son textos literarios publicados en la península, la mayor parte escritos por poetas españoles que nunca estuvieron en América. Una excepción son las epopeyas *La Araucana* de Alonso de Ercilla y *Arauco domado* de Pedro de Oña, cuyos autores sí vivieron en Chile y son las fuentes de autoridad en que se basan gran parte de los otros poetas de nuestra *Biblioteca*. Entre otros títulos y autores que incluimos, destacan:

1. Alonso de Ercilla, *La Araucana*, tres partes, publicadas en Madrid 1569, 1578 y 1589.
2. Pedro de Oña, *Arauco domado*, Lima, 1596 y Madrid, 1605.
3. Diego Santisteban Osorio, *Cuarta y quinta parte de La Araucana*, Madrid, 1597.
4. Varios romances. En 1591, dos años después de la publicación de la tercera parte de *La Araucana*, Pedro Flores publicó en Lisboa un cancionero intitulado *Ramillete de flores* en el cual hay nueve romances basados en la epopeya de Ercilla. Posteriormente en 1604, se publicó la *Primera parte del romancero de*

- Madrid* con seis nuevos romances inspirados en las guerras de Arauco.
5. Ricardo de Turia, *La belligera española*, en *Norte de la poesía española*, Valencia, 1616.
  6. Lope de Vega, *Arauco domado*, Parte XX, Madrid, 1625.
  7. *La Araucana* auto sacramental, manuscrito anónimo sin fecha de composición, que editamos como el primero de nuestra Biblioteca.
  8. Comedia de nueve ingenios, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, pionera en la composición de comedias en colaboración. Liderada por Luis de Belmonte, participaron en su redacción otros ocho ingenios –según Hartzbusch imitando en número a las nueve musas– el Conde Bastos, Juan Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Jacinto de Herrera, Fernando Ludeña, Diego de Villegas y Guillén de Castro, publicada en Madrid en 1622.
  9. Gaspar de Ávila *El gobernador prudente*, publicada en la *Parte XXI de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1663.
  10. Andrés de Claramonte, *El nuevo rey Gallinato*, comedia sin edición durante el Siglo de Oro y editada modernamente por María del Carmen Hernández Valcárcel en 1983.
  11. Francisco González de Bustos, *Los españoles en Chile*, en la *Parte XXII de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1665.
  12. Algunos capítulos de novelas históricas como los VI y VII de *La historia de la monja aiférez*, *Catalina de Erausu escrita por ella misma*, en los que relata su condición de soldado en las guerras de Arauco; y el capítulo XXXVI de Quevedo intitulado «Los holandeses en Chile» en *La hora de todos y la fortuna con seso*, Zaragoza, 1650.
  13. Incluimos también algunos títulos de obras extraviadas como las comedias *Los hechos de Juan Gómez de Alvarado*, *La conquista del Valle de Arauco y Valdivia en Tucapel*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cayetano de la Barrera en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* de 1869, bajo la letra H menciona la comedia *Los hechos de Juan Gómez de Alvarado*. Medina no pudo dar con ella en sus investigaciones. *La conquista del valle de Arauco* de Rodríguez de Vela, Sevilla, 1696, *Valdivia en Tucapel*, de Nebreda y Acos-

Su proyecto de edición completo es nuestro anhelo y una deuda del hispanismo chileno para con los lectores contemporáneos; especialmente, si se tiene en cuenta la hipótesis de una supuesta «ausencia del Nuevo Mundo en la literatura aurisecular»<sup>2</sup>. El caso particular de Arauco en las letras peninsulares se debe a una serie de circunstancias históricas, en palabras del mismo Glen Dille:

El número desproporcionado de comedias sobre Chile se debe, a lo menos tres factores: primero, precisamente porque no era un país rico no se podía culpar a los españoles de estar allí por motivos indignos. Segundo, es la admiración por la heroica resistencia de sus pocos habitantes. A diferencia de México y Perú, Arauco era muy pequeño, pero presentaba la máxima dificultad a los esfuerzos españoles para incorporarlo dentro del Imperio. Tercero, las expediciones a esta lejana parte del Imperio tuvieron la suerte de ser immortalizadas por Alonso de Ercilla y Pedro de Oña en obras del género del máximo prestigio, la epopeya<sup>3</sup>.

Efectivamente, como bien advierte Dille, no se puede explicar la abundancia de textos áureos referentes a la conquista de Chile sin considerar el contexto bélico de las prolongadas guerras en la Araucanía; situación que condujo, incluso, a que la corona modificase su tradicional sistema de conquista privado a cargo de un ejército de vecinos encomenderos, por un ejército profesional y permanente en los márgenes de la frontera, tras el denominado «desastre de Curala-

---

ta, Madrid, 1759 y una en portugués de Pérez de Cunha, *Os Araucanos*, Lisboa 1741, solo se conocen a partir de su entrada en la *Enciclopedia Espasa*, bajo el verbo Araucanía. Ver Medina *Ilustraciones XVIII a La Araucana*, 1918, p. 391.

<sup>2</sup> La tesis de la ausencia del Nuevo Mundo en la comedia del Siglo de Oro fue planteada originalmente por Glen Dille en un artículo de 1988. Desde entonces, muchos investigadores —especialmente los de su generación— hicieron eco de su hipótesis, entre ellos, F. Antonucci 1992, F. Ruiz-Ramón, 1993 y R. Lauer, 1998. Efectivamente si bien el descubrimiento, conquista y colonización del Nuevo Mundo no es una materia que abunde los escenarios peninsulares, su representación literaria es copiosa cuando se observa de conjunto con otros géneros literarios como la epopeya, la novela o la lírica. Miguel Zugasti en 1996 propuso un nuevo catálogo de las obras de tema americano, gracias al cual se ha actualizado su repertorio. Un catálogo aún más amplio es el de José Toribio Medina en su *Biblioteca Hispano-chilena (1523-1817)* III vols., 1897 y su *Biblioteca Hispano-Americana (1493-1810)*, VII vols., 1968.

<sup>3</sup> Dille, 1988, p. 493.

ba» de 1598 en que los mapuches arrebataron todas las ciudades fundadas al sur del río Biobío y decapitaron a un segundo gobernador, Martín García Oñez de Loyola, tras la muerte de Pedro de Valdivia en Tucapel en 1553<sup>4</sup>.

Como consecuencia del 'retroceso de la frontera' a partir de 1600, la Corona asumió como misión de Estado la pacificación del territorio mapuche, financiando la guerra a través de un impuesto virreinal conocido con el nombre de *Real Situado* que proveyó de pertrechos para la guerra y eximió a los vecinos encomenderos de Santiago y Coquimbo de su participación, verano a verano en el frente, dando origen al despertar de la vida colonial chilena<sup>5</sup>.

El segundo factor que explica la abundancia de textos áureos sobre la conquista Chile se debe a una serie de problemas políticos que suscitó la primera lectura de *La Araucana* de Alonso de Ercilla entre los círculos cortesanos del Siglo de Oro.

Como consecuencia de que Ercilla sustituyó en *La Araucana* un héroe central hispano por un protagonista colectivo de la guerra (mapuches y españoles) e introdujo una serie de pasajes ajenos al curso inicial de la narración (como la batalla naval de Lepanto, el desembarco en San Quintín y algunas digresiones en torno a la guerra contra Portugal) su relato fue interpretado como un texto híbri-

<sup>4</sup> La decapitación García Oñez de Loyola fue retratada en una serie de documentos oficiales, entre ellos, destaca la ilustración del fraile jerónimo Diego de Ocaña de su *Relación* de viaje por el Nuevo Mundo en que atribuye su muerte al indio yanacón Anganamón (ver nuestra *ilustración III*). José Toribio Medina en su *Colección de documentos inéditos para la historia de Chile, vol. V (1599-1602)* transcribe una serie de cartas del Consejo de Indias en que se reflexiona sobre la guerra de Chile a partir del desastre de 1598 y la necesidad de financiar las huestes. Entre ellos, es interesante el documento número 26 *Parecer del Consejo de Indias sobre el socorro y situar pagas a los soldados de Chile* del 31 de agosto de 1599 en que se señala: «Y habiéndose visto en el Consejo las cartas que dicho virrey y otras personas han escrito sobre este suceso de la muerte del gobernador y del estado de la tierra y considerando las dificultades que ha tenido la reducción de aquel reino, ha parecido que conviene hacer el esfuerzo posible para procurar allanar y poner de paz aquella tierra, así por el servicio que en ello se hará a Dios [...] y que para ello se provea un gobernador de las partes necesarias y que se envíen hasta mil y doscientos soldados, buena gente, para que lleguen allá efectivos mil y bien armados, a cargo de cuatro capitanes de mucha experiencia y discurso y que se lleven armas y municiones de respecto para repartir entre los soldados de allá y vecinos», p. 133-132. La cursiva es nuestra.

<sup>5</sup> Para la importancia del *Real Situado* en la vida colonial chilena, ver A. Jara, 1971, pp.113-129 y M. Góngora, 1970, pp.3-56.



do, más cercano al relato historiográfico «de lo visto y lo vivido» que a la máquina fantástica de epopeya<sup>6</sup>.

La falta de un protagonista central hispano –en el que descansa el destino de la epopeya – permitió que *La Araucana* fuese interpretada como un «poema acéfalo»; concretamente, una venganza del poeta contra el antiguo gobernador de Chile, García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete, con el que tuvo una disputa que casi costó la muerte del poeta durante la fiestas de coronación de Felipe II, celebradas en Chile en el invierno de 1558 en la Imperial<sup>7</sup>.

Entre las crónicas de soldados contemporáneos a Ercilla, Alonso de Góngora Marmolejo, en el capítulo XXIX de su *Historia de todas las cosas que ha acaecido en el reino de Chile y de los que lo han gobernado*, describe con detalles el acontecimiento, dice:

Don García [...] quiso un día salir de máscara disfrazado a correr ciertas lanzas en una sortija por una puerta falsa que tenía en su posada, acompañado de muchos hombres principales que iban delante, y más cerca de su persona Don Alonso de Arcilla, el que hizo el Araucana, y [...] otro caballero llamado don Juan de Pineda, natural de Sevilla, se metió entre ellos, revolvióse hacia él echando mano a su espada: don Juan hizo lo mismo. Don García que vido aquella desenvoltura, tomó una maza que llevaba colgando del arzón de la silla, y arremetiendo el caballo contra Don Alonso, como contra hombre que lo había revuelto, le dio un gran

<sup>6</sup> Para las interpretaciones de *La Araucana* entre los preceptistas del Siglo de Oro, ver Fernando Alegría, «*La Araucana* y sus críticos», en *La poesía chilena: orígenes y desarrollo, del siglo XVI al XIX*, 1954, pp. 1-48. También, el *Donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo* y M. Ferrer-Chivite, «El Cura y el Barbero, o breve historia de dos resentidos», en *Cervantes y su mundo*, coord. Manuel Criado de Val, Madrid, EDI, 1981, pp. 723-736. Para el canon de lo visto y lo vivido en la historiografía española sobre el Nuevo Mundo durante el siglo XVI y XVII, ver Walter Mignolo, «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, ed. L. I. Madrigal, 1982, pp. 57-111 y J. Lozano, Cap. I: «sobre la observación histórica» en *El Discurso Histórico*, 1987, pp. 15-79.

<sup>7</sup> Sobre la fecha del incidente entre García Hurtado de Mendoza y Ercilla, existe una polémica historiográfica, mientras para Diego Barros Arana fue durante las fiestas de coronación de Felipe II celebradas en Chile el 28 de enero de 1558, con alrededor de dos años de retraso de su fecha original en 1556, para F. Campos-Harriet: «Hasta ahora se estimaba que con ocasión de estas fiestas en La Imperial ocurrió la incidencia entre don García y don Alonso de Ercilla y Zuñiga. En realidad, ella ocurrió en La Imperial pero durante la invernada que aquel año hizo el gobernador en la ciudad, y no cuando estuvo de paso en enero de 1558», 1967, p. 79.



Este indio mató a la gente que fue con Villagrán,  
del gobernador Valdivia. Este es el traje de los indios  
de guerra de Chile, esta coraza es de cuero de vaca crudo.  
Esta arma se llama macana



Anganamón, yancona del Gobernador Martín García de Loyola, el cual mató al dicho gobernador. Este indio vive hoy año de 1607 [sic] y es el que ha destruido a todo el reino



El Gobernador Martín García de Loyola

golpe de maza en un hombro, y tras de aquel, otro. Ellos huyeron a la iglesia de Nuestra Señora, y se metieron dentro. Luego mandó que los sacasen y cortasen las cabezas al pie de la horca<sup>8</sup>.

La sentencia de Ercilla se vio conmutada por su exilio gracias a la intermediación de las mujeres de la ciudad, quienes apelaron por su liberación. Es menester destacar que tal acontecimiento ha despertado durante siglos, curiosas reflexiones en torno al origen del nombre de *La Araucana*. Por ejemplo, para Alfonso Escudero:

El título de *La Araucana*, podría ser resultado de la imitación de otros títulos épicos: *La Ilíada*, *La Eneida*, etcétera. Pero yo prefiero ver en él algo así como el caballeresco agradecimiento a la muchacha aborigen -la araucana- que le salvó la vida<sup>9</sup>.

Por su parte, Miguel Luis Amunátegui, en su *Ensayos Biográficos* de 1896, cita el *Juicio de Residencia* del gobernador Mendoza con el objetivo de estudiar la participación de las mujeres en la liberación del poeta. Señala:

ítem, se le hace cargo al cicho Don García que se gobernaba e se gobernó por una doncella, que es la que, por la pesquisa secreta, consta de su nombre; y se le daban papiotes en las narices el uno al otro, jugando a (sic) [...] estando en una ventana que los que pasaban los veían; e permitía e permitió que entrase dicha doncella de noche por una ventana; y estando encerrado en su casa y habiendo mandado a hacer justicia de don Alonso de Arcilla [Ercilla] y don Juan de Pineda, por intercesión de la dicha doncella, y otra mujer que fue con ella, lo dejó de hacer; y si estuvo jugando con ellas casi toda la noche, estando los dichos caballeros confesándose para hacer justicia de ellos; y decía, dijo escribió de su letra una carta que valía más gobernarse por una india, que por una P... soberbia [sic.]<sup>10</sup>.

Cuando García Hurtado de Mendoza fue virrey del Perú (1589-1596) y regresó a España en 1597, inició una de las campañas apologéticas más famosas del Siglo de Oro con el objetivo de contrarres-

<sup>8</sup> ed. M. Donoso, 2010, pp. 286-287.

<sup>9</sup> A. Escudero, 1971, pp. 39-53.

<sup>10</sup> Amunátegui, *Ensayos Biográficos*. tomo IV, Santiago, Imprenta nacional, 1896, p. 45.

tar el éxito y fama internacional que alcanzó *La Araucana* de Ercilla, epopeya con veintitrés ediciones entre 1596 y 1632<sup>11</sup>. Entre los textos que financió destacan los títulos: *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña, la comedia *Arauco domado* Lope de Vega (1599), una biografía histórica redactada por Francisco Suárez de Figueroa *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete* (1613). La comedia en colaboración liderada por Luis de Belmonte *Algunas hazañas de las muchas de García Hurtado de Mendoza* (1622) y *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila (1632). Gran parte de ellas dialoga con *La Araucana* o introducen a Ercilla como personaje secundario<sup>12</sup>. Es interesante el *Prólogo al lector* de la epopeya *Arauco domado* de 1596 –ópera prima de las obras de encargo–, donde Pedro de Oña esgrime una serie de razones políticas que lo motivaron a escribir su épica, una de ellas es la ausencia de su mecenas en *La Araucana* de Ercilla. Léase:

Otra razón también me hizo fuerza  
que, si faltaran todas, ésta sobra  
para poner las manos en la obra,  
por más que de mi estudio el paso tuerza.  
Es con que más el ánimo se esfuerza  
y aquél perdido anhélito recobra,  
ver que tan buen autor, apasionado,  
os haya de propósito callado.

Pensó callando así dejar cerrada  
de vuestra gloria, y méritos la puerta,  
y la dejó de par en par abierta,

<sup>11</sup> Para las ediciones de *La Araucana* ver Medina *Ilustración X*, 1918, pp. 2-41, F. Pierce 1969, p. 50 y Lerner, 1976, pp. 51-60.

<sup>12</sup> Para José Toribio Medina, máxima autoridad en la materia, una de las grandes fallas históricas de los dramas sobre Arauco es la representación de Alonso de Ercilla como un personaje secundario de la acción. Sobre *Arauco domado* de Lope, que cree cercano a la fecha de su primera publicación en 1625, dice Medina: «Para la composición de su *Arauco domado* se había guiado además, lo hemos dicho ya, por las obras de Pedro de Oña y de Suárez de Figueroa, prometiendo realizar un trabajo histórico, aquel corresponde en la generalidad de sus personajes culminantes, eso sí que con la sistemática depresión del carácter de Ercilla, que era injusta y mentirosa y hecha solo al propósito de halagar los orgullosos sentimientos del hijo de don García presentándose al poeta, que decía haber pretendido la memoria de su padre, bajo el aspecto de un soldado cobarde», 1917 b, p. 385.

dejando su pasión deserrajada,  
 sin vos quedó su historia deslustrada  
 y en opinión quizá de no tan cierta,  
 mas tal es un rencor que da por bueno  
 a daño propio, a trueque del ajeno.

¿Quién a cantar de Arauco se atreviera  
 después de la riquísima *Araucana*?  
 ¿Qué voz latina, hespérica o toscana,  
 por mucho que de música supiera?  
 ¿Quién punto tras el suyo compusiera  
 con mano que no fuese más que humana,  
 si no le revolviera el pecho tanto  
 el ver que sois la pausa de su canto?<sup>13</sup>

Muchos de los posteriores poetas bajo el mecenazgo de García Hurtado de Mendoza repiten estas ideas. Entre ellos, Francisco Suárez de Figueroa en el Libro II de su biografía histórica *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete*, comenta sobre los motivos del incidente con Ercilla:

Como ha sido cosa tan frecuente en estos reinos haber algunos motines, buscando siempre los traidores semejantes coyunturas para descubrirse, alborotose don García al ver sobre sí tantas espadas, recelándose no fuese alguna traición de las que en estos lances se han experimentado en las Indias. [...] El conveniente rigor con que don Alonso fue tratado, causó el silencio en que procuró sepultar las ínclitas hazañas de don García. Escribió en verso las guerras de Arauco, introduciendo siempre en ellas un cuerpo sin cabeza, esto es, un ejército sin memoria de general<sup>14</sup>.

Vistas estas diferencias en el origen e interés de las obras literarias que retratan las guerras de Arauco, podemos dividir su ciclo dos. Por una parte, las obras bajo mecenazgo de García Hurtado de Mendoza, y por otra, las de libre inspiración. Corresponden a este último grupo los títulos: *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*, de Diego Santisteban Osorio, *La belligera española* de Ricardo de Turia, *Los españoles en Chile* de Francisco González de Bustos, los *romances* y el auto sacra-

<sup>13</sup> Ed. Medina, 1917, p. 35-36.

