

GARCÍA HURTADO DE MENDOZA, HÉROE ÉPICO EN EL *ARAUCO DOMADO* DE LOPE DE VEGA¹

Jéssica Castro Rivas
Universidad de Chile
Santiago, Chile
jessicacastro@uchile.cl

RESUMEN / ABSTRACT

La composición del *Arauco domado* de Lope de Vega forma parte de la gran campaña propagandística impulsada por la familia Hurtado de Mendoza con el objetivo de elogiar a quien fuera gobernador de Chile y marqués de Cañete, don García. El dramaturgo se vale para ello, en primer lugar, del poema heroico homónimo de Pedro de Oña y, en segundo lugar, del modelo de héroe virtuoso y ejemplar creado por Virgilio en la *Eneida*, a fin de configurar un personaje caracterizado por elementos propios de la épica clásica que despliega sus atributos en virtud de un proyecto político y religioso.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Pedro de Oña, Virgilio, *Arauco domado*, *Eneida*, poesía épica, teatro del Siglo de Oro.

GARCÍA HURTADO DE MENDOZA, EPIC HERO IN THE *ARAUCO DOMADO* BY LOPE DE VEGA

The composition of the *Arauco domado* by Lope de Vega is part of the great propaganda campaign promoted by the Hurtado de Mendoza family with the aim of praising the former Governor of Chile and Marquis of Cañete, don García. For this, the playwright uses, firstly,

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación FONDECYT n.º 1180587 “La voz turbada: las pasiones en *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña. Modelos poéticos, códigos retóricos y visualidad” (2018-2020), cuya investigadora responsable es Sarissa Carneiro y coinvestigadoras, Sandra Accatino (Universidad Alberto Hurtado) y Jéssica Castro Rivas (Universidad de Chile).

the homonymous heroic poem by Pedro de Oña and, secondly, the model of the virtuous and exemplary hero created by Virgil in the *Aeneid*, in order to configure a character represented by elements typical of the classic epic that displays its attributes by virtue of a political and religious project.

KEYWORDS: Lope de Vega, Pedro de Oña, Virgil, *Arauco domado*, *Aeneid*, epic poetry, Golden Age Spanish Theatre.

Recepción: 05/03/2022

Aprobación: 08/04/2022

Muchos son los estudios que dan cuenta de la indudable influencia del sustrato social, cultural, artístico y político de la Antigüedad clásica en las letras del Siglo de Oro. En este sentido, uno de los capítulos más importantes de dicha influencia lo constituye la poesía épica, profusamente escrita y leída en España a partir del siglo XVI. Desde los acercamientos iniciales propuestos por Pierce se ha relacionado el cultivo de este tipo de poesía con la empresa de expansión llevada a cabo por el imperio hispánico, una empresa acompañada de la permanencia de los valores caballerescos y vinculada a su vez al heroísmo y la conducta de la clase noble y dirigente que buscaba “sus ideales en el servicio de las armas y en las habilidades cortesanas” (“La poesía” 90). En ese escenario, la poesía épica sería el género más apropiado para cantar la legitimidad de su empresa y los hechos heroicos llevados a cabo por los conquistadores².

La épica del Renacimiento deriva, en primer término, del modelo heredado de Virgilio en la *Eneida* y de la *Farsalia* de Lucano y, en segundo término, de las principales ideas humanistas y de los modelos contemporáneos: Ariosto y su *Orlando furioso* (1532), Camões en *Os Lusíadas* (1572) y Tasso con

² Así lo afirma M. Vega: “En este sentido, la poesía épica del Renacimiento, siguiendo el modelo de alabanza política establecido por Virgilio, constituye uno de los ejemplos más representativos de servicio al poder y de legitimación de la ideología imperial de nuestras letras” (137). Asimismo, manifiesta que el examen del corpus épico puede y debe ser actualizado e interpretado a partir de la tradición poética en la que se inscribe y el contexto histórico y cultural en que fue producida esta poesía, es decir, “un estudio que ofreciera una visión más completa y unitaria del género, que abordara un análisis comparativo, que atendiera a la estrecha vinculación entre épica e historia, especialmente a partir de los modelos latinos, y más concretamente, del poema de Virgilio, y que tuviera presente las diversas tradiciones nacionales contemporáneas y su interrelación” (138).

su obra *Gerusalemme liberata* (1581). El influjo de estos textos se observa en el panorama hispánico de manera recurrente, sobre todo en la idea de que la épica era una versión mejorada de la historia, instrumento eficaz para “edificar la memoria política de las naciones presentes y para apuntalar desde la historia poética la legitimidad de una empresa política y religiosa que se representa como colectiva” (M. Vega 106-107). Desde la óptica de la preceptiva italiana, especialmente desde Tasso, la épica debía renunciar a la historia reciente y, con ello, a una de las directrices de la épica virgiliana cuando al hablar del presente de Augusto hablaba, asimismo, del pasado de Eneas. En esa misma línea, sostiene Vega que

Los Austrias habían construido un imperio –en Flandes, en Lombardía, en el Mediterráneo, en América– que se reconocía simbólicamente como heredero del romano de Augusto, y también como su indudable superación. El poema virgiliano, pues, se revelaba como un modelo y un cauce ideológico aceptable para la representación del imperio, sin renunciar por ello al modelo de Lucano, que es apreciado en medios hispánicos por la misma razón por la que lo rechazan los tratadistas europeos más apegados al aristotelismo, esto es, por ser más historiador que poeta y por narrar hechos tan recientes que aún pervivían en la memoria de sus lectores. El reaprovechamiento de la épica clásica al servicio del presente no es solo un fenómeno literario, o circunscrito a una práctica de estilo: antes bien, afecta a la totalidad de la representación cultural de la monarquía, tanto en la escritura cuanto en la pintura, la armería y las artes efímeras. Por ello, pensar la épica exige, en la España del siglo XVI, traspasar los límites de la reflexión poética para percibir la escritura del texto heroico en un entramado de prácticas de representación. (107-108)

En este contexto, hay que situar la creación de los poemas épicos de tema araucano o de la “conquista americana” (Vilà 145): *La Araucana* (1569, 1578, 1589) de Alonso de Ercilla y el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña³, los cuales privilegian el carácter histórico, ajustándose así a los preceptos formales e ideológicos de la tradición épica del Renacimiento, en tanto que destacan el estrecho vínculo entre la poesía heroica y la historia, sea esta

³ La mayoría de los poemas que desarrollan la materia del descubrimiento y conquista de América tienen a Ercilla como principal fuente de imitación, así, por ejemplo, la *Cuarta y Quinta partes de La Araucana* de Diego de Santisteban Osorio (1597) y *El peregrino indiano* de Antonio de Saavedra Guzmán (1599).

pasada o presente, con una clara finalidad política y propagandística. Del mismo modo, dichas obras apelan a los modelos clásicos del género, ya sea Virgilio, “sobre todo en lo que se refiere a su lectura ideológica, así como con los poemas modernos escritos a imitación de la *Eneida*” (Vilà 146-147), ya sea la *Farsalia*, “que permitía la narración de sucesos reales del pasado reciente” (140), ya sea de los grandes poemas épicos contemporáneos ya mencionados: *Orlando furioso*, *Os Lusíadas* y la *Gerusalemme liberata*.