<sup>14</sup> Suárez de Figueroa, ed. E. Sánchez Figaredo, 2006, p. 134.

mental *La Araucana*, este último, la pieza más insólita de nuestra *Biblioteca* al plantear una relación alegórica entre Cristo y Caupolicán.

## II. EL ANÓNIMO AUTO SACRAMENTAL *La Araucana* MS. 16738 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID: ARGUMENTO E HISTORIA DE SU VIDA EDITORIAL Y CRÍTICA BAJO LA ATRIBUCIÓN A LOPE DE VEGA.

El auto sacramental *La Araucana* se conserva en un manuscrito sin mención de autoría con letra original del siglo XVII, del que hasta la fecha existe un solo testimonio en el fondo Osuna de la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura Ms. 16738 y se desconoce su edición durante el contexto áureo.

Su argumento relata la redención de los araucanos en Caupolicán-Cristo, que los libera de los yugos impuestos por la conquista Americana, la idolatría y el demonio, a través de un banquete eucarístico confeccionado a partir de dos productos originarios del Nuevo Mundo, el cazabe y el maíz. Para organizar su trama, su autor se basó en el Canto II de *La Araucana* de Alonso de Ercilla de 1569, en la que se describe la elección de Caupolicán como cacique de Arauco a partir de la prueba de la carga un madero (II: 35).

El famoso hito épico que ha despertado por siglos un acalorado debate entre la historiografía y la literatura<sup>15</sup>, se transforma en el auto en una versión a lo divino en la que Caupolicán se enfrenta en una serie de concursos físicos (propuestos por Colocolo de san Juan Bautista en el auto), a los indígenas Rengo, Teucapel y Polipolo que son el Demonio, el Judaísmo y la Idolatría.

Las páginas del manuscrito están correlativamente numeradas, desde la número 1, en letra y tinta distinta del texto, hasta la 28 donde termina la transcripción del auto. La página 29 queda en blanco, y en la 30 aparece invertida una lista de compras que nada tiene que ver con la pieza alegórica. Los nombres de los personajes están abreviados “*Cau*” (Caupolicán) “*ren*” (Rengo); “*fi*” (Fidelfa) “*Teu*” (Teucapel), etc., con algunos problemas en la transcripción de algunos pasajes<sup>16</sup>.

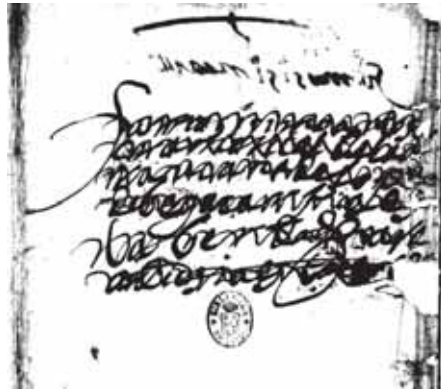
La página número 31 es una hoja de guarda donde uno de los copistas declaró: «Famosísimo auto sacramental de La Araucana de

<sup>15</sup> Para la verdad histórica en la elección de Caupolicán ver Medina, 1917, *Ilustración XIX* y Zugasti, 2006.

<sup>16</sup> Para los detalles de la transmisión textual del auto, ver nuestra *Nota textual*.



Lope de Vega Carpio, es verdad, lo juro a Dios i a esta †», seguido de una tachadura.



De 1893 es su primera publicación editorial bajo la atribución a Lope de Vega, cuando Marcelino Menéndez Pelayo lo editó para la Real Academia en *Obras de Lope de Vega, autos y coloquios II*, reeditado años más tarde sin enmiendas en *Obras de Lope de Vega 6 y 7 autos y coloquios* para la colección Biblioteca de Autores españoles (BAE) vol. 157-158 de 1963<sup>17</sup>. En su breve estudio preliminar dice el santanderino:

Manuscrito de la Biblioteca Nacional, fondo Osuna. No mencionado por La Barrera. Pieza disparatadísima o más bien absurdo delirio, en que Colocolo aparece como símbolo de San Juan Bautista; Rengo como figura de Demonio, y Caupolicán (*horresco referens*) como personificación alegórica del Divino Redentor del mundo. Muy robusta debía ser la fe del pueblo que toleró farsa tan irrelevante y brutal. Para nosotros sólo tiene curiosidad por los bailes y cantos indígenas que la exornan. Para los incidentes dramáticos (tales como la prueba del tronco), el poeta se inspiró más bien en *La Araucana* de Ercilla que en su propia comedia *Arauco domado*<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Madrid, Atlas, 1963. En adelante todos los autos de Lope que citamos en nuestra edición provienen del vol. 157 y 158, de la colección BAE.

<sup>18</sup> Menéndez Pelayo, 1893, p. 16. A partir de la edición de Menéndez Pelayo el auto figura como de Lope en el catálogo teatral de Antonio Paz y Melia de 1899, con el número 237, seguido de un signo de interrogación, «auto de Lope?», así

Desde la primera edición de Menéndez Pelayo, muchos críticos han leído el auto como una pieza alegórica más del corpus del teatro de Lope de Vega, con distintas interpretaciones en torno a su valor literario. En 1908, J. M. Aicardo, señaló:

Acaso pertenece *La Araucana* a los primeros años de Lope, aquellos en que, por testimonio de Cervantes, andaba el poema de Ercilla confundido en el aprecio y en la fama con los más famosos y apreciados libros de caballería, y reputado «como una de las más ricas prendas de poesía que tenía España. Olvidando el poeta, como el pueblo y Ercilla se olvidaron, de que trataban de una raza india y enemiga, no vieron en los nobles y tenaces oprimidos, y en Caupolicán sobre todos, más que bizarría y el heroísmo que peleaba hasta la desesperación [...] Para comprender bien la concepción de este auto y de todos los histórico-alegóricos hace falta reparar que los santos Padres no ven solamente a Nuestro Salvador en aquellos héroes de santidad del Antiguo Testamento que se llaman Noé, Abraham, Jacob y José, sino además en Saúl, Jehú y en los jueces Otoniel, Sansón, Jefé, etc. Del mismo modo los santos del Nuevo testamento imitan con sus virtudes a Jesucristo; pero los sabios, los héroes, los libertadores son también reflejos y destellos del mismo, pues de Él descienden a los mortales todo lo bueno y lo grande, “como del Sol descienden los rayos y de las fuentes las aguas”. Jesucristo, pues, es en la concepción cristiana el modelo de todo y el supremo ejemplar del padre<sup>19</sup>.

Años más tarde, en 1968 Bruce Wardropper en su *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* comentó sobre el auto *La Araucana*:

La extravagancia de Caupolicán, protagonista de *La Araucana*, no estriba tanto en el hecho de que Lope compara la divinidad humanizada con la humanidad, como en el hecho de que traza analogías entre dos personas históricas, y no entre una persona y una idea<sup>20</sup>.

La sentencia de Wardropper es una mirada rígida (o antigua) que subestima el amplio alcance argumental de los autos sacramentales en

---

como, en su segunda edición de 1934 a cargo de Julián Paz, como auto de Lope con el número 248.

<sup>19</sup> Aicardo, 1908, 21, p. 40.

<sup>20</sup> Wardropper, 1967, p. 288.

su relación con la historia profana, como bien advertía Aicardo en 1907. Del año 1992, es un estudio intitulado «Perspectiva dualista en el *Arauco domado* y en *La Araucana* de Lope de Vega» de Luis Muñoz en el que se continúa la mirada propuesta por Marcelino Menéndez Pelayo cien años atrás. Obsérvese la cercanía ideológica entre ambas reflexiones:

Lo que sorprende es que Lope haya escrito un auto sacramental en el que la figura de Cristo y la de san Juan Bautista hayan sido alegorizadas en las figuras de Caupolicán y de Colocolo. Ciertamente que la relación causa estupor<sup>21</sup>.

Su valor entre la crítica moderna se modificó solo a partir de 1993 cuando Francisco Ruiz Ramón toma distancia de la propuesta por Menéndez Pelayo y exalta el aspecto alegórico de la pieza; hablando sobre Caupolicán, comenta del auto *La Araucana*:

Ese mismo indio vencido aparecerá en *La Araucana* "auto" como figura de Cristo redentor. Si a Menéndez Pelayo tal identificación le hacía rasgarse las vestiduras, a nosotros -otros tiempos, otra idea de la función del teatro, otro modo de leer el teatro y la historia- nos parece significativa y fascinante la asociación Caupolicán / Cristo, hechas por un dramaturgo español del siglo XVII para espectadores españoles del siglo XVII<sup>22</sup>.

El mismo año 1993, Mónica Lee, aporta nuevas reflexiones sobre la originalidad del auto *La Araucana* entre los textos áureos referentes a Chile y la guerra de Arauco:

En todas las obras dramáticas estudiadas el mundo español y el araucano se presentan separados y en una situación de confrontación, más o menos sutil, ya ideológica o militar. El punto de vista español se impone sobre el araucano, en mayor o menor medida en cada caso. Este último grupo resulta siempre vencido o subyugado, es decir, siempre en una posición de inferioridad. *La Araucana* de Lope es el primer ejemplo en que se produce una amalgación de los dos mundos, impuesta por el discurso teológico propio del género<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Muñoz, 1992, p. 86.

<sup>22</sup> Ruiz Ramón, 1993, p. 220.

<sup>23</sup> Lee, 1993, p. 223.

Otro juicio positivo es el de Teresa Kirschner que en 1998, comenta:

Lope da en este auto uno de estos saltos geniales suyos, salto no debido a la inconsistencia o la locura como ciertos críticos han pretendido, más un salto (aunque arriesgado) coherente [...] y quizás únicamente viable en este género más lírico y libre que es el auto sacramental ante la comedia<sup>24</sup>.

Entre los estudios contemporáneos, destaca un artículo de Constantino Contreras del año 2008, en el que observa la dimensión catequética del texto y advierte:

Es probable que este auto sacramental en particular haya sido puesto al servicio de la evangelización, es decir, haya tenido el propósito de hacer comprender que el ejemplo de Cristo puede encontrar eco en cualquier individuo o grupo humano, incluso en los indígenas americanos, calificados entonces como esencialmente “infieles”<sup>25</sup>.

Y en 2011 Carlos Mata identifica con claridad algunos cuadros dramáticos del texto:

El desarrollo argumental y alegórico de la pieza presenta un esquema tripartito. En el primer tramo del auto, Colocolo anuncia a los araucanos, que viven sojuzgados al extranjero, la necesidad de un capitán que los redima y salve. Hay detalles que equiparan a Colocolo con san Juan Bautista (es la aurora de un Sol que pronto vendrá, es la voz que clama en el desierto, no merece calzarle la sandalia a quien viene después de él, morirá por culpa de un baile...) [sic.]. El segundo tramo muestra la rivalidad y el enfrentamiento entre Caupolicán y otros candidatos a la jefatura, primero con la competición en salto y carrera, luego con la prueba del tronco. En la parte final asistimos a una nueva contraposición de Caupolicán-Cristo y Rengo-Demonio, que ofrecen sendos banquetes a los araucanos. Caupolicán-Cristo les da su cuerpo, que es pan de Vida, en tanto que Rengo les presenta un plato con siete culebras, los siete pecados capitales, en suma, pan de muerte. Desde un punto de vista escé-

<sup>24</sup> Kirchner, 1998, p. 106.

<sup>25</sup> Contreras, 2003, p. 18.

nico, la contraposición de ambos personajes y banquetes se visualiza por medio de su aparición en dos nubes diferentes, cada una en un carro<sup>26</sup>.

Se observa que gran parte de los estudios críticos en torno al auto *La Araucana* no se han detenido en el problema de su atribución a Lope de Vega, la que solo ha sido objeto de estudio serio por sus diversas ediciones críticas. Entre ellas, su primera edición en Chile de 1917 a cargo de José Toribio Medina en *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados en La Araucana de Ercilla con un prólogo sobre América como fuente del teatro antiguo español*. En su estudio preliminar, Medina da algunas pistas más concretas sobre su atribución a Lope a partir de algunos pasajes paralelos con la comedia *Arauco domado* publicada en la *Parte XX* de 1625:

Adviértase, por lo que se refiere a las personas que en ella figuran, que Lope conservó los nombres de Colocolo, Rengo y Caupolicán; alteró en Teucapel el de Tucafel [...], nombró a Glitelda y Fidelfa, y escribió *guapaf, guapaya, lirunfá, runfalalá* [sic.] y otras que no corresponden a lengua alguna, siguiendo todavía en esto el sistema que ya había empleado en su *Arauco domado*, en el cual los mismos indios cantaban también «piraguamonte piragua, piragua xenicarisagua» versos que, al oírlos los asistentes a la representación, se enterarían tanto de su sentido como nosotros<sup>27</sup>.

En 1968, John Hamilton lo editó otra vez como auto de Lope en *Dos obras de Lope de Vega con tema Americano*. Para justificar su atribución al Fénix, cita los pasajes paralelos mencionados por Medina entre la comedia y el auto, los cantos indios «Piraguamonte, piragua» de invención lopesca. La presencia de este areito en el auto es una 'falsa pista' que permite años más tarde, en 1991, a Elvezio Canónica afirmar:

La repetición de las mismas palabras que acabamos de comentar en una comedia auténtica que trata el mismo tema del auto, me parece representar un doble indicio: acerca de la paternidad lopesca del auto por un lado, y acerca de la fecha probable de su composición, que ha de situarse poco antes o poco después de la comedia, por el otro<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Mata, 2011, p. 180.

<sup>27</sup> Medina, 1917, p. 253-254.

<sup>28</sup> Canónica, 1991, p. 472.

El año 2000 posee una nueva edición como auto de Lope en una compilación de textos áureos referentes a Chile a cargo del historiador español Leopoldo Castedo, en *Chile utopías de Quevedo y Lope de Vega*. Su libro no es una edición crítica, ni una edición filológica del auto, sino más bien una mera transcripción no confesa de la edición de Medina de 1917, de la que copia incluso sus notas y erratas.

Mientras preparábamos nuestra edición crítica, el reciente año 2011 el panorama editorial del auto sacramental *La Araucana* se modificó, cuando Patricio Lorzundi lo publicó en Nueva York como auto sacramental anónimo, de mediados del siglo XVII. Sobre su atribución lopesca, dedica algunas breves páginas en las que recoge las coincidencias ya anotadas por Medina en 1917, pero añade un nuevo aspecto importante –que si bien no estudia– evidencia en su edición:

Resulta interesante tomar en cuenta que en la obra *El nuevo rey Gallinato*, de Andrés de Claramonte, aparece el personaje de Polipolo como rey de Chile. Esta comedia fue escrita a principios del siglo XVII y permaneció inédita hasta 1983, cuando fue publicada por Hernández Valcárcel. Cabe preguntarse si se trata de una simple coincidencia; ambas obras permanecieron inéditas por casi tres siglos. Se podría pensar que Claramonte tenía conocimiento del manuscrito del auto, o que el creador del auto supiera de la comedia de Claramonte, o incluso que Claramonte sea el responsable por el auto. Como puede verse, las conjeturas y las dudas siguen en el aire<sup>29</sup>.

Antes de presentar las principales coincidencias que nuestra investigación ha descubierto entre el auto y el teatro de Andrés de Claramonte que nos permiten proponer una nueva atribución, comentamos brevemente la historia del auto sacramental *La Araucana* entre el corpus de autos atribuidos a Lope de Vega.

### 2.1. *La Araucana* en el corpus de los autos sacramentales atribuidos al Fénix: breve reseña de su construcción editorial.

A diferencia de la comedia, la poesía épica, sacra o profana, Lope de Vega no dejó casi ninguna información sobre los títulos de sus autos sacramentales. En su defecto, solo poseemos vagas y exageradas

<sup>29</sup> Lorzundi, 2011, p. 9.

cifras que nos proveen sus contemporáneos. Entre ellos, José Pellicer, quien aseguró en 1630 que Lope compuso más de seiscientos autos. Posteriormente, una vez muerto el Fénix, Juan Antonio de la Peña en su *Égloga elegiaca* de 1635, le atribuye más de doscientos textos sacramentales; finalmente, su más conocido discípulo Juan Pérez de Montalbán, en su *Fama Póstuma* de 1636, aseguró compuso un número superior al de cuatrocientos autos<sup>30</sup>.

Lo cierto es que, a pesar de estas cuantiosas cifras que nos proveen sus contemporáneos, Lope de Vega publicó en vida solo cuatro autos sacramentales: *La Maya*, *El viaje del alma*, *El hijo pródigo* y *Las bodas entre el alma y el amor divino*, intercalados todos en su novela bizantina *El peregrino en su patria* de 1604<sup>31</sup>. Para Juan Bautista Avallé-Arce la inserción de los autos obedece a una organización de tipo estructural de la novela, como a la vez, teológica. Al respecto señala:

En primer lugar, en la novela de Lope las obras dramáticas [autos sacramentales] son cuatro, y como van al final de cada uno de los cuatro primeros libros (el quinto y el último queda abierto a la prometida continuación), sirven de columnas para sustentar el peso narrativo de esos libros [...]. O sea que en *El peregrino* la inclusión de obras dramáticas cumple, en primer lugar, una clara función estructurante, ya que éstas

<sup>30</sup> José Pellicer en *El Fénix de España y su historia natural, escrita en veinte dos exertaciones, diatribes o capítulos* (Leg.13) y Juan Antonio de la Peña *A la fama inmortal del Fénix de Europa del habito de san Juan, natural de Madrid. Égloga elegiaca. Dedicada al doctor Juan Antonio de la Peña, abogado en los Reales consejos, al ejemplo de verdadera amistad don Jacinto Issola, caballero en la serenísima República de Génova*, Madrid, 1635, los datos bibliográficos corresponden a M. Nogués Bruno, 2011, p. 12-13. Agradezco la amabilidad de la autora en facilitarme su investigación doctoral aún no publicada.

<sup>31</sup> Diversos motivos se han esgrimido para explicar la presencia de los autos en la novela. Para Deffis de Calvo, Lope incluye los autos con el objetivo de modificar el modelo de la tradición clásica de la novela bizantina bajo un nuevo signo teológico, señala: «En los modelos clásicos de la novela bizantina, *Las Etiópicas* de Heliodoro y *Teágenes y Carideia* de Aquiles Tracio, se incluye en la narración descripciones de cuadros y tapices (imágenes visuales sincrónicas). Lope los sustituye en su novela por los autos sacramentales (en tanto dramas, imágenes visuales diacrónicas). Hay motivos individuales e históricos para explicar el uso de tal procedimiento. Sabemos cuán proclive era Lope en infringir las normas genéricas establecidas, y conocemos su búsqueda de prestigio intelectual para integrarse a los círculos áulicos. Además, todo este periodo (siglos XVI y XVII) aparece inmerso en el auge de la literatura emblemática, fácilmente integrable en el texto dramático mediante la asociación de imagen y texto», 1998, p. 92.

son el instrumento de la simetría arquitectónica de la novela [...]. Visto desde este ángulo, *El peregrino* es un panegírico religioso, con fuerte dosis de propaganda catequista, todo muy propio de las directivas del Concilio de Trento acerca de los usos de la literatura<sup>32</sup>.

Fuera de los mencionados títulos de *El peregrino*, se han descubierto algunos manuscritos autógrafos para los autos: *Obras son amores*, *La isla del sol*, *Las hazañas del segundo David* y del *Auto de la Concepción de Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original*; éste último, el más tardío, fue descubierto en 1990 por Carmen Celsa García Valdés en el fondo de manuscritos de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona<sup>33</sup>.

El resto de los títulos de sus autos provienen de recopilaciones póstumas, algunas del contexto áureo y otras del siglo XIX. La primera de ellas, *Fiestas del Santísimo sacramento, repartidas en doce sacramentales, con sus loas y entremeses, compuestas por el Fénix de España*, jrey

<sup>32</sup> Avalle-Arce, 1973, p. 24-26. El sentido post-tridentino de la novela, segunda incursión del Fénix en el género después de *La Arcadia* de 1598, fue estudiado por Paul Descouzis en un trabajo de 1976, en el que se detiene en los postulados de Trento que tienen mayor eco en *El peregrino*, entre ellos: 'el valor de las imágenes como representación de los originales teológicos, la existencia del purgatorio, la oposición a la predestinación, el papel del libre albedrío y la oposición a la pena de muerte para los adúlteros como derecho de honra del marido.', ver, 1976, pp. 125-138.

<sup>33</sup> C. C. García Valdés, 1992. Es interesante también destacar que el autógrafo del auto *Las hazañas del segundo David* fue descubierto y editado tardíamente por Avalle-Arce y Cervantes Martín en 1985. Durante muchos años, figuró como auto perdido en los primeros catálogos teatrales del Siglo de Oro de Cayetano de la Barrera y Julián Paz. Sin embargo en 1973, Cervantes Martín lo encontró y en un artículo de 1974 comenta de sus diversos manuscritos: «Que yo sepa, hay en España cuatro manuscritos de *Las hazañas del segundo David*. En la Biblioteca Nacional hay tres: Ms. 16.279, Ms. 14.773 y Ms. 15.343 [...] Todos proceden del autógrafo de Lope de Vega *Las hazañas del segundo David*. El auto vino a parar a mis manos hace ya seis años, en 1973. La Barrera tenía toda la razón al datarlo como de Lope de Vega y a datarlo como del 28 de abril de 1619», 1979, p. 46. Sobre los demás autos autógrafos *Obras son amores* y *La isla del Sol*, existen dos importantes trabajos del hispanista Kenji Inamoto. En 1993, estudió la autografía de las dos últimas hojas del manuscrito *Obras son amores* y cuestionó la firma del Fénix en sus páginas finales. Posteriormente, en 1996, investigó la fecha de redacción del autógrafo *Obras son amores* firmado por el Fénix en 1615, pero intervenido con la fecha de 1620. A partir de algunos datos biográficos de Lope, asegura es una composición original del año de 1615. Ver, 1996, pp.189-196.



Félix Lope de Vega Carpio, *del hábito de san Juan*. Recogidas por el licenciado Joseph Ortiz de Villena, dedicadas al túmulo y fama inmortal suyo, Zaragoza, 1644, atribuye los siguientes títulos:

1. *El nombre de Jesús*
2. *El heredero del cielo*
3. *Los acreedores del hombre*
4. *Del pan y del palo*
5. *El misacantano*
6. *Las aventuras del hombre*
7. *La siega*
8. *El pastor lobo y la cabaña celestial*
9. *La vuelta de Egipto*
10. *El niño pastor [El pastor ingrato]*
11. *El auto de los Cantares*
12. *La puente del mundo*

En términos generales se cree confiable la selección de Ortiz de Villena, pues fue un amigo cercano de Lope en los años de su vejez – aunque de la Barrera, Menéndez Pelayo y J. M. Aicardo, dudan de sus loas y entremeses– y también, el responsable de estampar algunas de sus producciones póstumas como *La Vega del Parnaso* de 1637, considerada actualmente por algunos críticos, un testamento literario del Fénix<sup>34</sup>. En 1664, Isidoro Robles sumó dos títulos nuevos en su compilación *Natividad y Corpus Cristi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas, y diez y seis entremeses representados en esta corte, y nunca antes hasta ahora impresos*:

13. *El tirano castigado*
14. *El nacimiento de Cristo nuestro Señor*

Sin embargo, su número de autos sacramentales no se incrementó de forma importante hasta fines del siglo XIX, con las investigaciones de Marcelino Menéndez Pelayo en *Obras de Lope de Vega, autos y coloquios II y III* de 1892 y 1893. En ella, fuera de los títulos propuestos por Joseph Ortiz de Villena e Isidoro Robles, atribuyó:

<sup>34</sup> Ver ed. Facsimilar ed. F. Pedraza, 1993, también Arellano y Mata, 2011, p. 167.

15. *Obras son amores*
16. *El coloquio del bautismo de Cristo*
17. *De la circuncisión y la sangría de Cristo*
18. *El hijo de la iglesia*
19. *El villano despojado*
20. *La margarita preciosa*
21. *La privanza del hombre*
22. *La oveja perdida*
23. *La locura por la honra*
24. *La venta de la Zarzuela*
25. *El tusón del rey del cielo*
26. *Dos ingenios y esclavos del santísimo sacramento*
27. *La adúltera perdonada*
28. *La isla del sol*
29. *La Araucana* \*
30. *El auto del nacimiento*
31. *El auto del avemaría*
32. *El príncipe de la paz*
33. *El triunfo de la Iglesia*
34. *El yugo de Cristo*
35. *Las albricias de nuestra señora*
36. *Los hijos de María*
37. *La santa Inquisición*

A esta lista de origen decimonónico se deben sumar dos títulos nuevos, atribuidos a Lope de Vega por Agustín de la Granja el año 2000:

38. *El bosque de Amor*
39. *El labrador de la Mancha*<sup>35</sup>

Como consecuencia de que la gran mayoría de los autos sacramentales de Lope de Vega provienen de atribuciones póstumas, muchos críticos del siglo XX propusieron verificar la autenticidad de dichos títulos. Para J. M. Aicardo, son poco confiables *El auto del nacimiento*, *el auto del Avemaría*, *El príncipe de la paz*, *El triunfo de la*

<sup>35</sup> Ver, A. de la Granja, Madrid, 2000.

*Iglesia, El yugo de Cristo, La santa Inquisición, Las albricias de nuestra señora y Los hijos de María del Rosario*<sup>36</sup>. Para F. Flecniaoska: *La santa Inquisición, Las cortes de la muerte y Las prisiones de Adán*<sup>37</sup>. Mientras para Rennert y Castro en su catálogo de autos de Lope de Vega, apéndice a su *Vida y obra de Lope de Vega*, son espurios, *Las prisiones de Adán y Las cortes de la muerte*<sup>38</sup>.

Fuera de estos autos, en la contemporánea edición de las obras completas de Mira de Amescua a cargo de Agustín de la Granja, su *Volumen VII (Autos religiosos)* atribuye al poeta andaluz algunos títulos hasta aquí de Lope, como *El heredero del cielo, La santa Inquisición* y, con dudas de atribución, *El pastor lobo y la cabaña celestial*<sup>39</sup>.

*La Araucana* hasta la fecha gozó la popularidad de ser un auto mas dentro del corpus de autos atribuidos a Lope de Vega; solo a partir de los estudios de Víctor Dixon (1993) y José María Alin y Begoña Berrio (1997)<sup>40</sup>, la atribución al Fénix comenzó a ser objeto de controversias entre la crítica contemporánea, como anuncia la mencionada edición de Lertzundi del año 2011. La nuestra, avanza sobre sus dudas y presenta las principales coincidencias que el anónimo auto *La Araucana* posee en relación con el teatro de Andrés de Claramonte.

## 2.2 Problemas de atribución: el auto *La Araucana*, *El nuevo rey Gallinato* y el teatro de Andrés de Claramonte.

Andrés de Claramonte fue uno de los hombres de teatro más interesantes del Siglo de Oro español, actor, director, autor de comedias y poeta. Entre la crítica contemporánea ha despertado un nuevo interés, quizás acaso por la dimensión ágil, espectacular y fantástica de

<sup>36</sup> Aicardo, 1907, 19, p. 465.

<sup>37</sup> Flecniaoska, 1961, pp. 39-55.

<sup>38</sup> Rennert y Castro, 1968, pp. 502-503. Para L. Mades el auto *Las cortes de la muerte* atribuido a Lope es el mismo que inspiró a Cervantes para el capítulo XI en el *Quijote* de 1605 y no el auto sacramental de título homónimo de Carvajal y Hurtado de 1557, como presuponía Clemencín. Ver 1968, p. 342, para el caso, ver también Rico, nota 20, a su edición del *IV centenario*, 2004. Nuestra investigación no ha podido acceder al auto *Las prisiones de Adán* que menciona Flecniaoska y Rennert y Castro.

<sup>39</sup> Ver Mira de Amescua, *teatro completo, vol. VII (autos religiosos)*, coord. A de la Granja, 2007. Todos los autos de Mira de Amescua que citamos en adelante provienen de esta edición.

<sup>40</sup> Ver, Alin y Berrio, 1997, p. 421 y 430, Dixon, 1993, p. 95.

sus comedias, muy al gusto de la audiencia visual contemporánea. Baste destacar el ingente trabajo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez en sus varias ediciones de las comedias de Claramonte. Sobre su corpus de comedias auténticas, consensuadas en la actualidad, comenta Alejandro García Reidy:

Actualmente la producción teatral conocida de Claramonte comprende dos autos sacramentales (*El horno de Constantinopla* y *La dote del Rosario*), dos loas que publicó en vida (*La Asunción de la Virgen* y *Las calles de Sevilla*), doce comedias de atribución segura (*El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *La católica princesa Leopolda*, *De Alcalá a Madrid*, *De lo vivo a lo pintado*, *De los méritos de amor el infante de Aragón*, *La infelice Dorotea*, *El nuevo rey Gallinato*, *El secreto en la mujer* y *El valiente negro en Flandes*) y otras cinco comedias que, pese haber sido atribuidas en diversos testimonios manuscritos e impresos no solo a Claramonte sino también a otros dramaturgos, generalmente se consideran suyas por la fiabilidad de las atribuciones o por cuestiones de métrica y estilo (*El honrado con su sangre*, *El inobediente o la ciudad sin Dios*, *El Tao de san Antón*, *El mayor rey de los reyes* y *Pusóme el sol, salióme la luna o Santa Teodora*)<sup>41</sup>.

*El nuevo rey Gallinato* es una de las comedias con certeza de Claramonte y efectivamente, como advierte Lerzundi, comparte con el auto *La Araucana* el nombre del indígena Polipolo que no se rastrea en *Arauco domado* de Lope, ni en otras de las comedias indianas del Siglo de Oro. La comedia de Claramonte, si bien remite a Chile a través de la onomástica de personajes como Tucapel y Ongol, es más bien una libre creación a partir de las noticias que circularon en España durante la primera mitad del siglo XVII sobre las disputas guerreras en Oriente, entre los reinos de Camboya (Pegú) y Tailandia. A partir de estos acontecimientos Claramonte crea un espacio ficticio nuevo, que traslada a las Indias de manera imprecisa, entre los reinos de Perú y Cambox. Sobre ello comenta Miguel Zugasti:

Hemos de convenir que nuestro dramaturgo crea un espacio imaginario alejado del espacio real de los hechos, diferente, pero a la vez inspirados en él. A Claramonte le interesa escribir una comedia exótica de aventuras y conquistadores de Indias y no se anduvo con distingos a la hora de intercambiar, confundir o equivocar la geografía (el espacio

<sup>41</sup> García Reidy, 2008, p. 178. Ver también la entrada Claramonte en Urzáiz Tortajada, *Catálogo de Autores teatrales del siglo XVII*, vol. I (A-II), 2002, pp. 255-258.

dramático). Lo mismo ocurre a nivel léxico, pues al lado de americanismos como *tomate, cacique, canoa, caimán...* (u otras voces afines tipo *lujfo* –con el sentido de ‘bohío, buhío- y *guacaya*), emplea el término *bonzo*, que significa ‘sacerdote budista’ y que remite al Oriente. En el plano de los personajes históricos se mezcla al capitán Gallinato y sus andanzas camboyanas con el supuesto virrey del Perú D. Juan de Velasco (en efecto, el marqués de Salinas D. Luis de Velasco –que no D. Juan- fue virrey del Perú durante el periodo 1596-1604, justo años en que Claramonte escribió su comedia)<sup>42</sup>.

Fuera del común nombre indígena de Polipolo y algunas breves alusiones a la prueba del madero («Polipolo, / hombre de espantosas fuerzas, / el cual un tronco de un árbol / con una mano sustenta» II, vv. 140-143) *El nuevo rey Gallinato* y el auto sacramental *La Araucana* poseen una serie de pasajes paralelos que la crítica de tema araucano hasta el momento había pasado por alto. Uno de ellos es su inicio, con los indios de plumas, mantas y flechas, bailando un areito de inspiración solar. En ambos textos su primera exclamación –que llama la atención de la audiencia- utiliza el prefijo «guay», muy popular entre los poetas áureos para evocar un escenario de inspiración americana<sup>43</sup>. En el auto *La Araucana* «Guapí, guapái» y en la comedia «Guapayacán». Nótese esta primera aproximación.

<i>La Araucana</i> vv. 1-4	<i>El nuevo rey Gallinato</i> vv. 1-6
<p><i>Cantan</i>            ¡Guapái, guapái            que el sol vive aquí!            ¡Guapayán, guapayán,            que el sol aquí está!</p>	<p><i>Mísicos</i>            ¡Guayapacán            Que Tipolda, hija del Sol,            Sale a la mar,            Que dicen que el Sol su padre            entre sus ondas está            ¡Guayapacán!</p>

Más claro es su segundo areito de inspiración solar. En ambas piezas los indígenas convocan a una presunta divinidad solar y cantan un areito que se organiza en torno al estribillo: «Sal, sal, sol divino; sal divino sol». Léase:

<sup>42</sup> Zugasti, 2003, p. 450-451.

<sup>43</sup> Ver M. A. Morínigo, 1946, p. 38, también, E. Canónica, 1991, p. 469.



Andrés de Claramonte. Por ejemplo, el nombre de la indígena Fídel-fa es similar a Fidelfo de la comedia mariana *Santa Teodora* y al de Delfa del auto *El hombre de Constantinopla* y de la comedia *El gran rey de los desiertos*. Mientras en el corpus de las comedias de Lope la entrada Delfo solo se asocia a Grecia y al lugar del oráculo, pero no remite a ningún personaje<sup>44</sup>. Este hecho es importante para afirmar que la entrada Fídel-fa es una marca estilística del teatro del murciano.

Hay coincidencias de rima entre el auto *La Araucana* y la comedia *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* para las voces «once, bronce y gonce», el primero en una octava real y el segundo en una décima, que no encontramos en las comedias de Lope<sup>45</sup>. Léase:

<i>La Araucana</i> vv. 234-238	<i>El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto</i> vv. 1069-1073
No sólo rayo las esferas <b>once</b> me deje atrás, sino pasé las quince, pidiendo como espíritu de <b>bronce</b> a los montes señal y al mar esguince. Pendiente el sol de su dorado <b>gonce</b> .	Llegué, señor, a las <b>once</b> , cuando la luna colgaba de su criado <b>gonce</b> , y ya la noche argentaba De plata el balcón de <b>bronce</b> .

Con otras comedias de Claramonte hay algunas coincidencias en la acumulación de sustantivos, por ejemplo, la sucesión «historias, bronces, libros» común entre *La Araucana* y *El valiente negro en Flandes*, compárese su cercanía:

<i>La Araucana</i> vv. 175-180.	<i>El valiente negro en Flandes</i> vv. 561-568.
POLIPOLO: El preferido soy yo, por mil privilegio que a darle a mi pueblo quiso el cielo; mirad <b>historias</b> , <b>buscad bronces, abrid libros</b> .	LEONOR: Burlóme un hombre, mas yo, más culpada que quejosa, es bien que, pues le di el alma con advertencia tan loca a un soldado, conociendo que en <b>bronces, libros y historias</b> , y en mis trágicos sucesos, que el mundo y los cielos lloran.

<sup>44</sup> Ver C. Fernández Gómez, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1971.

<sup>45</sup> Ver *Teatro español del Siglo de Oro*, base de datos electrónica (TESO), 1998.

Una variante a la sucesión «historia, bronce, libros» son las comedias *El secreto en la mujer*, *El honrado con su sangre* y *La estrella de Sevilla*, compárese su cercanía con el auto *La Araucana*:

<i>La Araucana</i> vv. 175-180.	<i>El secreto en la mujer</i> vv. 2534-2536.
POLIPOLO:           El preferido soy yo, por mil privilegio que a darle a mi pueblo quiso el cielo; mirad <b>historias</b> , <b>buscad bronce, abrid libros.</b>	DUQUE:           Ha de quedar en el mundo memoria de mi castigo, escrita contra los tiempos <b>en mármol, bronce, libros</b> la venganza de mi halcón y del grande enojo mío.
<i>La Araucana</i> vv. 175-180.	<i>El honrado con su sangre</i> vv. 599-603.
POLIPOLO:           El preferido soy yo, por mil privilegio que a darle a mi pueblo quiso el cielo; mirad <b>historias</b> , <b>buscad bronce, abrid libros.</b>	Ludovico: Vuestro valor y prudencia, <b>en bronce y mármol se escribe.</b> Mi padre, Carlos, por él, título y estado os dio, y con mi hermana os casó.
<i>La Araucana</i> vv. 175-180.	<i>La estrella de Sevilla</i> vv. 1425-1426.
POLIPOLO:           El preferido soy yo, por mil privilegio que a darle a mi pueblo quiso el cielo; mirad <b>historias</b> , <b>buscad bronce, abrid libros.</b>	REY:           Amor, que no esté en mi alto y glorioso trofeo, más disculparme podrán mil <b>prodigios, historias</b> que en vivos <b>bronce</b> están, y este exceso entre mil glorias del cielo disculparán.

Para Alfredo Rodríguez López-Vázquez la sucesión de sustantivos «bronce, libros, historias» es característica del teatro de Andrés de Claramonte, sobre ella, advierte en su edición a *La estrella de Sevilla*:

Esta quintilla falta en S [testimonio]. Parece típica de Claramonte: «El bronce eterno en tus grandezas hable» (*La infelice Dorotea*, v. 616); «donde haga inmortal mi amor/ en bronce y jaspe» (*El gran rey de los desiertos*);



«Escrito contra los tiempos / en mármol, bronce y libros) (*El secreto en la mujer*). Puede ser ejemplo de pasaje reelaborado<sup>46</sup>.