A partir de la decisiva influencia de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y del *Arauco domado* de Pedro de Oña se crea un imaginario literario e histórico que ofrece a diversos escritores peninsulares del siglo XVII la posibilidad de continuar recreando ese rico universo americano en continuo diálogo con la tradición clásica que sustenta la épica renacentista. Así pues, se despliega una cadena intertextual que no solo tiene como centro la epopeya, la crónica y la relación histórica⁴, sino que además incluye a otros géneros literarios del momento: el teatro, tanto en su veta religiosa como profana⁵; la poesía lírica –con la aparición de los “romances araucanos”⁶–; y la novela. Todas estas modalidades de escritura se vieron cautivadas por la “materia de Arauco”⁷; tanto es así que, como bien se puede recordar, el propio Cervantes se vio animado a declarar en el *Quijote* (I, 6) que *La Araucana* era una de las mejores obras escritas en verso heroico en lengua castellana.

Pero la conquista de América y, en especial, la conquista de Chile, no solo fueron de general interés histórico y literario; también sirvieron de vehículo para fines propagandísticos y de legitimación de las acciones emprendidas en pos de la empresa política y religiosa llevada a cabo por los españoles. En ese sentido, tanto el *Arauco domado* de Oña y su posterior recreación en manos de Lope de Vega valen como ejemplo de estos propósitos de difusión de los hechos bélicos y de configuración y enaltecimiento de ciertas figuras participantes de los mismos. Tal es el caso de García Hurtado de Mendoza, capitán general de la provincia de Chile y protagonista indiscutido de las obras de Oña y Lope de Vega, y de una estela de otras composiciones producidas a lo largo del siglo XVII.

⁴ Entre los que se encuentran Jerónimo de Vivar, Juan de Cárdenas, Alonso de Góngora Marmolejo, Pedro de Valdivia, Pedro Mariño de Lobera, Alonso de Ovalle, Diego de Rosales, Alonso González de Nájera o Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, entre otros.

⁵ Ver los importantes trabajos monográficos de Lertzundi (1996) y Escudero (1999).

⁶ Los recoge y estudia Lertzundi (1978).

⁷ Remito a Janik (2004) para un panorama completo.

Para comprender la preeminencia de esta figura, es necesario remontarse a Ercilla y *La Araucana*. Allí el hablante épico se presenta como testigo directo de la avanzada española y la resistencia de los araucanos, al tiempo que destaca la participación colectiva de los españoles y resta protagonismo a Hurtado de Mendoza, a quien se lo muestra solo como líder del ejército, manifestando implícitamente con ello “la ausencia de un héroe central al que se ensalce como vertebrador de las victorias cristianas” (Vega García-Luengos 200). Dicha omisión se debería a ciertos sucesos muy poco felices acaecidos entre el capitán general y el poeta soldado, en los que el marqués de Cañete habría condenado a muerte a Ercilla para a último momento conmutar la pena por el destierro. En ese orden de cosas, al escribir *La Araucana* el poeta buscaba probar sus méritos, pero también dar paso a sus rencores y deseos de venganza, aspectos que “proyectarían una parte importante de las sombras con que se oculta al gobernador y general español, responsable de las campañas guerreras en las que el escritor participa” (200). Frente a esto, el propio García Hurtado de Mendoza, primero, y su hijo Juan Andrés, después, iniciaron una extensa campaña que subsanara el silencio de Ercilla y que permitiera dignificar al cuarto marqués de Cañete ante sus contemporáneos⁸ a través de una serie de obras que exhibieran “la figura de don García con perfiles positivos” (Mata, “Algunas hazañas” 205).

La campaña de los Mendoza incluyó la creación y difusión de un alto número de obras por encargo, y se puso en marcha en dos fases delimitadas por el tiempo y el espacio. La primera se abre en Lima en 1596, momento en que don García abandona su cargo de virrey del Perú y emprende la vuelta a España; y la segunda comienza ese mismo año, tras el retorno del noble a la península Ibérica.

A la primera etapa se deben textos pertenecientes a la crónica histórica y la poesía heroica: la *Crónica del reino de Chile, escrita por el capitán D. Pedro Mariño de Lobera... reducida a nuevo método y estilo por el Padre Bartolomé de Escobar de la Compañía de Jesús* en 1589 y *Arauco domado* de Pedro de Oña en 1596. Ambas proveen las referencias sobre García Hurtado de Mendoza que posteriormente utilizarán, de manera directa e indirecta, las composiciones de la segunda etapa, “sin que debamos olvidar el influjo de *La Araucana* en el resto de las piezas contendientes: el tono épico, la imagen del indio, el protagonismo de Caupolicán, etc., son deudas

⁸ Un detallado examen de la campaña propagandística y sus consecuencias puede verse en Dixon (2013).

que con mayor o menor evidencia todas tienen contraídas con Ercilla” (Vega García-Luengos 201).

La segunda fase, en tanto, se caracteriza por la necesidad de los Mendoza de reivindicar sus acciones y así justificar sus peticiones de reconocimiento. Para ello, acuden esta vez a uno de los fenómenos artísticos y literarios más importantes de la época, el teatro. La Comedia Nueva ofrecía el escenario ideal para la representación de los triunfos y virtudes de don García en los corrales y cortes nobiliarias. La puerta de entrada en el mundo de la farándula no pudo ser más espectacular, pues fue el mismo Lope de Vega, fénix de los ingenios, quien proveyó las armas de exaltación del, para ese entonces, antiguo capitán general de la provincia de Chile de la mano de *Arauco domado*, compuesta probablemente entre 1598 y 1604 pero publicada en 1625. Años más tarde vino la comedia genealógica *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, publicada en 1622 y escrita en colaboración por nueve dramaturgos dirigidos por Luis de Belmonte Bermúdez: Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amescua, Guillén de Castro, Juan Ruiz de Alarcón, Jacinto de Herrera y Sotomayor, Fernando de Ludeña, Diego de Villegas y Francisco de Tapia y Leyva, conde del Basto. Y posteriormente apareció *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila, compuesta entre 1622 y 1625 e impresa en 1663⁹.

⁹ Otras obras de tema araucano, pero que no pertenecen al corpus de comedias propagandísticas en torno a la figura de García Hurtado de Mendoza, son el auto sacramental *La Araucana* (conservado en un manuscrito de comienzos del siglo XVII y atribuido tradicionalmente a Lope) y la comedia *Los españoles en Chile* de Francisco González de Bustos (publicada en 1665). Frente al considerable número de composiciones de esta índole, Núñez Sepúlveda señala: “La significativamente alta cantidad de obras de temática araucana en relación con la totalidad de piezas dramáticas que abordan la realidad del Nuevo Mundo ha llamado bastante la atención de la crítica que en estudios monográficos y variados artículos especializados ha abordado desde múltiples perspectivas distintas problemáticas presentes en los textos, tales como la representación de América y los indios araucanos, la relación con las fuentes épicas e históricas o la construcción de algunos de los personajes protagonistas –particularmente el cacique Caupolicán y, más recientemente, el gobernador García Hurtado de Mendoza–” (131). Al respecto puede consultarse Mata (2013, 2014, 2016 y 2017), quien analiza el retrato noble y guerrero que caracteriza a García Hurtado de Mendoza en esta obra. La pregunta acerca del interés de los dramaturgos, aparte de los económicos y propagandísticos, por el cultivo de este tipo de teatro ha sido formulada constantemente por la crítica, llegando a ciertas conclusiones, tales como las que esboza Dille: “El número desproporcionado de comedias sobre Chile se debe a, por 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 del Perú, Arauco era muy pequeño, pero presentaba la máxima dificultad a los esfuerzos españoles para incorporarlo

Estos dos ciclos de promoción enarbolados por los Mendoza van perfilando –desde la propia persona de don García y el tipo de personaje español ideado por Ercilla¹⁰– la construcción de un protagonista que es fruto de la consciente imitación de las grandes epopeyas de la Antigüedad, con la obra de Virgilio como principal modelo:

Del mismo modo que prácticamente toda la literatura clásica anterior a Virgilio aparece reflejada en la *Eneida* en un sabio juego de intertextualidades, de contaminaciones y transformaciones, que consiguen gestar un producto unitario y una obra de arte original, así también toda la literatura posterior a ella queda marcada inevitablemente por su sello. De manera que la epopeya de Eneas se erige como un centro receptor y emisor al mismo tiempo. (Cristóbal, “Pervivencia” 92)¹¹

Tanto Oña como Lope de Vega vuelcan la vista atrás en pos de la recuperación de Eneas como un héroe pleno de virtudes que, al igual que el marqués de Cañete, tiene una misión dificultosa y esquiva que debe superar en beneficio de toda una nación. En este sentido, la materia de Arauco, interpretada por Oña en su poema épico y por Lope de Vega en su pieza teatral, se relaciona con las grandes hazañas celebradas por Virgilio, impulsando la creación de una figura épica que es reelaborada en estas obras de la conquista.

Virgilio, al igual que Oña y Lope, escribe la *Eneida* con un propósito panegírico, en este caso, para exaltar al emperador Augusto, quien le encomienda al poeta la escritura de la epopeya mediante la creación de un pasado mítico que engrandezca y a la vez explique la fundación de Roma. De esta forma, el “poema canta directamente a un héroe y a unos hechos míticos y, de manera por así decir hipostática, a Augusto y a Roma. [...] Virgilio, pues, conseguía representar con la *Eneida*, de manera monumental y trascendente, el espíritu de su mundo y de su época” (Vidal XV). Parecida

dentro del imperio [...] Tercero, las expediciones a esta lejana parte del imperio tuvieron la suerte de ser inmortalizadas por Alonso de Ercilla y por Pedro de Oña en obras del género de máximo prestigio: la epopeya” (cit. en Mata, “El imaginario indígena” 231).

¹⁰ Una completa revisión del influjo de Virgilio en *La Araucana* de Ercilla puede verse en Cristóbal (1995). Asimismo, es posible apreciar cómo la influencia virgiliana no solo se observa en el género épico histórico sino también en la épica religiosa. Ver Calderón (1999).

¹¹ Para el análisis de dicha influencia, ver el estudio preliminar de la *Eneida* de Vicente Cristóbal (1992), “Pervivencia de la *Eneida* (con especial atención a la literatura latina antigua y a la literatura española)”.

voluntad es la que manifiesta el *Arauco domado* de Oña, al rescatar en el personaje de García Hurtado de Mendoza valores, motivaciones y acciones que responden al carácter insuflado por Virgilio a Eneas, cuyas características centrales se relacionan con cuatro virtudes: *virtus*, *clementia*, *iustitia* y *pietas*¹². Galinsky señala que cada una de estas virtudes debe ser entendida de acuerdo con las cualidades que el propio Augusto quería representar. Así, aquellas características fueron asociadas al emperador a partir de una serie de hechos precedentes que permitieron la perpetuación de dichos atributos, esto es,

all virtues refer to the events preceding 27 B.C.: *virtus* in that context is the traditional *militaris virtus*; *clementia* refers to Augustus' treatment of some, though not all, of his opponents, such as Mesalla Corvinus; *iustitia* and *pietas* refer to the fact that their war against Cleopatra –and Octavian was careful to present it largely as such and not as a civil war against Antony– was a pious and just war (*bellum pium et iustum*). But mainly the virtues point to the future and to the tasks ahead, in accordance with Augustus' endeavor to put the past behind everybody and to rule with the *auctoritas* of an Augustus *princeps*. (82)

Estas cuatro virtudes no son más que el punto de partida de una serie de otros atributos referidos a Augusto y, con él, a Eneas. Procedimiento que, a su vez, se hace extensivo al protagonista del *Arauco domado* de Oña. *Fortitudo*, *labor*, *vigilantia*, *diligentia*, *cura*, *industria* y *prudentia* son solo algunas de las características que comparten ambos héroes épicos.

Dichas virtudes fundamentales deben ser entendidas a la luz del entorno y de la cultura desarrollada en tiempos de Augusto. En ese sentido, la importancia de la *virtus* es puesta de manifiesto por Galinsky al señalar que:

Virtus was the quintessential 'competitive' virtue from early on. "The principal Roman virtues are two", states from Roman writer, "military *virtus* and *pietas*". One of the principal connotations of *virtus*, therefore, was manly (*virtus* is derived from *vir*) valor on the battlefield. *Virtus* thus is connected with *victoria*, and with distinction and recognition, *honos*. (84)

¹² Galinsky, si bien no se refiere directamente a la *Eneida* en su libro, en el capítulo 3 aborda los ideales y virtudes promovidas y/o asociadas a su persona por el mismo Augusto, que son justamente las virtudes que caracterizan a Eneas.