En cuanto a su métrica el auto *La Araucana*, está organizado en:

vv. 1-4 Copla	vv. 319-322 Copla	vv. 592-628 Copla
vv. 5-30 Romancillo(i-a)	vv. 323-327 Quintillas	vv. 628-646 Romance o-a
vv. 31-32 Hexasílabos	vv. 328-330 Octosílabos	vv. 647-670 Copla
vv. 33-36 Copla	vv. 331-334 Copla	vv. 671-714 Romance o-a (estribillo)
vv. 37-84 Redondillas	vv. 335-434 Quintillas	vv. 714-723 Copla
vv. 85-96 Romancillo	vv. 435-450 Romancillo á (estribillo)	vv. 724-732 Romance e-o
vv. 97-225 Romance i-o	vv. 451-470 Quintillas	vv. 733-800 Romance a-o
vv. 226-304 Octavas reales	vv. 490-498 Copla	vv. 801-828 Romance i-o
vv. 305-308. Copla	vv. 499-558 Quintillas	vv. 829-862 Copla
vv. 309-316 Romancillo e-a	vv. 559-576 Silva	
vv. 317-318. Hexasílabos.	vv. 577-591 Canción	

Estrofa	Número de versos	Porcentaje
Redondilla	48	5,80 %
Quintilla	195	23,30 %
Romance	250	29,85 %
Romancillo	62	7,40 %
Octava	79	9,50 %
Silva	55	6,60 %
Copla	136	16,30 %
8 su	10	1,20 %
6 su	4	0,05 %
Total	863	100 %

<sup>46</sup> Ed. Rodríguez López-Vázquez, 1991, p. 225.

Gracias a los estudios métricos sobre Claramonte de Hernández Valcárcel y Rodríguez López-Vázquez, se dispone de una visión de conjunto sobre los tipos de versificación empleada por el dramaturgo murciano, a partir de ellas comenta Rodríguez López Vázquez en el *Estudio preliminar* a su edición de la comedia *Deste agua no beberé*:

La primera época de Claramonte, y de acuerdo con el uso general de los años 1600-1610, la redondilla y la quintilla debían de ser las formas principales, cuando el romance se usaba aún poco. Si comparamos el porcentaje conjunto de quintillas-redondillas frente al romance, tenemos tres momentos muy claramente diferenciados: una época, seguramente anterior a 1610, en que la suma de redondillas-quintillas pasa del 45 % y el romance llega al 30 % (*La católica princesa*, *El nuevo rey Gallinato*, *El secreto en la mujer* y *El Tao de San Antón*); una segunda época en la que la suma de quintillas-redondillas es sensiblemente igual al romance, fluctuando ambos conjuntos en torno al 40% (*La vida en el ataúd*, *Deste agua no beberé*, *La infelice Dorotea*, *El inobediente*, *El Mayor rey de los reyes* y *Púsome el sol, salíome la luna*), y una última época, más o menos dilatada, en la que el romance tiene un porcentaje superior en un 15 % a la suma de redondilla y quintilla (*San Onofre*, *De lo vivo a lo pintado*, *El valiente negro en Flandes*, *De Madrid a Alcalá* y *De los méritos de amor, el silencio es el mayor*)<sup>47</sup>.

El auto *La Araucana* en porcentaje de las diversas estrofas se ajusta a la práctica métrica de Claramonte, con el romance como forma métrica predominante, con un 29,85 %. La alta presencia de redondillas-quintillas, que en su conjunto suman el 29,10 %, lo vincula con obras de alrededor del año 1610, fecha a partir de la cual el uso de la quintilla y la redondilla disminuye<sup>48</sup>.

El uso de octavas reales se emplea en un 9,5 %, alto en comparación a sus comedias, en las que su porcentaje es igual o superior al 8%, pero esta variante se debe, sin lugar a dudas, a la inspiración épica de la pieza alegórica.

Respecto a presencia de silvas de consonantes, los versos 559-576, son pareados bajo la forma de heptasílabos y endecasílabos que representan un 6,6 % de la métrica del auto y se vincula porcentualmente con los límites máximos empleados por Claramonte en sus

<sup>47</sup> Rodríguez López Vázquez, 1984, pp. 50-51.

<sup>48</sup> Ver Rodríguez López-Vázquez, «Introducción» a Andrés de Claramonte, *De esta agua no beberé*, Kassel, Reichenberguer, 1984, p. 50.

comedias, con un máximo de un 9,3 % en *El gran rey de los desiertos*, seguido de *La infelice Dorotea* y *De lo vivido a lo pintado*, con un 8 %<sup>49</sup>. Da la casualidad que la presencia de silvas de consonantes bajo la forma de heptasílabos y endecasílabos no se encuentra entre las formas métricas utilizadas por Lope para el caso de sus comedias, según la propuesta de Morley y Bruerton, hecho importante que nos permite distanciar al auto sacramental *La Araucana* del resto de obras con seguridad del Fénix. Sobre esta silva, comentan:

La simple verdad acerca de la silva 1°. (aAbBcC, etc.) es que no aparece ni una sola vez en ninguna obra de Lope que sea con certeza auténtica. Éste es tal vez el hecho más extraordinario que ha revelado nuestra investigación. Si no lo hubiésemos comprobado con un examen cuidadoso, nadie creería que el trabajo de Lope, que abarcó tantas cosas, evitó enteramente este medio de expresión dramática tan corriente. Fue una forma favorita de Tirso de Molina, y aparece en las obras de Moreto. Alarcón, como Lope, la evitó. Es poco frecuente en Calderón. Las 183 comedias de nuestra lista de “dudosas” (Tabla III) muestran 60 pasajes de silva 1°. Entre ellas hay dos títulos muy discutidos, *La Estrella de Sevilla* y *El infanzón de Illescas*. Sería probablemente temerario decir que Lope no escribió nunca un pasaje de silva 1° en ninguna comedia; pero, donde aparece uno, los que defienden su atribución a Lope tienen que demostrarlo con muchas pruebas<sup>50</sup>.

La organización métrica o versificación estrófica del auto sacramental permite vincularlo con las comedias de composición temprana de Andrés de Claramonte, cercanas a la fecha de 1610, según la propuesta cronológica de Rodríguez López-Vázquez. Este hecho, más una serie de antecedentes documentales en torno a las varias representaciones de la comedia *El nuevo rey Gallinato* en Salamanca durante el año de 1604 por la compañía de Baltasar de Pinedo<sup>51</sup>, nos

<sup>49</sup> Ver García Reidy, 2008, p. 188.

<sup>50</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 139. Una excepción, es la comedia parcialmente autógrafa de Lope de Vega *Vida y muerte de santa Teresa* que J. Entrambasaguas, atribuyó a Lope en 1964, donde si hay una escena con este tipo de silva 1°, ver «Una nueva comedia de Lope», 1964, pp. 5-47.

<sup>51</sup> Gracias al diario de Girólamo de Sommaia, *Diario de un estudiante de Salamanca (1603-1607)* sabemos que la comedia de Andrés de Claramonte *El nuevo rey Gallinato* fue presentada varias veces en Salamanca durante el año de 1604, ver la ed. De George Haley, 1977, pp. 160, 179-180 y 183.

permite postular al auto *La Araucana* como una pieza alegórica temprana, relativa a los años de 1604-1610 cuando aún *La Araucana* de Ercilla gozó de la más alta popularidad entre los poetas áureos.

### III. *La Araucana*, AUTO SACRAMENTAL DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII. CARACTERÍSTICAS GENERALES.

#### 3.1 *El auto sacramental: fiesta y espectáculo.*

Diversos autores han explicado el contexto socio-histórico en el que surge el auto sacramental en España, práctica teatral de la que no existe paralelo alguno en Europa<sup>52</sup>. Para Ángel Valbuena Prat los elementos comunes de estas composiciones piadosas son «ser piezas dramáticas en una jornada, alegóricas y en la mayoría de sus casos relativas a la comunión»<sup>53</sup>. Por su parte, Cotarelo propone como fecha del primer auto sacramental de España la anónima *Farsa sacramental de 1521*, que atribuye al Bachiller Hernán López de Yanguas<sup>54</sup>.

La composición y representación de estas piezas teatrales nacen bajo el contexto religioso de la fiesta-procesión del *Corpus Christi*, institucionalizada en Europa el 8 de diciembre de 1264 por el Papa Urbano IV en su Bula *Transiturus*. En 1317, el papa Juan XXII reafirmó la fiesta y propuso una procesión callejera como comparsa a la custodia, en la que desfilaron las principales organizaciones cívicas de la tripartita sociedad feudal: gremios, órdenes religiosas y funcionarios de Estado. Sobre el origen místico de la fiesta en Europa, comenta Bruce Wardroper:

La festividad representa la culminación de una tendencia hacia el culto cada vez más solemne de la Eucaristía. La elevación de adorar la Sagrada

<sup>52</sup> Dos tesis explican desde ángulos distintos el origen del género en España. Para González Pedroso en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1882, su origen se encuentra en la Contrarreforma española que impulsó a los dramaturgos a un nuevo tipo de teatro eucarístico, ver 1882, pp. 19-20. Sin embargo, para M. Bataillon en «Ensayo de explicación del auto sacramental» en *Varia lección de clásicos españoles*, el origen del género es un proceso interno, de larga duración, que obedece a la Reforma española impulsada desde la temprana fecha de Ximenes Cisneros, ver 1967.

<sup>53</sup> Valbuena-Prat, 1924, p. 7.

<sup>54</sup> Cotarelo, 1902.

Hostia, empezó a formalizarse a mediados del siglo XII. Después de la consagración se adoraban los elementos transustanciados, la presencia real. Este movimiento eucarístico llegó a su punto culminante cuando se señaló por fin un día del año eclesiástico en que se afirmaba y adoraba la presencia divina en la Hostia. Este día, *Corpus Christi*, se fijó a consecuencia de dos epifanías milagrosas. La fiesta tuvo un origen puramente local. A Juliana, una religiosa cisterciense de Lieja [Bélgica] se le concedió una visión, según la cual era voluntad del señor que se celebrara una fiesta del sacramento. Por eso se celebró una en la diócesis de Lieja desde aquel año de 1246. El Papa Urbano IV declaró universal esta costumbre local en 1264, a raíz de otra revelación divina. El cura de la iglesia de Santa Catalina de Bolonia, escéptico en lo que se refería a la doctrina de la transustanciación fue convencido de su error, cuando, en un momento de angustia intelectual después de haber celebrado la Misa, vio que la Hostia goteaba sangre, dejando teñidos indeleblemente los manteles y el mármol del altar<sup>55</sup>.

En España, los 'actos' (o autos) teatrales en torno a la fiesta del *Corpus* originaron un nuevo tipo de teatro religioso, de énfasis eucarístico, que diversificó las tradicionales representaciones del teatro religioso de la Alta Edad Media en torno a dos fechas claves del calendario católico: la *Pasión* y el *nacimiento de Cristo*. Sobre ellas comentan I. Arellano y E. Duarte:

Al periodo de Navidad correspondían representaciones correspondientes al *Ordo prophetarum* (en el que salían al escenario profetas e incluso sibilas, profetisas de la Gentilidad, que explicaban sus profecías en las que se referían a la llegada del Mesías), los martirios de san Esteban, san Juan, los santos inocentes, la epifanía de Cristo [...] Al grupo de representaciones de la Semana Santa corresponden otras como el *Quem queritis* (en el que se representaba la escena de las mujeres que van al sepulcro la mañana de la resurrección y los ángeles les muestran el sepulcro vacío), la aparición de Cristo a los discípulos de Emaús, el descenso del Espíritu Santo en Pentecostes<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Wardropper, 1967, pp. 40-41.

<sup>56</sup> Arellano y Duarte, 2003, pp. 23-24. Entre los primeros testimonios de autos escritos en España, sobresale el *Auto de los Reyes magos* de mediados del siglo XII. Sobre la carencia de otros testimonios teatrales durante la Edad Media en España, comenta Alberto Blecuá: «El vacío de textos y testimonios desde el *Auto*, o mejor *Representación de los reyes magos* hasta mediados del siglo XV, en comparación con lo que sucede en el resto de la Europa medieval, sorprende a cualquier historiador de la

Se sospecha que los primeros autos en España se representaron en el interior de las iglesias y que sus primeros actores fueron sacerdotes, pero a medida que la fiesta creció en su importancia, las representaciones se trasladaron a espacios abiertos como calles y plazas mayores. El primer registro documental de la fiesta en Madrid es de 1481, 1491 y 1498, este último año, cuando la reina Isabel la Católica acompañó la procesión<sup>57</sup>.

La historiografía tiende a diferenciar dos focos distintos de la fiesta-procesión. Por una parte, las representaciones del Levante Mediterráneo (Valencia y Cataluña), donde desde 1355 se conoce la existencia de pequeñas escenografías sobre una plataforma con estatuas humanas, llamadas *roque* o *entramesos*. Para Bruce Wardroper, es en este contexto teatral de la fiesta del Levante Mediterráneo donde durante la segunda mitad del siglo XVI se originó el auto sacramental en su versión moderna (entre los años de 1552-1575) con los autos de Juan de Timoneda, a quien llama «padre del auto sacramental»<sup>58</sup>.

Un segundo foco teatral serían las representaciones en Andalucía y Castilla, donde como consecuencia del contexto político de la reconquista, la fiesta y procesión del *Corpus* se conoce de manera más tardía. En Sevilla, por ejemplo, desde 1454. En la misma ciudad entre 1530 y 1540 bajo la influencia dramática de Lope de Rueda, la puesta en escena de los autos se modernizó dotando a sus escenarios de carros. En adelante, las principales ciudades de España (Burgos, Toledo, Sevilla, Cádiz, Valladolid, Zaragoza y Barcelona) presentaron sus autos sacramentales en dos medios carros hasta 1648, cuando aumentaron a cuatro, adquiriendo mayor dimensión estética y espectacular. Un buen ejemplo de su uso escenográfico durante la primera mitad del siglo XVII es la acotación para los dos medios carros del *Auto del adulterio de la Esposa* o *La adúltera perdonada* de Lope de Vega, escrito para el corpus madrileño de 1608, según Cristóbal Pérez Pastor en *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*. Sobre el uso de los carros, dice:

---

literatura. De ahí la resistencia a admitir que el teatro en Castilla, por las causas que fueren, o no existió o creció tan desmedrado, que no llegó a germinar semillas más fértiles que las escualidas sembradas por el primero, y sin duda mejor, de todos los testimonios conservados anteriores a Encina», 2006, p. 90.

<sup>57</sup> Shergold y Varey, 1959, pp. 52-53, también Arellano y Duarte, 2003, p. 26

<sup>58</sup> Wardroper, 1967, pp. 245-274

-En el medio carro, en lo alto, ha de haber una nube o globo que se abra en cuatro a modos de azucena, que sea bastante para que quepan tres personas dentro: ha de estar pintado de azul y estrellas. En este medio carro, ha de haber pintado algunos pesos y llamas de fuego, porque es el caso de la justicia divina.

-En el otro medio carro, ha de haber en lo alto un trono a modo de capilla o iglesia, porque aquí se ha de representar la Iglesia. Ha de haber un dragón de siete cabezas, si pudiere ser echando fuego por las bocas; y, si no pudiere ser vivo, sea pintado. Esta capilla ha de ser bastante para que en ella esté una mujer sobre este dragón.

-En este medio carro ha de haber dos bofetones que salgan con dos hombres hasta la mitad de los carros y los vuelvan arriba.

-Ha de haber unas plomadas para subir a una mujer arriba. Dirá el medio de esta invención Jaraba, colaborador de la comedia<sup>59</sup>.

En la procesión convivían elementos sagrados y profanos herederos de las Saturnalias romanas<sup>60</sup>, como el desfile de gigantes, la tarasca y a partir del descubrimiento del Nuevo Mundo fue popular ver danzas indígenas y alegorías de América que desde un punto de vista de los imaginarios geográficos contribuyeron a acelerar la configuración de un canon moderno, que sustituyó la antigua concepción tripartita del orbe entre África, Asia y Europa<sup>61</sup>.

La presencia de estas danzas de tipo americano se rastrea desde temprano en las festividades peninsulares. Miguel Zugasti estudió su importancia para el corpus de Toledo (1560, 1585), Burgos (1570) y Sevilla (1585, 1638), sobre ellas comenta:

Un paso previo al del afianzamiento de la imagen de América fue la incorporación de danzas con indios que remitían directamente al proceso de conquista. Las vicisitudes de la conquista determinaron la creación de danzas propias, como por ejemplo la prisión de Moctezuma [...] la cual sobrevivirá desde fines del siglo XVI hasta, por lo menos, mediados del siglo XVIII<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Pérez-Pastor, 1901, p. 106.

<sup>60</sup> Ver Arellano y Duarte, 2003, p. 26.

<sup>61</sup> O'Gorman, 1967, p. 58-76.

<sup>62</sup> Zugasti, 2005, pp. 56-58.



Lám. V: Modelo de carro para la representación de los autos sacramentales en Madrid, 1646 (José María Bernáldez Montalvo, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, p. 16).





Lám. IV: Diseño de tarasca para el Corpus madrileño de 1697 (José María Bernáldez Montalvo, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, p. 76).



Lám. III: Diseño de tarasca para el *Corpus* madrileño de 1685 (José María Bernáldez Montalvo, *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, p. 64).

La fiesta-procesión comenzaba desde temprano. Hay testimonios de que en Granada las campanas de la ciudad estaban tocando a las cuatro de la mañana<sup>63</sup>. Durante estos días, se adornaban las calles, se practicaban juegos de cañas y corridas de toros, muy similares a las que aún hoy se hacen en varios pueblos y ciudades de la península. Para conocer sus pormenores existen diversos testimonios. Entre ellos, *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, las descripciones de Mme. D' Aulnoy (1650-1705) que, como asegura Mercedes de los Reyes, de haber visitado España, habría sido entre 1675 y 1682<sup>64</sup>. Para nosotros, la mejor descripción de la fiesta para la primera mitad del siglo XVII es la loa sacramental de Lope de Vega *Entre un villano y una labradora* que adorna la *Fiesta primera* de la edición de Ortiz de Villena de 1644. En ella, la Labradora, que se ha extraviado del Villano en la procesión, le cuenta y describe desde un punto de vista rústico las cosas que ha visto. Nótese:

LABRADORA:      A la fe, no he dejado  
                           cosa que no hay visto.  
                           En mueso puebro colgamos  
                           árboles, redes y flores,  
                           y aquí telas y brocados  
                           ¡Qué calles tan bien vestidas! [...]  
                           Luego me fui paso a paso  
                           donde dicen que salía  
                           la procesión y esperando,  
                           veo venir la tarasca  
                           perseguida de muchachos,  
                           que diz que no es cosa viva,  
                           son que unos hombres debajo  
                           la llevan por donde quieren [...]  
                                   Prosiguiendo  
                           la procesión, los gigantes  
                           con dos cabezas salieron  
                           por cima de los pendones.

<sup>63</sup> Arellano y Duarte, 2003, p. 28.