La *clementia*, en tanto, refiere al principio operativo puesto en marcha después de la conquista y la sumisión de otros pueblos (82), y que se articula en estrecha conexión con los términos *moderatio* y *lenitas*. Practicar la moderación hacia un enemigo se convierte en una virtud individual, dirigida a sus conciudadanos, en un ejercicio de reciprocidad que obliga tanto al titular del poder como a quienes están bajo su cuidado (85). La *iustitia*, por su parte, en un primer momento, trata de devolver a un grupo (gobierno o nación) sus leyes y costumbres, y al igual que las otras virtudes incluye una referencia a la guerra y la política exterior: era un concepto tradicional romano que la guerra solo podía librarse si era piadosa y justa (85). El último atributo, la *pietas*,

is the culminating and most quintessentially Roman virtue of the four virtues on the shield. If *virtus* is a ‘competitive’ virtue, including the notion of self-aggrandizement, *pietas* is its ‘cooperative’ counterweight, representing the time-honored Roman ideal of social responsibility, which includes a broad spectrum of obligations to family, country, and gods. [...] *Pietas*, since it involves caring for people in the manner of a father, therefore also has an affective and sentimental quality. It is inherent, for example, in the depiction of Aeneas carrying his old father and leading his young son. Finally, *pietas* again is a quality or a bond that cannot function without reciprocity. It requires the unselfish effort of all for the common good. (86 y 88)

Según estas características, y volviendo los ojos nuevamente a Eneas, se descubre en él la expresión sobre todo de *virtus*, *iustitia* y *pietas*¹³. Así, una de las primeras manifestaciones de la *virtus* presente en Eneas se da a conocer en el libro I, de la mano de Ilioneo, quien al acercarse a Dido y en ausencia de Eneas, afirma: “rex erat Aeneas nobis, quo *iustior* alter / nec *pietate* fuit, nec *bello maior et armis*” (*Eneida*, I, 544-545, el destacado es mío)¹⁴. Sin embargo, durante todo el poema no dejan de estar presentes testimonios –de parte de otros personajes– y acciones –de parte del propio héroe– que traslucen en el comportamiento de Eneas las virtudes antes señaladas. Ya sea en el libro II, cuando en sueños Héctor le confía la custodia de los objetos de

¹³ Cruz en su artículo “No soy Aquiles ni Odiseo, soy el piadoso Eneas” revisa por extenso la *pietas* que caracteriza a Eneas.

¹⁴ Cito por la edición y traducción de Aurelio Espinosa Pólit en la que se lee: “Era Eneas / rey nuestro: hombre más justo no se ha visto, / ni mayor en piedad ni en brillo de armas” (228).

culto y sus Penates¹⁵, o en la salida de Troya cargando a su padre enfermo y a su hijo¹⁶; en el libro IV, cuando la reina de Cartago confiesa a su hermana Ana las finezas que caracterizan a Eneas¹⁷, o cuando este debe abandonar a Dido por mandato divino¹⁸; en el libro VI, cuando se equipara a Silvio Eneas con su padre en la piedad de su alma y en el manejo de las armas¹⁹; y en el libro VII, cuando Ilioneo pide al rey Latino asilo para los troyanos en nombre de la alianza entre la paz y las armas que ostenta el propio Eneas²⁰, entre muchos otros episodios.

El alcance de la obra de Virgilio y las posteriores reinvencciones, apropiaciones y actualizaciones escritas durante el Renacimiento y el Barroco se aprecia, como ya he esbozado en páginas anteriores, en el repertorio de poemas épicos

¹⁵ “sacra suosque tibi commendat Troia penatis; / hos cape fatorum comites, his moenia quare / magna, pererrato statues quae denique ponto». / sic ait et minibus vittas Vestamque potenter / aeternumque adytis effert penetralibus ignem” (*Eneida* 2, 293-297). En la traducción de Espinosa Pólit: “A ti sus cultos / y sus Penates encomienda Troya: / tómalos, y compartan la fortuna / que los Hados te den. Para tus dioses / busca el amparo de potentes muros, / que tras luengas ansiosas travesías / verás un día levantarse” (257).

¹⁶ “ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit; / quo res cumque cadent, unum et commune periculum, / una salus ambobus erit. Iulus / sit comes” (*Eneida* 2, 707-711). En la traducción de Espinosa Pólit: “¡Ea, padre querido, pronto! –exclamó– / sube, te doy mis hombros; esta carga / no es nada para mí. Vengan azares / uno ha de ser para los dos el riesgo, / una la salvación. Marche a mi lado / el tierno Yulo” (281).

¹⁷ “quis novus hic nostris successit sedibus hospes, / quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis / credo equidem, nec vana fines, genus esse deorum” (*Eneida* 4, 10-12). En la traducción de Espinosa Pólit: “¡Qué distinto de todos este huésped / que entró a nuestra mansión! ¡Qué aire tan noble / qué valor, qué figura tan gallarda! / Bien lo puedo creer, no me alucino, / que es de raza de dioses” (328).

¹⁸ “Talibus orabat, talisque miserima fletus / fertque refertque soror. sed nullis ille movetur / fletibus, aut voces ullas tractabilis audit; / fata obstant placidasque viri deus obstruit auris. / ac velut annoso validam cum roborem quercum” (*Eneida* 4, 437-441). En la traducción de Espinosa Pólit: “A tal ruego, las súplicas patéticas / una vez y otra vez Ana, dolida, / llevó y tornó a llevar. Él, inflexible, / ni deja que le mueva ningún llanto, / ni ante ninguna súplica se allana: / se lo vedan los Hados; los oídos, / porque insensible quede, un dios le cierra” (353).

¹⁹ “Silvius Aeneas, pariter pietate vel armis / egregius, si umquam regnandam acceperit Albam” (*Eneida* 6, 769-770). En la traducción de Espinosa Pólit: “Silvio Eneas, que tu émulo en piedades / y en hazañas será, si en Alba Longa / llega a reinar” (463).

²⁰ “fata per Aeneae iuro destramque potentem, / sive fide seu quis bello est expertus et armis” (*Eneida* 7, 234-235). En la traducción de Espinosa Pólit: “Te lo juro / por los hados de Eneas, por su diestra / tan invencible cuando fiel aliada” (485). En la edición traducida por José Luis Vidal: “Lo juro por los hados de Eneas y el poder de su diestra / probada por igual en la alianza y en las armas y lances de guerra” (224).

configurados a partir del siglo XVI. Deudor de esta tradición es Pedro de Oña, que en su *Arauco domado* supo plasmar y articular una serie de elementos, características e imágenes que nacen en la *Eneida*, pero que, en ocasiones, adquieren nuevos significados y sentidos²¹. Las concomitancias entre ambas obras son amplias y abarcan aspectos de orden externo –son obras hechas por encargo con una clara intención panegírica– hasta otros internos, como la configuración de un héroe que debe llevar a cabo una misión específica: en el caso de Eneas, la de conducir a los troyanos, expulsados de sus tierras, en la búsqueda y ocupación de un nuevo territorio donde sentar las bases de lo que será el imperio romano²²; y en el de García Hurtado de Mendoza, la de la expansión del imperio español y la conquista del territorio araucano. En esta perspectiva, Oña se vale del modelo encarnado en la *Eneida* para la construcción y abordaje de un personaje que, a todas luces, comparte los principales atributos que caracterizan al troyano. De esa manera, numerosas son las ocasiones en las que Hurtado de Mendoza es presentado siguiendo un específico paradigma de virtud guiado por los antiguos ideales, esto es, *virtus*, *clementia* y *pietas*. Sirvan solo como ejemplo demostrativo las siguientes octavas del poema:

Por donde tanta gente se le llega,
 tan plática, tan brava, tan luzida,
 que a los de menos ánimo combida
 a verse ya en alguna cegarrega;
 el furibundo Marte no sossiega,
 que la conchosa túnica vestida
 despierta, solícita, sopla, enciende,
 y el fuego militar en todos prende
 (*Arauco domado* I, 41)²³

²¹ Un profundo análisis de la influencia y el complejo proceso de imitación realizado por Pedro de Oña en su obra se encuentra en Carneiro (2021), “*Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña y la imitación articulada de la *Eneida* y *La Araucana*”.

²² Al respecto, Cruz afirma que “Eneas irá advirtiéndolo que el destino le ha asignado la misión de llegar hasta las lejanas tierras de Hesperia o Italia, combatir y vencer a los aborígenes, que lo ven como un usurpador, instalar en esas tierras a los dioses troyanos que lleva consigo, y fundar junto a Lavinia, la princesa nativa, una estirpe de la cual, con el paso de los siglos, descenderán los romanos, conquistadores de un imperio sin fin” (“*La Eneida*” s.p.). Respecto de este tema, existen varias lecturas que problematizan la figura de Eneas en tanto héroe épico y los alcances de la misión que emprende, entre ellas la de Austin, de Kallendorf o de Hardie, sobre todo, el capítulo “The Many Faces of Aeneas”.

²³ Cito por la edición de Gianesin, indicando, en cada caso, el número de canto y octava correspondiente.

En ellas y, al igual que en el contexto romano, la *virtus* se relaciona con el valor guerrero del héroe y en estos versos se pondera ese “fuego militar” que el gobernador traspassa a sus hombres en la proximidad de la batalla. Por otro lado, el actuar clemente y justo del gobernador en el trato con los araucanos se ve en el episodio en que los encomenderos abusan de los indios de paz (yanaconas), frente a lo cual García establece una serie de ordenanzas que procuran su bienestar:

Él fue moderador de tanto exceso,
de tanta libertad y exorbitancia,
y el que reduxo a temple y consonancia
lo que sonaba mal acerca de eso:
aligeró a los pobres de su peso,
solicitando en todo su ganancia
por el mejor camino y fácil vía,
que luego toparéis en esta mía
(*Arauco domado* III, 7)

Don García, de forma similar a lo que ocurre con Eneas y los Penates, es el encargado de la protección y traslado de la custodia del Santo Sacramento, hecho ante el que demuestra un profundo respeto y sentido del deber²⁴:

El hecho que cuando el pan del cielo
en procesión al templo se traía,
por dar exemplo al indio que atendía,
se derribó a medirse con el suelo,
haciendo que el presbítero sin duelo
por cima de él hiziesse passo y vía,
tratando con el pie su cuerpo humano,
pues el de Dios trataba con la mano (*Arauco domado* III, 40)

De tal modo, Pedro de Oña traza el derrotero de su protagonista de acuerdo con los códigos de las grandes epopeyas antiguas, conjugando en un mismo

²⁴ Castro Jiménez y Zapata Ferrer destacan la *pietas* del personaje, en primer lugar, en la relación de respeto que existe entre García y su padre, quien “lo envía a la expedición de Chile, y hacia Dios” y, en segundo lugar, en la observancia de la religión y de Dios. Así lo señalan: “Lleva su fe y cristianiza a los indios de la misma forma que el troyano transportaba sus Penates y si en la *Eneida* el héroe recibía la protección de su madre Venus y del propio Júpiter, en el *Arauco domado* don García se ve guiado por Dios y muestra una firmeza de espíritu, manteniéndose impasible ante el amor y evitando los deleites sensuales” (285).

poema “las convenciones formales del poema épico, que conlleva tanto a nivel formal (alusiones, etc.) como narrativo (participación activa en los hechos relatados) la aparición de la mitología clásica, con, por otro lado, la realidad de la ambientación andina y la presencia destacadísima de unos actores a los que el mundo mitológico era completamente ajeno” (Fernández 261). A partir de esta apropiación²⁵, Oña, a su vez, se convertirá en el modelo de Lope de Vega, quien en su comedia homónima seguirá el patrón épico para configurar a su propio héroe.

Dicha imitación no estuvo exenta de dificultades, ya que el dramaturgo no solo debía trasladar un asunto, una materia y unas acciones ya diseñadas con anterioridad, sino que también –y lo más importante, si se quiere– tenía que llevar a cabo un transvase genérico desde lo épico a lo dramático. Para ello, tal como afirma Demattè²⁶, el ingenio debe realizar “un trabajo de traducción entre dos sistemas de signos distintos [...]; es decir, se ocupa de una traducción intersemiótica que presupone un probable cambio en el punto de vista del narrador, una reorganización del nudo en una secuencia temporalmente lineal y una racionalización de los acontecimientos” (182). Esto es, un proceso de metamorfosis que implica la reducción de la extensa materia narrativa del primer género a la concreción y síntesis del segundo mediante una triple operación, que incluye la selección de “los episodios más interesantes teniendo en cuenta las potencialidades dramáticas de los mismos o bien su capacidad para ser representados”; la condensación de

²⁵ Huidobro sostiene a propósito de esta y otras apropiaciones de la Antigüedad durante los siglos XVI y XVII que “la mención de nombres y pasajes de las epopeyas antiguas, aun partiendo de motivos literarios, constituye un recurso que requiere explicarse en un marco histórico. Pese a que las menciones, imitaciones o evocaciones al mundo antiguo pudieron responder a un estilo o a una cultura imitativa propia de los tiempos renacentistas, su presencia en las epopeyas sobre Arauco otorga a la materia un sentido particular, que escapa al plano estético y de lo formal: ellas responden a un ejercicio de apropiación cultural y resignificación histórica de las formas literarias de la tradición épica. Los recursos literarios sirvieron a la poetización de la materia histórica y a una representación significativa de la conquista de Chile, adquiriendo así un carácter histórico que invita a comprenderlos dentro de su contexto cultural. Se trata de elementos que dieron a la materia un carácter épico para trascender sus limitaciones locales y cronológicas, y vincularse con las gestas y hombres de un pasado heroico identificado en el mundo greco-romano, universalizando su relevancia y significación, y amplificando su valor y sentido” (“Recursos literarios” 160). Ver también *El imaginario de la guerra de Arauco. Mundo épico y tradición clásica*.