<sup>64</sup> Ver de los Reyes Peña, 2007, p. 16. Para una descripción detallada de la fiesta del Corpus durante la segunda mitad del siglo XVII, ver también Julio Monreal *El día del Corpus y sus autos sacramentales* en su *Cuadros Viejos*, 1878, pp. 203-244

Una vez me fui tras ellos,  
y a donde se vende el vino  
pararon, que el tabernero  
David, diz que se llamaba,  
en viéndole se cayeron.  
Tras los pendones y cruces,  
las sacras órdenes veo,  
y después la clerecía,  
Y en colando de los cregos,  
con los carrillos hinchados  
soprandos unos hombres veo,  
pescuezos como de ganso,  
que diz que eran estromentos.  
Con ellos vieras también  
unos barbados de pietro,  
y otros sin pelo de barba  
mosicando al tanto negro  
que parecían ángeles<sup>65</sup>.

En su relato, la Labradora describe los principales atractivos de la procesión: el desfile de los gigantes, el desfile de las órdenes seculares, los músicos y las danzas de los cuatro continentes. Este orden y espectacularidad de la fiesta proviene en gran medida de las influencias de la Contrarreforma y el Concilio de Trento (1545-1563), que suprimieron algunos de los divertimentos de raigambre medieval. Por ejemplo, desde 1568, a partir de los Concilios de Toledo, Zaragoza y Valencia, se decretó el traslado de las obras desde el interior de las iglesias hacia un espacio abierto. Se prohibió la participación del clero en la representación y composición de los textos que pasa a manos de los poetas y compañías profesionales. A partir de los mencionados Concilios de Salamanca, Toledo, Zaragoza y Valencia, Marcel Bataillon, comenta:

El concilio de Toledo, más explícito que el de Valencia acerca de la materia de las diversiones religiosas, aborda la cuestión de los espectáculos que se relacionan con ellas. Suprime radicalmente la *representación de los inocentes* y la elección del *obispillo*, por considerarlas atentatorias a la dignidad del sacerdocio [...] Los decretos tomados en Salamanca por el Concilio de la provincia de Compostela (1566), son todavía más intere-

<sup>65</sup> Ed. Menéndez Pelayo, 1963, vol. 158, pp. 139-41.

santes a causa de los considerandos que las preceden. Estos hacen hincapié sobre el carácter jovial que puede y debe revestir al Corpus como la fiesta de navidad. Sólo que conviene que la devoción de los fieles no se manifieste mediante una «vana exultación», sino mediante homenajes que sean a la vez exteriores e «interiores en espíritu y en verdad». En virtud de este principio, los autos, representaciones y bailes, que están prohibidos en las iglesias durante los oficios, pueden autorizarse por el ordinario a una hora y en un lugar conveniente: el texto de los autos, sea su argumento sagrado o profano, deberá haber sido sometido a la aprobación de la autoridad episcopal un mes antes de la fiesta<sup>66</sup>.

Desde entonces la organización la fiesta del *Corpus* fue una estricta preocupación del Antiguo Régimen. La Corte en conjunto con el consejo corregidor de Madrid organizó diversas comisiones para su ejecución, entre ellas, la elección del autor de comedias, su compañía y el texto del poeta a representar; el nombre de los artesanos encargados de diseñar el tablado, su construcción, horarios, etc. El protagonismo de la monarquía modificó su espectacularidad, que alcanza su periodo de mayor esplendor para la segunda mitad del siglo XVII bajo el ciclo de Calderón, durante el reinado de Felipe IV. Aunque ya, hacia 1624, según los archivos municipales de Madrid, se comienza a percibir un mayor interés de palacio por las representaciones, al respecto comentan N. D. Shergold y J. E. Varey:

Un examen de los documentos mostrará cómo se organizaban las distintas representaciones, aunque solo se conservan las instrucciones de 1614, 1617 y 1621, con notas incompletas para 1618. En cada uno de los tres primeros años el procedimiento fue el mismo. Todos cuatro autos se daban primero al Rey, y luego iban a la Plaza de san Salvador, donde los veían los miembros del Consejo Real. Dos autos luego se trasladaban a la Puerta de Guadalajara y a la Plaza Mayor, donde se hacían al pueblo, y otros dos al Vicecanciller de Aragón [...] En 1618 y 1621 el Rey vio los autos “en palacio”, y también, en toda probabilidad, en 1617; pero en 1613 éstos fueron al Escorial [...] En 1620 hay un acuerdo de la Villa que dice que SS. MM. veían los autos desde “la casa de Panadería” que da a la Plaza Mayor. El viernes y sábado después del día del *Corpus* se hacían los autos delante de los Presidentes de los varios consejos que formaban el Gobierno español de ese entonces, y también otras personas de importancia, como el nuncio del Papa, el Corregidor

<sup>66</sup> Bataillón, 1967, p.194.

de Madrid y varios nobles. El número de autos que veía cada uno dependía de la importancia de su oficio, de manera que el Presidente del Consejo Real, el Ayuntamiento de Madrid, y en 1617, el Cardenal Arzobispo de Toledo, veían todos cuatro; los Presidentes de Consejo, dos, y los distintos individuos, uno. Es digno de notar que en 1621, Olivares gozaba ya de suficiente importancia para ver todos cuatro, privilegio ya acordado al Duque de Lerma, valido de Felipe III, en 1614 y 1617<sup>67</sup>.

La principal consecuencia literaria de estos cambios fue la secularización de los autos sacramentales. Desde la segunda mitad del siglo XVI el género se perfecciona en manos de los dramaturgos profesionales y creció, en paralelo, al fenómeno comercial de la *Comedia nueva*. El mismo Marcel Bataillon comenta sobre la importancia de la fiesta del *Corpus* para la escena teatral del Siglo de Oro:

La fuerte suma pagada por la municipalidad de una ciudad a una o dos compañías teatrales para las representaciones del *Corpus* entrañaba una elevada remuneración para el poeta célebre a quien los autos habían sido encargados. Por otra parte, constituía para los directores de estas compañías una verdadera subvención que los ligaba a la ciudad al menos por el periodo que iba de Pascua al *Corpus* [...] Podemos estar seguros que ni Lope ni Calderón habrían escrito tantos autos sin la presión de los encargos anuales. Por lo demás, alcanzados frecuentemente de tiempo, no se renovaban, ni se renovaba el género más que de tarde en tarde. Más de una vez salían de apuro vistiendo a su manera una moralidad, una parábola, un tema bíblico, llevado varias veces ya a la escena, al que adaptaban con mayor o menor habilidad a una conclusión eucarística. Sobresalían también en trasponer a lo divino el acontecimiento del año o la comedia de éxito<sup>68</sup>.

Cabe destacar como la primera gran compilación de autos sacramental del Siglo de Oro español, el anónimo *Códice de autos viejos* copiado entre los años de 1570-78 para el empresario teatral Alonso de Cisneros<sup>69</sup>. Comparten ser piezas breves, unitarias y de dulce po-

<sup>67</sup> N. D. Sherrgold y J. E. Varey, 1959, pp. 61-63.

<sup>68</sup> Bataillon, 1967, p.194. Para la importancia del auto como fenómeno material ver también José María Díez-Borque «¿De qué vivía Lope de Vega? Actitud de un escritor ante su vida y su obra», *Segismundo*, 8 (1-2), 1972, pp. 65-90.

<sup>69</sup> Respecto a las fechas de composición del *Códice* señala Miguel Ángel Pérez-Priego: «Podemos afirmar que el *Códice de autos viejos*, como tal colección hubo de formarse entre 1570 y 1578 (quizás no mucho antes de esta fecha); que ninguna de

esía, que no superan los 500 versos en quintillas, similares a los autos de una primera generación de dramaturgos como Juan de Timoneda, Gil Vicente y Fernán López de Yanguas.

### 3.2 *Los autos de la segunda mitad del siglo XVI. La escuela de Lope de Vega: Alegoría, tema y la necesidad de su clasificación.*

En 1911, Mariscal de Gante postuló una hegeliana división del género en cuatro edades históricas:

1. Infancia de los autos. Desde Gil Vicente hasta Lope de Vega, que comprende los tres primeros tercios del siglo XVI.
2. Juventud de los autos. Lope de Vega y sus contemporáneos hasta Calderón. Último tercio del siglo XVI y los dos primeros del XVII.
3. Virilidad de los autos. Teatro de Calderón.
4. Decadencia de los autos. Desde Calderón hasta la abolición de éstos en 1765 por el consejo de Estado, reinando en España Carlos III. Último tercio del siglo XVII y los dos primeros del XVIII<sup>70</sup>.

Se debe destacar como primer elemento en común de los autos de la generación de dramaturgos liderada por el Fénix, «juventud del género», su mayor extensión en relación a los del *Códice de autos viejos* y los de Juan de Timoneda, que apenas superan los quinientos versos organizados en quintillas. Todos los autos de la primera mitad del siglo XVII superan en promedio los mil versos polimétricos, organizados en una unidad de acción entre pecado original, caída y redención en Cristo o la Eucaristía, que se adoman con intermedios musicales, bailes y concursos en la escena.

Los autos atribuidos a Lope de Vega presentan en su extensión un promedio de 1059 versos, con un máximo de 1413 versos en *El nombre de Jesús* y un mínimo de 718 versos en *El triunfo de la Iglesia*.

---

las obras contenidas en él debe ser posterior 1578, y por los datos examinados que revelan varias de ellas, es presumible que la mayoría se compusieron, en la forma que las conocemos, entre 1559-60 y 1577-78 (con lo que creemos debe adelantarse algo la cronología de Rouanet). Ello no quiere decir, sin embargo, que estas obras no puedan ser reelaboraciones, refundiciones o incluso copias de obras más antiguas», 1988, p. 10

<sup>70</sup> Mariscal de Gante, 1911, p. 43

En su extensión el auto *La Araucana* de Claramonte, comparte con los de Lope ser un auto de transición, ya que su extensión no alcanza los mil versos polimétricos, tales como:

- *El triunfo de la iglesia* (v. 718)
- *El viaje del Alma* (v. 771)
- *El Misacantano* (v. 784)
- *El heredero del cielo* (v. 842)
- *De la puente del mundo* (v. 856)
- *La Araucana* (v. 863)
- *La Margarita preciosa* (v. 897)
- *El hijo de la Iglesia* (v. 909)
- *El desengaño del mundo* (v. 909)
- *El tusón del rey del cielo* (v. 973)
- *De los cantares* (v. 986)
- *El villano despojado* (v. 991)<sup>71</sup>

Entre los dramaturgos contemporáneos a Lope de Vega, la extensión polimétrica del acto único de los autos aumenta. Todos los autos de Mira de Amescua editados por la colección *Teatro completo* que coordina Agustín de la Granja, superan los mil doscientos versos polimétricos<sup>72</sup>. Mientras los doce autos de José de Valdivielso editados por Ricardo Piluso y Ricardo Arias en 1975, superan los mil trescientos versos<sup>73</sup>. Cierra el Siglo de Oro el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca con piezas que en promedio superan los dos mil versos.

Gran parte de los temas de los autos de la generación de Lope son sacramentales, es decir, exaltan de manera directa o indirecta el misterio de la Eucaristía. Este aspecto es quizás uno de los principales aportes de Lope y sus contemporáneos. En el *Códice de autos viejos* y entre los de Timoneda, en menor medida se registran autos en honor a la gloria del Pan. En su defecto, gran parte de sus temáticas son moralidades semialegóricas que relatan sucesos ejemplares del Viejo Testamento (entre ellos la vida de los Patriarcas), vidas de santos, marianos y autos navideños herederos de la tradición medieval del

<sup>71</sup> P. Howard, 1981, p. 87.

<sup>72</sup> Ver A. de la Granja, 2007.

<sup>73</sup> Ver Piluso y Arias, 1975, vol. I.





las posibilidades dramáticas muchísimo. Podemos clasificar los personajes del auto lopesco en tres categorías generales: alegóricos, bíblicos, o procedentes de la realidad social contemporánea. Los personajes alegóricos aparecen más frecuentemente en los autos estudiados (71 %). Los personajes realistas dominan en el teatro prelopesco. Los bíblicos (22 %) y los procedentes de la realidad social contemporánea (7%) [...] a diferencia del auto primitivo en que Dios Padre hizo un papel central, el auto lopesco se concentró en la persona de Cristo<sup>76</sup>.

Un cambio importante en la concepción del género se experimenta a partir de la década de 1640 cuando triunfa en la escena Calderón con autos de mayor dimensión escenográfica y unidad alegórica, llegando a su culmen. Un primer antecedente de esta transición hacia la escuela de Calderón, es su loa al auto sacramental de *La segunda esposa* de 1644, donde dice ser los autos:

Sermones  
puestos en verso, en idea  
representable, cuestiones  
de la sacra Teología,  
que no alcanzan mis razones  
a explicar ni comprender,  
y el regocijo dispone  
en aplauso de este día. (vv. 160-167)<sup>77</sup>

Para un joven Calderón, aún de la primera mitad del siglo XVII, los autos distan de la noción de Lope en la que son «comedias en honor a la gloria del pan», mientras para el autor de *La cena del rey Baltasar* son más bien «sermones puestos en verso».

Esta idea Calderón la perfeccionará hacia la segunda mitad del siglo XVII, cuando define el género de manera más clara a partir de su unidad alegórica. En el *Prólogo de sus autos sacramentales alegóricos y historiales de 1677* presenta como 'fábrica de un auto sacramental' su unidad alegórica entre *tema* (que llama *asunto*) y su *argumento* proveniente de cualquier fuente de inspiración. Obsérvese esta diferencia:

Habrá quien haga fastidioso reparo de ver en los de más de estos autos están introducidos unos mismos personajes como son, la Fe, la Gracia, la

<sup>76</sup> Howard, 1970, p. 72.

<sup>77</sup> Ed. J. M. Diez Borque, 1984, p. 145.

Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etc. A que se satisface, o procura satisfacer, con que siendo siempre uno el *mismo asunto*, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios tantas veces repetidos siempre van a *diferentes fines su argumento*.

La distinción entre «asunto» y «argumento» que propone Calderón ha permitido un estudio y clasificación de sus autos con efectivos resultados<sup>78</sup>. En 1924 Ángel Valbuena Prat propuso una división de ellos a partir de sus diversos argumentos, que clasificó en:

- a) Autos filosóficos y teológicos
- b) Autos mitológicos
- c) Autos de tema del Antiguo Testamento
- d) Autos inspirados en parábolas y relatos evangélicos
- e) Autos de circunstancia
- f) Autos históricos y legendarios
- g) Autos de Nuestra Señora

La clasificación de Valbuena Prat para el auto de Calderón es a nuestro juicio poco operativa para comprender los autos de la primera mitad del siglo XVII o pre-calderonianos que, en su mayoría, presentan las siguientes características:

- 1) Una unidad tripartita de acción (pecado, caída y redención), más que en un argumento identificable.
- 2) Intervienen alrededor de ocho a once personajes alegóricos que toman elementos del lenguaje, vestuario y decoro de diversos géneros (épico, pastoril, bíblico, crónicas, e historia contemporánea) en una breve cantidad de tiempo (alrededor de una hora).
- 3) Desarrollan cuadros divididos por bailes, cantos y juegos en la escena que no se vinculan necesariamente con el argumento del auto.
- 4) La alegoría supedita la historia a un final eucarístico o redentor.

<sup>78</sup> Ver Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Oxford, 1943.

Esta importante diferencia de su dimensión teatral –más cercana a una espectacular que a una de estricta poesía teológica–, hace que los autos de la primera mitad del siglo XVII sean confusos bajo una lectura literal, pero no tan oscuros desde una que observa el contexto de recepción del texto, escrito y pensado para un teatro de calle. La historiografía de la literatura española desde *La poética o reglas de la poesía* de Ignacio Luzán de 1737 ha leído el género desde una dimensión inmanente, que exalta el teatro de Calderón por su unidad literaria, subestimando la dimensión espectacular de los textos de la primera mitad del siglo XVII<sup>79</sup>.

Sobre la importancia en diferenciar entre el contexto de producción del texto, su destinatario y el proceso de nuestra propia lectura literaria, comenta Robert Chartier:

Una segunda limitación de los enfoques que consideran la lectura como “recepción” o “respuesta”, obedece a la abstracción y a la universalización de la lectura que estas perspectivas operan implícitamente. Por un

<sup>79</sup> Para Menéndez Pelayo: «Lope resulta mucho más original, mucho más creador en el drama profano que en el sagrado, y más en el historial que en el alegórico; la fórmula definitiva de este quedaba reservada para los tiempos de Calderón», 1892, p. 21. J. M. Aicardo añade: «Lope de Vega ni es el único, o casi único, abastecedor de las fiestas del corpus, como durante treinta años lo fue Calderón o como el propio Lope lo fue en las tablas profanas; ni sus piezas determinan escuela sacramental o representan progreso alguno gigantesco, incapaz de ser superado por sus discípulos», 1907, 19, p. 459-60. Y Fray Modesto de Sanzoi cree que: «El genio intuitivo de Lope, íntegramente vivencial, todo vertido hacia la acción, hacia el dinamismo irreductible, hacia lo emotivo trepidante; tocopista exacto de corazonadas y de vitalismos archihumanos, de pasiones volcánicas y de ternuras lácticas, no podía moverse con holgura apacible en un género donde lo abstracto, lo alegórico, lo puramente intelectual, reclaman el papel de protagonistas [...] sus mismas cualidades extraordinarias para lo lírico y lo dramático fueron acaso los mayores obstáculos que encontrara para penetrar en las reconditeces de la alegoría y del símbolo; alegoría y símbolo que constituyen precisamente la columna vertebral de los autos sacramentales. Puede afirmarse, y esta afirmación no es ofensiva ni afrentosa para él, que Lope no creó ni un solo símbolo trascendente en sus autos [...] Por eso triunfa sin segundo en el drama, donde la anécdota lo es todo, y fracasa en el auto, donde el todo es la tesis o el problema. En los autos de Lope no hay problemática, ni tesis; falta la densidad conceptual, en ellos solo hay anécdota.», 1959 p. 109; 14-15. En este sentido me parecen muy lúcidas las opiniones de Osvaldo Esteroz, cuando advierte: «Una cosa es comprender lo que el auto sacramental llegó a ser en manos de Calderón y otra muy distinta convertir ese ‘llegar a ser’ en un ‘deber ser’ absoluto», 1977, p. 13.

lado, contra las tentaciones del “etnocentrismo de la lectura” es necesario recordar que son numerosos los textos antiguos que no suponen como destinatario a un lector solitario y silencioso. Escritos para ser recitados o leídos en voz alta y compartidos por un auditorio, investidos de una función ritual, proyectados como máquinas generadoras de efectos, obedecen a las leyes propias de la *performance* o de la ejecución oral y comunitaria. Han sido recibidos, identificados, comprendidos a partir de criterios totalmente diferentes de aquellos que caracterizan nuestra relación con lo escrito. Por lo tanto, para entenderlos, hay que considerar diacrónicamente los criterios de clasificación, las maneras de leer, las representaciones del destino de la lectura y de los destinatarios de las obras tales como nos fueron legados por la “institución literaria”<sup>80</sup>.