²⁶ Aunque Demattè se refiere a la apropiación y recreación que va desde los libros de caballerías castellanos a la comedia barroca, sus observaciones pueden hacerse extensivas en el caso del paso de la épica al teatro.

aquellas escenas o episodios y la posterior concentración de “los rasgos de los personajes no solo temporal sino más bien estructuralmente” (183); y, en fin, la invención de nuevos ingredientes de la trama, lo que le permite adecuar el material ya existente a las necesidades y gustos del público teatral.

Al ejecutar esta transformación genérica, Lope de Vega opta de manera consciente por seguir un patrón que dirija la construcción de la obra. Sin embargo, en vez de acudir a las herramientas y recursos compositivos que le brindaban las tragedias griegas y latinas, decide ceñirse a las directrices de la epopeya, elaborando un personaje, unas acciones, una estructura y unos conflictos propios de la representación de lo épico, provenientes sobre todo de Virgilio y la *Eneida*. En este estado de cosas, resulta por lo menos curioso comparar la preferencia de Lope por el modelo épico con los principales delineamientos de las poéticas y preceptivas renacentistas, alejadas del neoaristotelismo, que aseguraban la superioridad de la épica por sobre la tragedia²⁷, negando la posibilidad de que el poema heroico pudiera entenderse como

una forma de prototragedia o como un estadio imperfecto de un género dramático, como postulaba el estagirita. Antes bien, la épica no solo aventajaría a la tragedia por la superioridad moral de sus héroes: también por la ambición política y colectiva de la materia, por la mayor extensión del poema y, por ende, del esfuerzo compositivo, por la destreza que requiere mantener el interés, la unidad y la variedad en una obra de aliento, por la mayor exigencia elocutiva de los estilos graves, magnificentes y sublimes, por la excelencia y sonoridad del verso épico y por la mayor relevancia canónica, política e histórica de las obras de los grandes poetas heroicos. La épica posee un héroe ejemplar y una noble causa, que trasciende la imperfección e ignorancia del agente trágico: a la épica se le presume mayor relevancia política y religiosa porque *nos* explica, porque sabe servir a causas doctrinales, porque educa en la virtud, propone modelos ejemplares de príncipe cristiano y promueve la dignidad y el heroísmo individuales. (M. Vega 109)

Esos propósitos se adecuaban con creces al proyecto de Lope, pues a pesar del ejercicio de selección, condensación e invención que requería la tarea de adecuar lo épico a lo dramático, seguir por esa senda le aseguraba

²⁷ La misma idea es expuesta por Kohut, quien sostiene que en los prólogos de las traducciones de Virgilio y Lucano que circulaban durante el XVI ya se observaba esta jerarquización.

la creación de un personaje virtuoso e intachable, acorde con la finalidad celebrativa y panegírica de la empresa encargada por la familia Mendoza.

La recreación de García Hurtado de Mendoza en el *Arauco domado* del Fénix, como ya he señalado, responde al modelo del héroe épico de la epopeya antigua presente en Virgilio, pero cuyo puente es –inevitablemente– el poema de Ercilla. Mucho se ha escrito acerca de la señalada ausencia de un protagonista que vertebrase las acciones del bando español en las páginas de *La Araucana*, y muchos también son los que sostienen, como ya se ha expuesto, que Ercilla omite las hazañas de don García debido a motivaciones personales de pugnas y revanchas. Sin embargo, esa no sería la única explicación. Ercilla habría buscado representar en su obra los crímenes de la guerra de Arauco, a los que denominó “insultos de la guerra”, es decir, los excesos y horrores perpetrados en batalla, y cómo la justicia no se hacía presente frente a hechos de crueldad y muerte en los que cada victoria, sin importar el bando, se transformaba en el escenario perfecto para el destroz y exterminio. Estos aspectos habrían impactado fuertemente al poeta soldado, cuestión que le llevó a alejarse de la concepción de las grandes figuras de la poesía heroica, ya que en dicho contexto se hacía imposible la construcción de un héroe perfecto y arquetípico. Por lo mismo, un personaje de este tipo, caracterizado por las cuatro virtudes clásicas, *virtus*, *clementia*, *iustitia* y *pietas*, no tenía cabida en la guerra de Arauco tal como la representó Ercilla.

A pesar de ello, en el retrato que se hace en torno al gobernador de Chile, sí estaría presente una dimensión virtuosa, sobre todo en relación con los actos de clemencia y justicia que intenta llevar adelante frente al bando rival. Así, García Hurtado de Mendoza promovería estas cualidades, aunque de manera parcial, pues el propio escenario araucano no permitía el despliegue de hechos eminentemente heroicos y sobresalientes. Mendoza insta a su huésped a tener un comportamiento heroico basado en la razón y en la rectitud, sin perder de vista el precepto de la guerra piadosa y justa, apegada al valor y al honor:

Lo que yo os pido de mi parte y digo
es que en estas batallas y revueltas,
aunque os haya ofendido el enemigo,
jamás vos le ofendáis a espaldas vueltas;
antes le defended como al amigo
sí, volviéndose a vos las armas sueltas,
rehuyere el morir en la batalla,

pues es más dar la vida que quitalla.
 Poned a todo en la razón la mira,
 por quien las armas siempre habéis tomado,
 que pasando los términos la ira
 pierde fuerza el derecho ya violado.
 Pues cuando la razón no frena y tira
 el ímpetu y furor demasiado,
 el rigor excesivo en el castigo
 justifica la causa al enemigo.
 (*La Araucana* XXI, 55-56)²⁸

Y, aunque las relaciones personales entre Ercilla y Mendoza no eran las mejores, el poeta cuida mucho de presentarlo como el culpable o responsable de ese estado de cosas, cuestión que explicaría la presentación de un héroe incompleto²⁹.