En la actualidad, la crítica aún estudia el género de los autos a partir de las particularidades del auto Calderón y muchas veces por su esplendor, se cae en generalizaciones poco operativas para comprender los autos pre-calderonianos. Sobre el auto sacramental durante el Siglo de Oro comenta I. Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVI*:

En el auto la alegoría es la forma de pensamiento que determina el método de construcción y la función de todos y cada uno de los elementos constitutivos del mismo, estableciendo:

- 1) La relación entre conceptos e imágenes que los representan (*las suposiciones*),
- 2) Su disposición en argumento (*la fantástica idea, el concepto imaginado*),
- 3) La semejanza entre escenario (interacción de personajes, escenografía y música) y realidad espiritual que el escenario representa,
- 4) La elaboración retórica del texto, es decir, que los tropos y las figuras (de pensamiento y de dicción) sean concebidos en función de los momentos constitutivos de la alegoría.

De esta forma la alegoría viene a ser el método de invención y producción del auto sacramental, y los recursos retóricos y poéticos de que se sirve para este fin funcionan también como forma de pensamiento y sólo secundariamente en calidad de adorno<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Chartier, 2000, pp. 244-245.

<sup>81</sup> Arellano, 2012, p. 693.

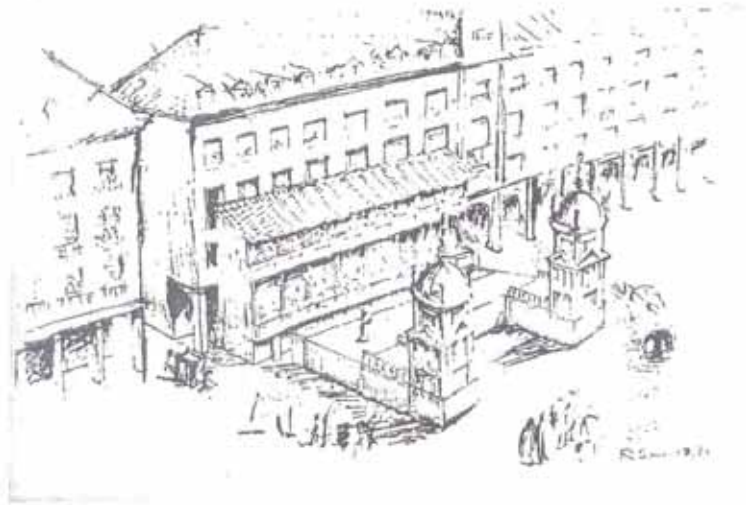
Los autos de la primera mitad del siglo XVII gozan de una espectacularidad distinta a la de los autos de la escuela de Calderón, escritos para años en que la fiesta barroca del *Corpus* fue uno de los grandes símbolos del poder de la monarquía y su Imperio en decadencia, que dista del modelo de los autos de la «joven» generación de Lope en los que su organización alegórica está más cercana a la unidad de acción de la comedia que a una unidad teológica-alegórica.

Comprender estos aspectos para efectuar un análisis y clasificación de ellos es, a nuestro parecer, una deuda importante de la crítica teatral, la cual permitiría enmendar calificativos de inspiración decimonónica que aún ronda sobre los autos de la primera mitad del siglo XVII como «superficiales» «poco unitarios» o «disparatados», tan poco operativas para el crítico contemporáneo.

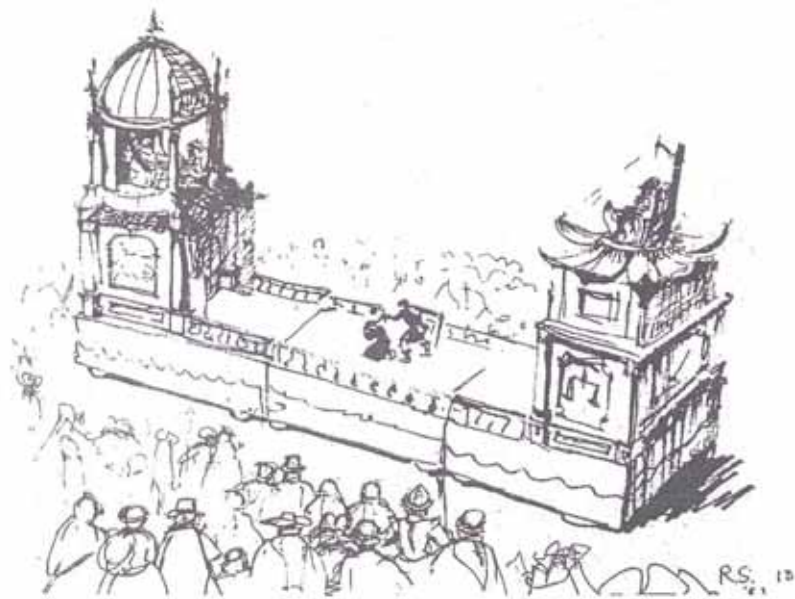
En la mayoría de los autos de la primera mitad del siglo XVII su *argumento* no organiza de manera unitaria la acción dramática, sino más bien, la acción dramática organiza la trama que recurre a aspectos del lenguaje, vestuario e intensidad a una serie de otros géneros y fuentes de inspiración. Entre los autores de la primera mitad del siglo XVII, Lope de Vega y Luis de Valdivielso presentan las mayores coincidencias en cuanto gran parte de sus autos organizan su trama bajo una simple unidad alegórica de pecado original (o estado primero del hombre), su caída (a partir de su libre albedrío) y su redención en Cristo y la Eucarística.

Los autos de Mira de Amescua, si bien mantienen una unidad tripartita, presentan un cambio importante hacia en una mayor interrelación entre tema y argumento, que hace más fácil su lectura literaria. Baste destacar, entre sus autos sacramentales, títulos alabados por la crítica como *Pedro Telonario*, *La mayor soberbia humana*, *el rey Nabucodonosor* y *La fe de Hungría*<sup>82</sup>. Sin embargo, a pesar de estas particularidades del teatro de Mira de Amescua, gran parte de los autos de la primera mitad del siglo XVII se pueden estudiar bajo la influencia de la escuela dramática de Lope de Vega que dividimos en seis tipos de textos.

<sup>82</sup> Arellano y Duarte, 2003, p. 115.



Lám. IX: Reconstrucción por Richard Southern de la representación de un auto sacramental en la Plaza Mayor de Madrid, 1644, según las investigaciones de J. E. Varey (J. E. Varey, «La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», en *Le lieu théâtral à la Renaissance* [Roussimont, 22-27 mars 1963], Jean Jaquot, ed., Paris, CNRS, 1986, reimp. de la 2<sup>e</sup> ed. [1968], fig. 5).



Lám. VI: Reconstrucción por Richard Southern de la representación de *La adúltera perdonada* de Lope de Vega, Madrid, 1608, según las investigaciones de J. E. Varey (J. E. Varey, «La mise en scène de l'auto sacramental à Madrid au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», en *Le lieu théâtral à la Renaissance* [Royaumont, 22-27 mars 1963], Jean Jaquot, ed., Paris, CNRS, 1986, reimp. de la 2<sup>e</sup> ed. [1968], fig. 4).



33. *Clasificación de los autos de la primera mitad del siglo XVII: La escuela de Lope de Vega.*

3.3. *1 Autos sacramentales de la salvación o redentores:*

Poseen como característica común ser el Hombre (Humanidad) su protagonista. Muchos de ellos se basan en la tradición de los autos viejos que relatan la expulsión de Adán del Paraíso. Tienden a seguir un esquema de viaje: el hombre, expulsado de su primer hogar, se enfrenta a dos caminos o *bivium* que debe elegir a partir de su libre albedrío. Un camino está plagado de deleites mundanos (generalmente se encuentra con los siete pecados capitales) que lo llevan a la perdición, y otro, de austeridad y penitencia. Tras distraerse entre los deleites con quienes gastar toda su hacienda, comprende su error y se arrepiente. Cristo lo perdona y redime a través de un banquete eucarístico. En otros textos, el Hombre es esclavo del Demonio y Cristo debe interceder ante un tribunal para liberarlo, generalmente paga su libertad con su muerte cruenta en la Cruz. Siguen este esquema los autos de Lope: *La isla del Sol*, *El triunfo de la Iglesia*, *Los acreedores del hombre*, *El hijo de la Iglesia*, *Las aventuras del hombre*, *Dos ingenios y esclavos del santísimo Sacramento*, *La venta de la Zarzuela*, *El labrador de la Mancha*, *La privanza del hombre*, *El yugo de Cristo*. De Claramonte, *La dote del Rosario* y *El horno de Constantinopla*.

La mayoría de los doce autos de José de Valdivielso pueden ser identificados dentro de esta tipología, tales como: *De los cautivos libres*, *El villano en su rincón*, *La amistad en peligro*, *El hombre encantado*, *El auto de las ferias*, *El peregrino*, *El árbol de la vida* y *La serrana de Plasencia*. Desde un punto de vista literario los autos de Valdivielso destacan por presentar escenas efectistas en las que el hombre o sus sentidos aparecen presos por el Demonio, con grilletes, cadenas y sonidos de arcabuces lo que les otorga cierta particularidad de una atmósfera más oscura. De todos estos autos mencionados *La serrana de Plasencia* es quizás uno de los más emblemáticos y complejos para su clasificación. En él, la Serrana, protagonista de la pieza, es engañada por el Demonio para abandonar su primera vida junto al Padre y vivir en las montañas donde se dedica a asaltar a todos los transeúntes. Después de varios crímenes, aparece en la escena el Esposo, de pastor, quien la ayuda a su redención. A pesar de reconocer sus pecados es juzgada

por la Santa Hermandad que la sentencia a muerte. Dice la acotación al verso 1309 de la edición de Piluso y Arias:

*Descábrese la Serrana en un palo para asaetearla; y el Esposo delante, como defendiéndola, con flechas en las manos, en los pies y en el pecho; y los ballesteros con ballestas.*

Cristo herido, anuncia el perdón del alma de la Serrana, aunque éste no se representa en la escena. En su defecto, ofrece a la audiencia un banquete eucarístico con el que se clausura la pieza. Por ello, si bien *La serrana de Placencia* es un auto de la redención en su estructura de caída, arrepentimiento y redención en Cristo, su puesta en escena actualiza el tema de la condena y lo vincula con otros autos polémicos del Siglo de Oro como *La fe de Hungría* de Mira de Amescua y *La cena del rey Baltasar* de Calderón donde sus protagonistas también son condenados por sus crímenes y blasfemias.

Los autos de Mira de Amescua presentan una clara transición a aquellos autos en los que su argumento organiza de manera más ordenada y coherente la acción dramática. Sin embargo, a pesar de su unidad de argumento, pueden ser leídos dentro de la clasificación que proponemos. Son autos redentores: *La mayor soberbia humana de Nabucodonosor*, *El auto sacramental de Pedro Telonario*, *Las pruebas de Cristo*, *La Fe de Hungría*, *La Jura del príncipe* y *Del erario y monte de la piedad*.

Es interesante destacar que en muchos de ellos se introducen juegos en la escena (como en *El heredero*, *Del erario y monte de la piedad* y *La Inquisición*) mientras en otros como *La mayor soberbia humana* y *Pedro Telonario*, el sueño del protagonista es un cuadro dramático que permite al advertir su error y enmendar el camino.

### 3.3. 2 Autos del Cantar (sacramentales):

Se caracterizan por narrar una historia amorosa entre Cristo y el Alma, en la que la esposa (Alma) es tentada por el Demonio (Galán), quien se la arrebató a Cristo por medio de tentaciones (joyas, placeres y riquezas). Finalmente, el Alma se da cuenta de su engaño y se arrepiente. Cristo, su Esposo, la perdona y redime. Los hemos denominado *del Cantar* porque gran parte de los diálogos amorosos y símbo-

los emblemáticos (Alma morena, palomas, rocío, etc.) provienen del *Cantar de los cantares* de Salomón. Pertenecen a este grupo los autos de Lope: *Las bodas entre el alma y el amor divino*, *El bosque de amor*, *El pastor lobo y la cabaña celestial*, *Auto del Cantar*, *El villano despojado*, *El pan y el palo*, *Locura por la honra*, *La adúltera perdonada*, *La Maya*, *El príncipe de la paz*. De Mira de Amescua: *El príncipe de la Paz* y *La guarda cuidadosa*, de José de Valdivielso: *El Fénix de amor*.

### 3.3.3 Autos cristológicos (sacramentales):

Se caracterizan por ser autos en los que Cristo es el protagonista de la trama sacramental, y no el hombre, como en los autos de la salvación. En todos, Cristo derrota al Demonio a través de varias pruebas o en una gran batalla final. Muchos de ellos introducen la técnica de la prefiguración como modelo alegórico, es decir, vinculan alegóricamente a Cristo con personajes del Antiguo Testamento, de la tradición clásica o simplemente con personajes de la literatura. El desarrollo de este tipo de autos decantará en el posterior auto mitológico de Calderón donde Cristo es Jasón, Pan, Orfeo, Perseo, etc. Pertenecen a este tipo de autos, de Lope *El tusón del rey del cielo*, *Obras son amores*, *Las hazañas del segundo David*, *El coloquio del bautismo de Cristo*, *El pastor ingrato (El niño pastor)*, *De la puente del mundo*. De José de Valdivielso *Psiques y Cupido* y de Andrés de Claramonte *La Araucana*.

### 3.3.4 Parábolas del Nuevo Testamento (sacramentales):

Todos se originan a partir de parábolas del Nuevo Testamento. Algunos, como *La oveja perdida* y *El hijo pródigo* de Lope poseen elementos comunes con los autos de la salvación, pues se organizan a partir de la estructura tripartita de la caída, arrepentimiento y redención, pero se diferencian de ellos en cuanto a su estricta cercanía con la fuente bíblica. Por ello, el argumento bíblico organiza gran parte de la acción dramática. Pertenecen a este grupo los autos de Lope *El heredero del cielo*, *La siega*, *El hijo pródigo*, *La oveja perdida*, *La Margarita preciosa* y de Mira de Amescua *El heredero*.

Para Marcelino Menéndez Pelayo:

Siempre que nuestros poetas encontraron ya creada la alegoría en las parábolas de la Sagrada Escritura, anduvieron mucho más felizmente inspirados que cuando la buscaron en combinaciones arbitrarias, profanas y fantásticas<sup>83</sup>.

### 3.3.5. Autos del nacimiento:

No son estrictamente autos sacramentales, debido a que carecen de la exaltación de la Eucaristía. Proviene de una tradición pretérita, de origen medieval conocida como el *officium pastorum* o adoración de los pastores al Niño Jesús de la cual el teatro de Juan del Encina es un buen ejemplo. Los pastores tienden a ser sus protagonistas y relatan episodios relativos al nacimiento de Jesús o de su infancia. Como bien advierte Menéndez Pelayo en su prólogo a los autos de Lope de Vega en su edición para la Academia, gran parte de sus argumentos provienen de fuentes apócrifas (como el *Evangelio de la infancia*) debido a que en los evangelios Sinópticos no hay información sobre los primeros años de la vida de Jesús. Son autos del nacimiento, de Lope: *El nombre de Jesús*, *La vuelta de Egipto*, *El nacimiento de Cristo nuestro Señor o el nuevo Sol de oriente*, *De la circuncisión y la sangría de Cristo*, *Nuestro bien*, *El tirano castigado*. De Mira de Amescua: *Los celos de san José*, *Los pastores de Belén* y *El Sol a medianoche*. Entre los doce autos de Valdivieso no hay de este tipo. Para Ángel Valbuena Prat, durante la primera mitad del siglo XVII:

La escuela de Lope ofrece, como típico, un modelo de “auto del nacimiento” en que apenas se marca una evolución respecto a las formas primitivas. La “anunciata”, los diálogos entre los pastores, la visión del portal y el canto del “villancico” tras la adoración, por todas las figuras teatrales del niño-Dios. Como puede observarse, los rasgos escénicos fundamentales son los mismos del misterio medieval, de la égloga sayagués de Juan del Encina [...] y a diferencia del “auto sacramental” que cada vez adquiere una forma más compleja y rica teatralmente, el “auto de Navidad” queda, en lo esencial, en la figura del misterio primitivo. [...] Si en el “auto del nacimiento” no evoluciona la acción, en cambio se inculca claramente en él la forma culta, las imágenes sonoras del gongorismo, el juego de conceptos de la poesía postescolástica<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Menéndez Pelayo, 1892, p. 49.

<sup>84</sup> Valbuena-Prat, 1957, pp. 401-413. Para las particularidades de los autos Del nacimiento de Mira de Amescua, ver, Contreras, 2005.

### 3.3.6. Autos marianos:

Como los anteriores carecen de exaltación de la Eucaristía y cuando aparece, es siempre secundaria a la trama. Su principal *tema* es el misterio de la Inmaculada Concepción. Pertenecen a este grupo los autos de Lope *Auto del Ave María y el rosario de nuestra señora*, *Auto de la Concepción*, y *Los hijos de María del Rosario*. De Mira, *Nuestra señora de los Remedios* y *La santa Margarita*.

## IV. PARADIGMAS COMPOSITIVOS EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII. LA ESCUELA DE LOPE DE VEGA: INGENIO Y TEOLOGÍA.

Los autos sacramentales de la primera mitad del siglo XVII poseen una serie de motivos teológicos que organizan como soporte catequético la trama sacramental. Entre ellos, los más reiterados son la prefiguración de Cristo a partir de personajes del Antiguo Testamento y de la tradición clásica, la exaltación del símbolo de la Cruz y la introducción de una serie de símbolos de la emblemática -muy en boga durante el Siglo de Oro- para representar la pasión de Cristo y sus diálogos amorosos con el Alma.

La suma de estos elementos estereotipados nos permite hablar de la presencia de ciertas estructuras fijas o «paradigmas compositivos comunes» a través de los cuales se puede observar los principales aportes teológico-simbólicos de los autos de la generación de dramaturgos de Lope de Vega. Analizamos algunos de estos elementos con el objetivo de introducir una lectura del auto sacramental *La Araucana* atribuido por primera vez en esta edición a Andrés de Claramonte.