Tanto Oña como los Mendoza fueron conscientes de la limitación que suponía dar a conocer un héroe de dichas características o, más bien, un héroe sin las características clásicas que ofrecía la tradición épica y que, por lo tanto, no estaba a la altura de la gran campaña propagandística que tenían el encargo de llevar adelante. Es así como Oña y con él Lope de Vega se valieron del género epidíctico o demostrativo a la hora de alabar y encomiar a la figura del gobernador de Chile, tomando de dicho género tanto aquellos elementos relativos a la política³⁰ como a lo estético-literario. La materia propia de este

²⁸ Cito por la edición de Lerner (2009).

²⁹ En el último canto de su obra, Ercilla priva a don García de la posibilidad de ser un héroe virtuoso al poner en evidencia el comportamiento mezquino de Mendoza: “Ni digo cómo al fin por accidente / del mozo capitán acelerado, / fui sacado a la plaza injustamente / a ser públicamente degollado; / ni la larga prisión impertinente / do estuve sin culpa molestado / ni mil otras miserias de otra suerte, / de comportar más graves que la muerte” (*La Araucana* XXXVII, 70). Al llamarlo “mozo capitán acelerado” lo despoja, por una parte, de la experiencia, el valor y la pericia que debe poseer como hombre político y militar y, por otra, le sustrae su esencia eminentemente heroica, esto es, impide entender al personaje de acuerdo con el carácter virtuoso y ejemplar, propio del héroe épico.

³⁰ Insertos en esta tradición retórica es que Oña y Lope de Vega otorgan a su misión enaltecedora de García Hurtado de Mendoza una dimensión política ya que, según señala Quintiliano en su *Institución oratoria*, el género epidíctico tiene un fin práctico que se relaciona, en alguna medida, con la actividad política, “pues se encuentra su ejercicio en directa relación con ciertos actos públicos: la defensa de determinadas actuaciones de políticos, las oraciones fúnebres por prohombres y otras muchas actuaciones de este tipo que recaen sobre personas que desempeñan cargos públicos” (Pujante 85).

género, señala Quintiliano, son los dioses, los hombres y los seres animados o inanimados, sobre los que se realiza un elogio que, a su vez, necesita de la amplificación y el ornato de las propias cualidades del homenajeado. De este modo, el encomio se convierte en “el tipo de composición adecuada para elogiar al emperador, al gobernador, a la ciudad de Roma, a la propia ciudad, es decir, en buena medida la actividad política de la época, por más que se pudiera pensar que era una actividad dependiente, limitada, poco honrosa ..., se transfirió a este tipo de oratoria” (cit. en Pujante 88).

El uso que hace Lope de Vega del panegírico se da a conocer desde los primeros versos de la comedia, donde Rebolledo, soldado español, describe al recién llegado García al indio de paz Tupalco:

Este mancebo
el César ha de ser de aquesta hazaña,
este Mendoza, este Alejandro nuevo,
este Hurtado, que hurtó la excelsa llama
no solamente a Júpiter y a Febo,
sino a todos los nueve de la Fama,
viene a domar a Chile y a la gente
bárbara que en Arauco se derrama.
[...]
Y no hay por qué, Tupalco, el ver te asombre,
siendo como eres indio yanacona,
que esto se cifre en el valor de un hombre,
pues fuera del que has visto en su persona,
por solo lo que ha hecho en La Serena
de capitán merece la corona. (vv. 17b-24; 34-39)³¹

Y el mismo tono usa Filipe, hermano de García, versos más adelante:

DON FILIPE Si el fin dichoso gozas que pretendes,
y el nombre Hurtado estiendes en el polo
Antártico, tú solo decir puedes
que de Alejandro excedes las memorias,
que con tantas vitorias su bandera
pasó la India fiera, y este día
Alejandro sería justa cosa

³¹ Cito por la reciente edición de Laplana Gil, indicando en cada caso los números de versos correspondientes.

que la Fama ambiciosa te llamase,
 que aunque el Hurtado pase al mayor hombre,
 no será hurtado, sino propio nombre. (vv. 546-555)

En ambos casos, se recurre a la tradición mitológica y a referencias de la Antigüedad grecolatina para construir al personaje mediante un proceso de comparación que busca, por un lado, ennoblecer a Hurtado de Mendoza y, por otro, establecer una clara filiación heroica que impulsa al personaje a un actuar prefijado, a la vez que determina, desde un primer momento, la interpretación por parte del espectador. Asimismo, la disposición del panegírico es tan extremada que incluso es posible aplicarlo a la imagen de la familia, así lo afirma nuevamente Filipe:

Alabarte al general,
 encarecerte su espada,
 lo que hizo, lo que dijo,
 era mi propia alabanza,
 porque soy hermano suyo,
 mas solo decirte basta
 que tembló Arauco su nombre
 y le llamó sol de España. (vv. 1128-1135)

El mismo procedimiento se hace extensivo al linaje completo, por ejemplo, en la genealogía de los Mendoza que realiza Rebolledo frente a Tucapel en los versos 2255b-2319. El uso y, en ciertos casos, el abuso del encomio no es un elemento accesorio en la configuración de la comedia; por el contrario, es un aspecto estructurante de cada una de las jornadas, tanto así que cada una de ellas comienza con una encarecida alabanza al marqués de Cañete.

Tal como se hacía en la epopeya antigua, la estructura de los acontecimientos y las acciones que allí se narran están al servicio de un héroe ejemplar que despliega su grandeza en función de un proyecto político. El *Arauco domado* de Lope de Vega adapta la forma del poema heroico y amolda su estructura dramática con el fin de representar a la figura de don García como un dechado de valores positivos. De esta forma, la transmodelización que va desde la épica al teatro ubica en su centro a esta figura virtuosa y admirable, vinculada al orden político del imperio español y al proyecto de expansión. El dramaturgo explica este proceso en la dedicatoria que antecede a la comedia, dirigida a Andrés Hurtado de Mendoza, hijo de don García:

Materia dilatada en tantos versos y prosas, y por tantos y tan célebres ingenios, como en esta representación sucinta y en este mapa breve, haciendo el mismo efecto en los oídos que la pintura en los ojos, grandes las primeras figuras y las demás en lejos, porque sin reducir las a perspectiva era imposible pintarlas. (Lope de Vega 652)

En ella hace hincapié en cómo la dilatada materia de la épica debe pasar por un proceso de selección y condensación que la traslade al género dramático, respetando los fines laudatorios y de exaltación que busca resaltar.