### 4.1 La prefiguración:

La prefiguración es una técnica alegórica que los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVII heredaron de la exégesis cristiana de la Alta Edad Media. Fue introducida por los Padres de la Iglesia con el objetivo ecuménico de vincular a Cristo con los sucesos del Antiguo Testamento, aunque rápidamente se extendió a otros referentes literarios fuera de su original sentido bíblico. Sobre los gérmenes

---

clásicos de la prefiguración alegórica cristiana de la Edad Media, comenta Robert Curtius:

Los griegos no quisieron renunciar ni a Homero ni a la ciencia; buscaron por lo tanto un equilibrio, y lo hallaron en la en la interpretación alegórica de Homero. La alegoría homérica pisa los talones a la crítica homérica de los presocráticos; comienza en el siglo VI y recorre diversas fases y tendencias, que no hemos de insistir ahora. En la tardía Antigüedad, la alegoría vuelve a imponerse en los espíritus; el judío helenizante Filón la aplica por primera vez al Antiguo Testamento, y esta alegoría judaica de la Biblia dará después lugar a la alegoría cristiana de los Padres de la Iglesia. El paganismo decadente aplicó la interpretación alegórica también a Virgilio, como vemos sobre todo en Macrobio. En la Edad Media, la alegoría bíblica vendrá a confluír con la virgiliana. La alegoría se convierte así en fundamento de toda interpretación textual, y esto produce una serie de fenómenos, que podemos reunir bajo la rúbrica de "alegorismo medieval". Se emprende entonces la "moralización" de varios autores, y hasta de Ovidio, por medio de interpretaciones alegóricas<sup>85</sup>.

Entre los autos atribuidos a Lope de Vega se utiliza la prefiguración bíblica, en su original sentido veterotestamentario, en *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*. En el primero, el sacrificio de Isaac es un augurio (sombra) de la muerte de Jesús en la Cruz. Mientras en *Las hazañas del segundo David* su lucha contra Goliat es una prefiguración de la derrota del Demonio por Cristo. Fuera de estos dos autos que se inspiran en la vida de los Patriarcas, Lope y su generación de dramaturgos, prefirieron construir un vínculo teológico entre la humanidad de Cristo y Adán, como símbolo de la redención.

Muchos autos –y de manera especial los que denominamos de la salvación del hombre– interpretan la historia de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso según el *Génesis*, 3, 18, hacia una tierra seca, plagada de árboles sin fruto y espinas, como un símbolo de la corona de Cristo en su pasión. Por ejemplo, en *La venta de la Zarzuela* de Lope:

HOMBRE:           La tierra espinosa es;  
                          maldíjola Dios, y así  
                          produce espinas y abrojos.

<sup>85</sup> Curtius, 1984, p. 292-293.

PASTOR DIVINO: Como pagué sus enojos  
 todos fueron para mí;  
 desde Adán, por su flaqueza,  
 espinas los montes dan,  
 mas desde los pies de Adán  
 pasaron a mi cabeza;  
 mira tú lo que han crecido. (p. 363)

O en *El tusón del rey del cielo* también de Lope:

PRÍNCIPE: La tierra fue maldita,  
 desde que naciste en ella  
 quedó sangrada y bendita,  
 pues que las espinas de ella  
 tu pie divino marchita,  
 que ya en florida belleza  
 han de trocar su aspereza,  
 supuesto que subirán  
 desde las plantas de Adán  
 a tu divina cabeza. (p. 336)

El vínculo entre Cristo y Adán es quizás una de las relaciones más recurrentes y estereotipadas de los autos sacramentales de todo el siglo XVII. I. Arellano y E. Duarte definen este vínculo como «tipología»:

La tipología consiste en comprobar la correspondencia que existe entre personas, acontecimientos, instituciones y objetos de una época anterior y otros determinados de una época posterior. Para ello es en realidad indiferente que la relación sea positiva (Moisés / Cristo) o negativa (Adán / Cristo) o que presente una clara gradación<sup>86</sup>.

En los autos de Lope de Vega hay vínculos tipológicos entre Cristo y Adán en: *Las aventuras del hombre* (273), *Nuestro bien* (88), *El tusón del rey del cielo* (339), *El nombre de Jesús* y *Obras son amores* (120). En Valdivieso, *El Villano en su rincón* (v. 1570), *De la serrana de Plasencia* (vv. 1164-1165), *El hombre encantado* (v. 1031), *El árbol de la vida* (vv. 875-882) y de Mira de Amescua *La guarda cuidadosa* (vv. 885-

<sup>86</sup> Arellano y Duarte, 2003, nota 16, p. 55. Ver también, Villanueva, 2004, p. 471.

890). En la mayoría de ellos, Cristo es llamado 'segundo Adán'. Por ejemplo, en *Obras son amores*:

AMOR:           Esta cadena le quita  
                  al primero Adán que paga  
                  por él, el Adán segundo,  
                  con su sangre la fianza.  
                  Veis aquí: la están cogiendo;  
                  con ella el rostro te lava. (p. 120)

El vínculo antitético entre Cristo y Adán en los autos sacramentales de la primera mitad del siglo XVII se explota a través de diversos recursos simbólicos. Es interesante la comparación de Lope de Vega en *El nombre de Jesús* a partir de un común nacimiento virginal, edénico y mariano. Nótese:

ESPOSA:         Y como Adán fue formado  
                  sin padre, de virgen tierra,  
                  el espíritu sagrado,  
                  el virginio claustro encierra  
                  nuevo Adán deificado. (p. 152)

Fuera de este vínculo entre Cristo y Adán, los dramaturgos de la generación de Lope avanzan en la construcción: de una alegoría que vincula a Cristo con personajes de la tradición clásica o de la literatura renacentista: Alcides, Eneas, Pan, Cupido, Caupolicán, Fierabrás, etc., abriendo una novedosa senda que augura el advenimiento del auto mitológico de Calderón. Lope, por ejemplo, en el auto del *Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo*, siguiendo el modelo de *La creación* de Miguel Ángel en su fresco para la capilla Sixtina, presenta a las sibilas como oráculos que anunciaron desde el Mundo Antiguo el advenimiento de Cristo a la tierra. Dice:

JOSEF:           Si las sibilas bellas,  
                  la líbica, la persa y la cumea,  
                  hablaron todas ellas  
                  del verso en carne, Samia y Eritrea,  
                  a la invencible Suma  
                  vos les dictasteis y les disteis pluma. (p. 8)

También en *El yugo de Cristo*:



HOMBRE: Y este, aquel Rey bajado  
para universal gobierno,  
este, el sacerdote eterno  
que fue de Dios prometado,  
este, aquel prefigurado  
de Moisés y los profetas,  
cuyas virtudes perfectas  
en éxtasis admirados  
tienen todo el universo,  
y este, de quien fue el estudio  
de las sibilas preludeo  
de su vida en dulce verso. (p. 71)

La propuesta de utilizar personajes de la tradición pagana para prefigurar a Cristo proviene de una noción particular del tiempo histórico en el auto sacramental, donde Cristo es un hecho atemporal y eterno *sub specie a eternitatis*<sup>87</sup>. Al respecto, comenta Aurora Egido citando a san Agustín:

La cosa misma (*res ipsa*) que ahora es llamada la religión cristiana, estaba ya en los antiguos (*erat apud antiguos*) y estaba en la raza humana desde sus principios hasta el momento en que Cristo se hizo carne: desde entonces la verdadera religión, que ya existía, empezó a ser llamada cristiana<sup>88</sup>.

Sobre el mismo tema, agrega Fausta Antonucci en su *Prólogo a El verdadero Dios Pan* de Calderón:

En el ámbito de la ortodoxia, un texto fundacional es el de san Pablo (*Romanos*, 1, 19-25), cuando afirma que Dios se dio a conocer a los paganos en sus obras, pero ellos no quisieron entender correctamente y por eso se condenaron [...] Se trata, pues, de ecos de la teoría llamada de la *alterbeweis*: la idea de que los paganos tuvieron noticia de las profecías bíblicas, lo que implica la creencia de una prioridad cronológica de éstas con respecto a los textos clásicos. Es una posición expuesta con gran cla-

<sup>87</sup> Spank, 1997, pp. 492-493.

<sup>88</sup> Egido, 1982, p.10.

ridad en la apertura *Del teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria<sup>89</sup>.

Para construir estas analogías los dramaturgos áureos se basaron muchas veces en falsas etimologías. Por ejemplo en el auto *De la puente del mundo* de Lope (organizado argumentalmente a partir de la novela caballeresca *La puente de Mantilbé*), Cristo viste a lo francés y es vinculado con el Amadís a través del juego verbal «Amadís celestial de Grecia o Gracia». Léase:

PRÍNCIPE:        Ese Amadís celestial  
                      de Grecia o de Gracia venga  
                      y el alta Alemania tenga  
                      por su patria natural,  
                      que yo me avendré con él. (p. 401)

En el auto *Del nacimiento* Lope compara a Cristo con Alcides (Hércules) (p. 23) y en el auto *La oveja perdida* (de *El peregrino*) utiliza *La Eneida* para construir una metáfora cristológica entre el Hombre (Anquises), Cristo (Eneas) y el Demonio (Ulises). Léase:

OVEJA:            Hoy un celestial Eneas;  
                      yo, aunque hijo, padre Anquises  
                      soy en el bien que recibo,  
                      pues salgo de tus hombros vivo  
                      de los engaños de Ulises. (p. 206)

El uso literario de las etimologías será un elemento recurrente en el posterior auto mitológico de Calderón. En *Andrómeda y Perseo* Cristo es Perseo a partir de un ingenioso juego de palabras, que tanto desagradó a Menéndez Pelayo y su generación, léase:

PERSEO:           Y así, mi nombre es en ambas,  
                      con seguro de que, como  
                      connmigo mismo y en mí  
                      mismo por mí mismo obro,  
                      y *per se*, en latino frase,  
                      es el que obra por sí solo,

<sup>89</sup> Antonucci, 2005, p. 23. Para el concepto de *Alterbeveis* también ver Páramo-Pomadera, 1957, 12, p. 71.

bien puedo asentar que, en fe  
del *per se*, Perseo me nombro.[sic.] (vv. 793-800)<sup>90</sup>

En otros autos de Calderón como *El laberinto del mundo* Teseo se llama así por ser Dios (Theos); en *El divino Orfeo*, Orfeo significa 'orador' y en el *Divino Jasón* como Cristo, a partir de su origen etimológico del griego Jasón (*iaomai*) que significa 'curar' y en el auto 'quien da salud'<sup>91</sup>. Sobre la importancia de las etimologías en Calderón agregar I. Arellano y Á. Cilveti:

Uno de los recursos más importantes de que se vale Calderón para establecer el lazo de unión entre ambos planos (el 'literal' del argumento y el alegórico del asunto) es el de las etimologías [...] las etimologías funcionaban como método de exégesis alegórica en los estoicos, y están presentes con intensidad en los primitivos apologistas de la Iglesia (San Basilio, Justino), de donde pudo tomarlas Calderón<sup>92</sup>.

Es importante advertir que si bien Lope y su generación de dramaturgos avanzan en la construcción de la técnica de la prefiguración a partir de su original sentido bíblico como en sus referencias a la tradición clásica, sus construcciones alegóricas son siempre menores. Están más cercanas a la metáfora poética que a unidades alegóricas que organicen de manera unitaria la trama sacramental, como finalmente lo logra el auto mitológico de Calderón. Son una excepción para la primera mitad del siglo XVII, los autos *La Araucana* de Claromonte, *Psiquis y Cupido* de Valdivielso, *De la puente del mundo* y *La locura por la honra* de Lope de Vega, en los que una fuente argumental de origen literario, organiza el asunto eucarístico.

#### 4.2 El símbolo de la Cruz:

Casi todos los autos de la primera mitad del siglo XVII introducen en su desenlace eucarístico el símbolo de la Cruz con el objetivo catequético de conmover a la audiencia y exaltar el dogma de la transubstanciación del cuerpo de Cristo en pan. Para variar su representación visual los autos introducen una serie de símbolos apócrifos y de la exégesis medieval, entre los cuales se postuló un vínculo antitético

<sup>90</sup> Ed. Ruano de la Haza, 1995.

<sup>91</sup> Páramo-Pomareda, 1957, pp. 73.

<sup>92</sup> Estudio preliminar al *Divino Jasón*, 1992, p. 71.

entre la Cruz de Cristo y el Árbol del Paraíso, a partir de la idea que en el mismo lugar del primer pecado original se debía redimir el hombre. Se lee en la versión latina del *Evangelio de Adán y Eva* (siglo XIII) que, cuando Adán estuvo a punto de morir, su hijo Set y Eva se dirigieron al Paraíso en busca del óleo del árbol de la ciencia, una vez que llegan a él se les apareció el arcángel Miguel, que les dijo:

-Set, ¿qué andas buscando? Yo soy el arcángel Miguel, encargado por Dios de los cuerpos de los hombres. A ti te digo, Set, hombre de Dios, no llores al orar y suplicar por el aceite del árbol de la misericordia para ungir el cuerpo de tu padre, Adán, contra los dolores que sufre. Te aseguro que no podrás obtenerlo por ningún medio hasta los últimos días, cuando se cumplan cinco mil doscientos veintiocho años. Ya que entonces vendrá sobre la tierra Cristo, el muy amado Hijo de Dios, para reanimar y resucitar el cuerpo de Adán y resucitar el cuerpo de todos los muertos [...] Una vez dicho esto, el arcángel Miguel desapareció. Set, al mirar hacia el paraíso, vio en la cúspide de un árbol una virgen sentada y con un niño crucificado en las manos<sup>93</sup>.

Un buen ejemplo del antitético árbol de vida-árbol del pecado, en la poesía es la estremecedora canción mariana 28 del *Cántico espiritual* de San Juan de La Cruz, la cual dice:

Debajo del manzano,  
allí conmigo fuiste desposada,

<sup>93</sup> Diez Macho, 1982, p. 347-48. Es interesante el apócrifo cristiano *La cueva de los tesoros* tan excelentemente editado por Pilar González Casado para la colección Ciudad Nueva que dirige Gonzalo Aranda, en el cual se construye un vínculo entre las horas de la pasión de Cristo y la expulsión de Adán del paraíso. Léase: «15. En la tercera hora del viernes, la corona fue colocada sobre la cabeza de Adán. En la hora tercera del viernes, también fue colocada la corona en la cabeza de Cristo. 16. Adán estuvo en el Paraíso resplandeciente de gloria durante tres horas. Nuestro señor lo estuvo ante el tribunal mientras fue azotado por los escribas y los mortales durante tres horas. 17. En la hora sexta, subió Eva al árbol de la transgresión del mandamiento. En la hora sexta, subió a la cruz, al árbol de la vida. 18. En la hora sexta Eva le dio a Adán la amargura de la muerte. En la hora sexta [los] [sic.] que estaban allí reunidos le dieron a Cristo vinagre y hiel. 19. Durante tres horas estuvo Adán desnudo bajo el árbol. Durante tres horas estuvo Cristo desnudo sobre el leño. 20. Del costado izquierdo de Adán salió Eva, madre de los hijos mortales. Del costado izquierdo de Cristo salió el bautismo, madre de los hijos inmortales. 21. En viernes pecaron Adán y Eva. En viernes sus pecados fueron perdonados», ed. González-Casado, 2004, pp. 185-86.

allí te di la mano  
y fuiste reparada  
donde tu madre fuera violada<sup>94</sup>.

Muchos de los autos de la primera mitad del siglo XVII recogen esta idea de la Cruz como antitético del árbol del pecado. Por ejemplo José de Valdivieso en su auto *Árbol de la vida* dice:

PRÍNCIPE            Si el hombre comió en un árbol  
la muerte, en otro árbol piensa,  
(que soy yo, y árbol de vida)  
tiene de hallarla y comerla.  
En un árbol le venció  
la culpa ayudada de Eva,  
y en otro le he de vencer  
y dejar la muerte muerta. (vv. 875-882)

También Lope desarrolla esta idea en varios autos como *La isla del Sol* (p. 415) *El villano despojado* (p. 154), *El yugo de Cristo* (p. 79) y *La siega*. En éste último:

SEÑOR:            Escribirán tales plumas  
que confundan tus contrarios  
a quien echaras el remo  
de mi leño sacrosanto;  
de cuyas entenas cuelgue,  
árbol vencedor del árbol  
del primer labrador  
del mundo el precio en tres clavos. (180)

En *La guarda cuidadosa* de Mira, declara el Alma de labradora:

ALMA:                       ese Cristo  
uno de la Trinidad,  
lo que Adán perdió en un árbol  
quiso en otro rescatar,  
de la muerte fue el primero,  
este de la vida es ya. (vv. 885-889)

<sup>94</sup> Ed. Elia y Mancho, 2002.

Mientras en *La fe de Hungría* también de Mira, cantan los músicos:

Dulce es ya, con este pan,  
el agrio de la manzana,  
y en un bocado se gana,  
lo que en otro perdió Adán. (vv. 1106-1109)

Innumerables otros ejemplos se pueden dar para otras representaciones del símbolo de la Cruz en los autos atribuidos a Lope de Vega. La Cruz como nave de la Iglesia en *La venta de la zarzuela* (362) y *El tusón del rey del cielo* (342); como cama de Cristo en *El nombre de Jesús* (160) y *La vuela de Egipto* (340); joya o estandarte real en *Las Bodas entre el alma y el amor divino* (31), *Del pan y el palo* (227) y *El yugo de Cristo* (79), etc. A modo de economía del relato cabría citar el auto *De la puente del mundo* donde confluyen una serie de interpretaciones simbólicas para describir la Cruz como espada, árbol, puente, nave, cama, árbol, escalera. Léase:

AMOR:           Que con dos palos quebrados  
                    una *espada* habéis de hacer,  
                    que queda a esos pies poner  
                    sus enemigos domados.  
                    De la *manzana* primera,  
                    que dio tal dentera a Adán,  
                    en un bocado de pan  
                    les quitaréis la dentera.

[...]

ALMA:           *Puente* en que pasó la vida,  
                    que nos la dio muerte en vos.  
                    *Tabla* en que lleváis a Dios  
                    al Alma en la mar pérdida.  
                    *Cama* donde Dios firmó  
                    el concilio postrero.  
                    *Árbol* santo y verdadero,  
                    que el mejor futo nos dio:  
                    Imperio del hombre santo  
                    de Dios, y que sólo Dios,  
                    cayendo en tierra con vos,  
                    supo que pesasteis tanto:

por vos tengo de *subir*,  
vos mi *palma* habéis de ser. (La cursiva es nuestra, p.  
407-10)

#### 4.3. Emblemas:

La introducción de emblemas para representar la apoteosis eucarística y el origen de los siete sacramentos en Cristo es otro de los aportes importantes de los autos sacramentales de la primera mitad del siglo XVII en relación a la tradición pretérita. Es recurrente, entre los autos que llamamos *Del cantar*, que Cristo entregue a la Esposa un anillo como símbolo de los sacramentos. Por ejemplo, en los autos de Lope *Del pan y el palo*, *La adúltera perdonada* y *La isla del Sol*. En otros de Valdivieso, Cristo entrega al Alma algunas piedras preciosas como emblema de los valores espirituales, en *El hijo pródigo* de Valdivieso se lee:

INSPIRACIÓN: Mira el anillo precioso  
donde el que es piedra se engasta  
anillo de su fe casta  
que te dará como esposo. (vv. 1179-1182)

*Viene en un carro de la Misericordia; un niño con una tunicela morada, atado a una Cruz; y en lo alto cuatro ángeles: uno con el anillo; y otro con ropa blanca; otro con unas sandalias; y otro con un becerro del collar; y el carro enramado pasará antes o después de dichas las coplas con música*

Una relación más extensa del emblema anillo es la descripción de Lope en su auto *Del pan y el palo*:

De sabiduría divina  
te pongo, Esposa, el primero  
con este hermoso rubí;  
de entendimiento el segundo,  
con que te alejes del mundo,  
y entiendas mucho de mí.  
Que tiene este girasol  
de tanto matiz diverso,  
forma del vario universo,  
y del que no alcanza el sol.  
Este anillo es de consejo:

tiene un hermoso topacio,  
 en cuyo divino espacio  
 verás lo que te aconsejo.  
 El cuarto de fortaleza  
 tiene un hermoso diamante,  
 que ser en mi Fe constante  
 aumentará tu belleza.  
 Con esta esmeralda bella  
 de ciencia te doy el quinto:  
 de piedad este Jacinto,  
 porque te ejercite en ella,  
 y este zafir de temor. (p. 230)

Otras veces, sobre el tableado de los carros, el origen de los siete sacramentos se presenta bajo el emblema de un pelícano, ave que desde Aristóteles fue conocida por su amor a sus crías y a partir de la Edad Media como un emblema del sacrificio de Cristo. García Arranza en su *Omitología emblemática* a partir del *Fisiólogo griego*, comenta el valor simbólico del pelícano:

Según aquella, la serpiente, enemiga natural de los pelícanos, no puede acceder hasta el nido del ave, situado siempre en lugares elevados y protegidos para dañar a sus polluelos. Por ello, esparce su veneno soplándolo cuando el viento se dirige hacia el nido, y así acaba con lasavecillas. El pelícano, tras descubrir lo sucedido, se eleva hasta una nube y se hiere el costado con las alas. La sangre que mana de la herida cae sobre los pequeños a través de la nube, y los resucita. Según la correspondiente alegorización, los polluelos son Adán y Eva, la serpiente es el Maligno que mata con su soplo – el pecado–, y el pelícano es Cristo, que nos envía la sangre de su costado –el don de la vida eterna– a través de la nube del Espíritu Santo mediante su sacrificio en la Cruz [...] La misma historia y alegoría fue reproducida por el obispo e historiador Eusebio de Cesarea en su *Historia eclesiástica VIII-18*<sup>95</sup>.

En varios autos de la primera mitad del siglo XVII se recurre al ave para representar la pasión de Cristo. Por ejemplo, en *La Inquisición* de Mira se lee en su acotación al verso 1091:

<sup>95</sup> García Arranza, 1996, nota 35, p. 634.



*Descábrese un jardín, en medio una fuente con un pelicano que está hiriéndose el pecho; y a su tiempo se abre y aparece dentro un cáliz y una hostia, de la cual sale sangre que la recoge la iglesia en otro cáliz que saca en la mano. Un altar con el cáliz y hostia con muchas flores.*

Mientras en *Obras son amores* de Lope, dice una acotación a la página 119:

*Abránse dos puertas y véase en una mesa un cáliz y el Amor y el Rey del cielo teniendo un pelicano plateado entre los dos, cuya sangre del pecho del pelicano sea un listón de seda encarnada, caiga en el cáliz.*

En el auto *El hijo pródigo* de Valdivieso, cantan los músicos:

Ven, pecador,  
Al pelicano de amor  
que en sus heridas  
ofrece cielo y vida. (vv. 1203-1206)

La representación en escena de estos impactantes desenlaces apoteósicos fue en gran medida un estímulo que convocó a la audiencia del Siglo de Oro, año tras año, a observar unas representaciones relativamente estereotipadas en las que su discurso (asunto) no variaba sustancialmente, pero sí la acción y su puesta en escena.

#### V. TEMAS Y FUENTES DEL AUTO SACRAMENTAL *La Araucana*: LA ELECCIÓN DEL CAUPOLICÁN EN ERCILLA Y OTROS TEXTOS HISTÓRICO-LITERARIOS DEL SIGLO DE ORO.

La principal fuente de información del auto sacramental *La Araucana* es la elección de Caupolicán como cacique de Arauco según el Canto II del poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla de 1569. Su epopeya inauguró en España la poesía épica del renacimiento – resucitada en Italia a partir del *Orlando furioso* de 1536– y modificó la primera representación de los indígenas americanos en cartas, crónicas y relaciones de la conquista como bárbaros o menores de edad<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> Innumerables estudios han investigado la representación épico-clásica del mundo indígena en la obra de Ercilla. Remitimos a la bibliografía fundamental que propone la edición de Isaías Lerner, 1998, pp. 55-60.

Es tal su importancia en la formación del canon literario hispanoamericano que Lope de Vega llama a Ercilla en su *Laurel de Apolo* «Colón de las indias del Parnaso» (v. 254) y lo sitúa junto a Garcilaso de la Vega como uno de los poetas fundadores del canon de la poesía del Renacimiento en España. Dice Lope sobre Ercilla:

Don Alonso de Ercilla  
tan ricas Indias en su ingenio tiene  
que desde Chile viene  
a enriquecer las musas de Castilla,  
pues del opuesto polo  
trajo el oro en la frente como Apolo,  
porque después del grave Garcilaso,  
fue Colón de las Indias del Parnaso. (Silva IV, 247-  
254)

Desde un punto de vista de las preceptivas poéticas del Renacimiento, *La Araucana* modificó los postulados aristotélicos de la epopeya por una variante historiográfica en la que el poeta es su principal protagonista, testigo y narrador de los hechos que canta. A partir de esta premisa, su relato sustituyó la figura de un héroe central hispano (en el que descansa el destino de la epopeya) por un héroe colectivo: la guerra entre españoles y araucanos<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> Es importante hacer notar, que el Renacimiento del género épico en Italia, adquiere características teóricas diferentes del de España, mientras en este último país se destacó el aspecto nacional de la épica, en Italia la mayoría de los preceptistas siguió de cerca los planteamientos aristotélicos y horacianos sobre el arte poético. Aristóteles sentó los siguientes preceptos sobre la epopeya: representa una acción heroica de gran extensión; el argumento gira en torno a un solo hombre, pero puede tener diversas partes o incidentes constitutivos de su acción única; escrita normalmente en verso, nos narra no lo que sucedió, sino lo que pudo suceder, puesto que la poesía se acerca más a la filosofía que a la historia, y mientras la primera nos dará las verdades generales, la segunda nos presenta los hechos (el poeta, sin embargo, puede utilizar lo que ha sucedido con tal de que lo trate poéticamente); el autor, además, hablará lo menos posible de sí mismo. Por último, hay que añadir que la épica, a diferencia de la tragedia, retrata el triunfo final del héroe. Ver (Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, 1974, p. 209-216). Para las diversas preceptivas de la epopeya en Italia, ver Springan J. E. «La teoría de la poesía épica», en su *Historia del criticismo Literario durante el Renacimiento*, Nueva York, Columbia University Press, 1954, pp. 107-124. Durante el siglo XIX, a partir de una nueva lectura de Aristóteles la crítica nacionalista española fue bastante dura con las innovaciones de *La Araucana* en la epopeya, entre ellos, Manuel José Quintana y Francisco Martínez de la

En el *Prólogo de la primera parte* de 1569, dirigido a Felipe II, Ercilla nos advierte sobre la veracidad documental de su discurso:

Considerando ser la historia verdadera y de cosas de guerra, a las cuales hay tantos aficionados, me he resuelto en imprimirla, ayudando a ello las importunaciones de muchos testigos que en lo más dello se hallaron, y el agravio que algunos españoles recibirían quedando sus hazañas en perpetuo silencio, faltando quién las escriba, no por ser ellas pequeñas, porque la tierra es tan remota y apartada y la postrera que los españoles han pisado por la parte del Pirú, que no se puede tener della casi noticia, y por el mal aparejo y poco tiempo que para escribir hay con la ocupación de la guerra, que no da

---

Rosa. El primero declaró: «No es justo pues, pedir en su libro lo que él no ha querido poner, si los preceptistas poéticos se hallan extrañamente desconcertados cuando, después de tal protesta, quieren ajustar *La Araucana* al canon de sus teorías [...] toda esta máquina de reparos doctrineros viene al suelo con solo responder que *La Araucana* no es una epopeya, sino una narración verídica de aquellos acontecimientos, algún tanto amenizada con los halagos de la versificación y del estilo y algunos episodios, siendo esto y no otra cosa, lo que él quiso hacer», 1867, p. 162. A lo que Martínez de la Rosa agrega: «Ercilla tiene los defectos de un testigo presencial, y además los de una persona que toma sumo interés en una cosa a que ha concurrido; atiende los pormenores más pequeños, teme omitir la cosa más leve, y no cuida el efecto general que debiera producir su obra [...] También se mostro poco cuerdo olvidando que el poema épico es de sumo narrativo, y no consiente que se distraiga el poeta con disertaciones; ni que detenga a los lectores con largas y prolijas moralidades, como lo hace Ercilla al principio de sus cantos, y de un modo insufrible en el último, en que se interna a tratar sobre si la guerra es derecho de gentes, sobre si algún caso en que sea lícito el desafío sobre los derechos de Felipe II a la corona de Portugal, etc. La batalla de Lepanto y el asalto de San Quintín, no tienen más conexión con la reconquista de Arauco que el ser también hazañas de españoles de la misma época [...] no se extraña el mal camino que tomó de referir paso a paso los trances de aquella guerra, deteniéndose en todo, no omitiendo circunstancias que pudiese comprobar la verdad de los hechos, y descendiendo alguna vez a expresar el día de la fecha. Así le sucedió que, en lugar de formar en su mente un plan completo y redondeado, fue escribiendo los sucesos que presenciaba, formando una relación más bien que un poema», 1962, p. 74. Resulta interesante concluir estas reflexiones de la *Poética* de Aristóteles con lo propuesto por Andrés Bello sobre la obra de Ercilla: «Nuestro siglo no reconoce ya la autoridad de aquellas leyes convencionales con que se ha querido obligar al ingenio a caminar perpetuamente por los carriles de la poesía griega y latina. Los vanos esfuerzos que se han hecho después de los días del Tasso para componer epopeyas interesantes, vaciadas en el molde de Homero y de las reglas aristotélicas, han dado a conocer que era tiempo de seguir ya otro rumbo. Ercilla tuvo la primera inspiración de esta especie; y si en algo se le puede culpar, es en no haber sido completamente fiel a ella», ver *Obras completas*, tomo IX, Caracas, Venezuela Ministerio de Educación, 1956, pp. 358-360.

lugar a ellos; y así, el que pude hurtar le gasté en este libro, la cual, porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por la falta de papel. (La cursiva es nuestra, p. 69)

Como declara Ercilla, *La Araucana* es el primer documento histórico que provee noticias sobre la conquista de Chile, apenas mencionada por los primeros grandes historiadores de España: Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Cieza de León o Bartolomé de Las Casas<sup>98</sup>.

Durante más de tres siglos *La Araucana* fue el principal documento histórico para conocer los pormenores de la guerra de la conquista de Chile, y con el paso de los siglos, inauguró un imaginario épico del origen mestizo del Chile republicano; en palabras de Andrés Bello:

<sup>98</sup> Los primeros historiadores, Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Cieza de León y Bartolomé de Las Casas, apenas mencionaron la conquista de Chile. López de Gómara fue el primero en dar algunas referencias en su *Historia general de las Indias* (Zaragoza, 1552). En el capítulo 142 provee datos más bien imaginarios sobre la expedición de Pedro de Valdivia desde el Perú a Chile, dice: «Con todo este trabajo y miseria, descubrieron mucha tierra por la costa, y oyeron decir que había un señor dicho Leuchen Golma, el cual juntaba doscientos mil combatientes para ir contra otro rey vecino suyo y enemigo que tenía otros tantos; y que Leuchen Golma poseía una isla, no lejos de su tierra en que había un grandísimo templo con dos mil sacerdotes; y que más adelante había amazonas, la reina de las cuales se llamaba Guanomilla, que suena cielo de oro, de donde argüían muchos ser aquella tierra muy rica; mas pues ella está, como dicen, cuarenta grados de altura, no terná mucho oro; empero ¿qué digo yo, pues no han visto las amazonas, ni el oro, ni a Leuchen Golma, ni la isla de Salomón, que llaman por su gran riqueza?» Fantásticas son también las referencias de Agustín de Zárate en su *Historia del Perú*: ver Libro III, capítulo 2. Las crónicas de la conquista de Chile escritas por soldados españoles apenas tuvieron difusión entre el público lector del Siglo de Oro y la mayoría de ellas solo se publicaron durante el siglo XIX. En 1852 en Madrid, Góngora Marmolejo fue publicado en el *Tomo IV del Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia*. Mariño de Lóbera en 1865, en el Tomo VI de la *Colección de Historiadores de Chile* bajo la dirección de Diego Barros Arana. González de Nájera en 1866, en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* y Jerónimo de Vivar en 1966, por el Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina en una lujosa edición.

*La Araucana*, *La Eneida* de Chile, compuesta en Chile, es familiar a todos los chilenos, único pueblo moderno cuya fundación ha sido inmortalizada por un poema épico<sup>99</sup>.

Entre sus principales hitos épicos destaca la elección de Caupolicán como cacique de Arauco que inspiró la versión a lo divino del auto sacramental *La Araucana*. En el relato original de Ercilla, los araucanos se congregan para elegir un capitán una vez que descubren que los españoles no son dioses, sino que «de hombre y de mujer» eran nacidos. Ante su desengaño: «ardiendo en viva rabia avergonzados / de verse de mortales conquistado» (II: 7) convocan a una junta guerrera. Su descripción colérica del inicio de la guerra imita el modelo épico de Homero en su *inventario* de naves griegas en *La Ilíada* (II: 484) continuado por Virgilio en su descripción del ejército itálico en *La Eneida* (X: 929). Por ello, en varias octavas de *La Araucana* se describe con detalle la disposición del ejército araucano: el número de sus soldados, los nombres de los caciques principales y sus particularidades bélicas. Léase:

Tucapel se llamaba aquel primero  
que al plazo señalado había venido;  
este fue de cristianos carnicero,  
siempre en su enemistad endurecido;  
tiene tres mil vasallos el guerrero,  
de todos como rey obedecido.  
Ongol luego llegó, mozo valiente,  
gobierna cuatro mil, lúcida gente.

Cayocupil, cacique bullicioso,  
no fue el postrero que dejó su tierra,  
que allí llegó el tercero, deseoso  
de hacer a todo el mundo él solo guerra;  
tres mil vasallos tiene este famoso,  
usado tras las fieras en la sierra.

Paicabi se juntó aquel mismo día,  
tres mil diestros soldados señorea.  
No lejos Lemolemo dél venía,  
que tiene seis mil hombres de Pelea.

<sup>99</sup> Bello, 1981, p. 360.

Mareguano, Gualemo y Lebopía  
 se dan prisa a llegar, porque se vea  
 que quieren ser en todo los primeros;  
 gobiernan estos tres, tres mil guerreros. (II; 11-13)

Congregados los guerreros araucanos, comen, beben y se desafían unos a otros haciendo alarde de sus méritos bélicos para gobernar Arauco. En medio de la disputa, Colocolo, el cacique más anciano, propone como método de elección del nuevo *toqui* la prueba de la carga de un madero: «macizo Líbano fornido/que con dificultad se rodeaba» (II: 39). Su extenso parlamento fue calificado por Voltaire en sus *Juicios literarios a La Araucana* como una de las arengas más hermosas del poema<sup>100</sup>. Léase:

¿Qué furor es el vuestro, ¡oh araucanos!,  
 que a perdición os lleva sin sentido?  
 ¿Contra vuestras entrañas tenéis manos,  
 y no contra el tirano en resistillo?  
 Teniendo tan a golpe a los cristianos  
 ¿volvéis contra vosotros el cuchillo?  
 si gana de morir os ha movido  
 no sea en tan bajo estado y abatido.

No me pesa de ver la lozanía  
 de vuestro corazón, antes me esfuerza,  
 mas me temo que vuestra valentía  
 por mal gobierno el buen camino tuerza;  
 que, vuelta entre nosotros la porfía,  
 degolláis vuestra patria con su fuerza;  
 cortad, pues, si ha de ser desmanera,  
 esta vieja garganta la primera.

En la virtud de vuestro brazo espero  
 que puede en breve tiempo remediarse;  
 mas ha de haber un capitán primero,  
 que todos por él quieran gobernarse.  
 Este será quién más un gran madero  
 sustentare en el hombro sin pararse,

<sup>100</sup> Voltaire, 1906, p. 130.

y pues que sois iguales en la suerte,  
procure cada cual de ser más fuerte. (II, 30; 35)

Los primeros indígenas en concursar fueron Paicabí, Angol y Purén, cargando el madero por unas breves seis horas. Continuaron Ongolmo, Elicura y Tucapel que lo cargan por un poco más de medio día. Los superó Lincoya, quien lo sostuvo por el curso de veinticuatro horas. Finalmente, irrumpe en la narración Caupolicán, quien para el asombro de la historia cargó el madero durante tres días y dos lunas<sup>101</sup>.

La épica elección de Caupolicán posee diversas recreaciones en crónicas y textos literarios del Siglo de Oro. En términos cronológicos, los primeros en documentar su elección fueron las crónicas de la conquista escritas por soldados contemporáneos a Ercilla. La primera de ellas, *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile* (1558) del burgalés Jerónimo Vivar<sup>102</sup>. En su capítulo CVII, relata la elección de Caupolicán en términos muy similares a la versión del poeta; modifica eso sí, el nombre de Caupolicán por el de Teopolicán y el de Colocolo, por el del anciano Millarapúe. Al respecto dice:

Y viendo Millarapúe, que era señor de más de seis mil indios, la discordia que había entre los demás señores [...] mandó a traer un trozo de palo grande y pesado, que bien tenía un indio que levantarlo del suelo. E díjoles que allí quería él ver las fuerzas de cada uno e no en los desafíos, y que el que más tiempo aquel trozo en los hombros trujese fuese general y de todos obedecido [...] lo tomó Teopolicán, indio dispuesto,

<sup>101</sup> Para la verdad historiográfica en *La Araucana* de Ercilla y la prueba del madero, Medina, 1917, *Ilustración XIX* y Zugasti, 2006.

<sup>102</sup> Es interesante destacar que su manuscrito estuvo extraviado por siglos y solo fue publicado en 1966 en Santiago de Chile. Las primeras noticias de su existencia las provee el gran bibliógrafo y cronista mayor de las Indias Antonio León Pinelo en el título IX de su *Epítome de la biblioteca oriental y occidental, náutica y geográfica*, Madrid, 1629. Sin embargo nunca se tuvo noticia certera de su paradero. En 1966, fue hallado por el ilustre hispanista norteamericano Irving A. Leonard en la The Newberry Library de Chicago, Illinois (actual poseedora del manuscrito) e hizo su primera transcripción paleográfica que publicó, en una lujosa edición, el Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina de Chile. Hoy en día la crónica de Vivar es una de las principales fuentes para contrastar la veracidad del discurso histórico de *La Araucana*. Ver, por ejemplo, los trabajos de Durand, 1977, Zugasti, 2006 y Promis, 2008.