El despliegue de cualidades encarnadas en el tipo de héroe creado por Virgilio ofrece a Lope de Vega –y a Oña, como ya he indicado– un abanico de atributos que pueden resumirse en las cuatro virtudes expuestas: *virtus*, *clementia*, *iusticia* y *pietas*. La primera de ellas se manifiesta durante toda la obra, pues el coraje que muestra García a cada momento, sobre todo al enfrentarse en las continuas batallas contra los araucanos, es muestra de su innegable valor guerrero. La gran magnitud que alcanza su arrojo es percibida incluso por el bando enemigo, que en varias oportunidades pondera la gallardía del gobernador. Un ejemplo de ello es el diálogo sostenido entre Pillalonco y Pillán, donde el primero le pide al otro que le revele quién es ese nuevo conquistador que se acerca a tierras chilenas:

PILLALONCO

Cuéntame, Pillán divino:
¿quién es aqueste famoso
capitán que del Pirú
viene a Chile sobre el hombro
del mar Antártico, dando
tanto miedo a nuestro polo
que los fieros araucanos,
de Valdivia vitoriosos,
los nunca vencidos pechos
bañan en cobarde asombro?

DEMONIO: Noble sacerdote mío,
generoso Pillalonco,
este capitán que viene,
puesto que le veis tan mozo,
en vuestros rebeldes cuellos
pondrá el yugo poderoso
de Carlos Quinto y Filipe
no más de en dos años solos.
Es el virrey del Pirú

su padre, aquel generoso
 marqués de Cañete, que él
 le envía contra vosotros.
 Muy bien sabe a quién envía,
 que su brazo poderoso
 vencerá nueve batallas,
 al fin rindiéndoos a todos.
 En vuestro desierto suelo,
 ved si es hombre prodigioso,
 fundará siete ciudades. (vv. 310-338)³²

Por otro lado, esta virtud guerrera también se relaciona con la misión que debe desempeñar en territorio americano. Es así como García Hurtado de Mendoza, cual Eneas, es el vivo estandarte de una misión política y religiosa cuyas bases se cifran en su vigor y determinación a la hora de enfrentarse con los araucanos, puesto que entiende que dicho enfrentamiento tiene un alcance mucho más amplio que la propia expansión territorial en nombre de Carlos V y Felipe II; y es que también, y aún más importante, es la expansión de la palabra de Dios y la fe católica. Es tan reconocida su misión que los propios araucanos son conscientes de ella y no dudan en reconocerla, aunque con ciertas reticencias:

CAUPOLICÁN: Pero sentido el virrey
 del Pirú de estos agravios,
 que aquellos reinos gobierna
 en nombre del Quinto Carlos,
 a su hijo don García,
 ese que llaman Hurtado
 de Mendoza, envía a Chile;
 él dice a pacificarnos,

³² Algunos versos más adelante, Pillalongo volverá a reconocer el valor de García y a poner en evidencia el gran daño que les espera: “Grandes males / os pronostica este monstro: / un hombre dice que viene / del Pirú, que tendrá en poco / vuestros pechos araucanos / y de quien seréis despojos; / que os ha de vencer me dijo, / y que estos montes y sotos / han de ser siete ciudades / de españoles vitoriosos” (vv. 354b-363). De esta manera, se pone en evidencia la relación innegable que existe entre la *virtus* y la valentía del soldado; lo mismo ocurre en el poema de Oña: “En medio de estas dos, vibrando el asta, / con el aspecto duro y denodado, / se representa el joven don Hurtado, / mostrando a todos bien que solo basta; / no tresdoblada piel ni fina pasta / es parte a resistir su golpe airado, / pues cuando se le pone alguno a tiro / le haze dar el último suspiro” (*Arauco domado* XI, 27).

y aunque es verdad que lo ha hecho
 con piedad y ingenio tanto,
 yo no sé determinarme
 si a su valor nos rindamos. (vv. 1339-1350)

La sombra de duda que existe en torno a las verdaderas intenciones del español es prontamente despejada, ya sea, por lo propios hechos acometidos por García, ya sea por declaraciones de otros personajes de la comedia:

REBOLLEDO: Los que las Indias hallaron,
 vinieron por oro y plata,
 halláronla tan barata
 que por vidros la compraron.
 No viene así don García,
 ni plata intenta buscar,
 que viene a pacificar
 su bárbara rebeldía. (vv. 940-947)³³

La consecución de la empresa evangélica solo es posible mediante un comportamiento apegado a la clemencia y a la justicia por parte del gobernador de Chile: ambas características se conjugan y se relacionan íntimamente, pues las dos se refieren al trato que se debe tener con el oponente una vez que ha sido vencido. Para Galinsky la clemencia debe ir acompañada de *moderatio* y *lenitas*, cuestión trascendental en la concepción del personaje construido por Lope de Vega y que es puesta en evidencia en estos versos:

FILIFE Ya sin alguna ofensa, aficionados
 de todos los estados indios bajan,
 que las campañas cuajan, para verte;
 no el temor de la muerte los provoca,
 ni el ser la fuerza poca de su gente,

³³ La voluntad inquebrantable de Mendoza respecto de su misión evangélica se manifiesta, por ejemplo, en la tercera jornada (vv. 2809-2838). Sobre todo, lo contenido en los siguientes versos: “Pacífica tengo ya / la más indomable tierra; / sangre me cuesta su guerra, / mas bien empleada está, / pues Filipe en fin sabrá / que le doy nueve ciudades, / y entre estas ferocidades / mueve batallas vencidas, / aunque envidias atrevidas / escurezcan mis verdades” (vv. 2829-2838). La preservación de esta empresa está presente, asimismo, en Oña: “Así de todos va mirado y visto, / mas él ninguna cosa ve ni mira, / que solamente pone en Dios la mira / y en propagar la fe de Jesucristo: / por esta sola causa, raudo y listo / al proceloso mar derecho tira” (*Arauco domado* I, 57). Otras referencias aparecen en el canto IV, 32, 33 y 34.

tu persona excelente y la nobleza
 alta y real grandeza con que has dado
 perdón al rebelado los incita
 y a venir solícita, reducidos
 a la paz y movidos de tus dones. (vv. 522-531)³⁴

No es el temor lo que empuja a los araucanos a acercarse a Mendoza, sino el trato cuidadoso que este les manifiesta en su accionar, que se encuentra determinado menos por la codicia y el afán expansionista que por la firme convicción de que el rey y Dios le han encomendado que difunda su palabra, obediencia y fe mediante el vasallaje y la conversión religiosa.

La justicia, en tanto, solo es posible bajo el respeto irrestricto de un tipo de combate piadoso y justo (*bellum pium et iustum*), pero a la vez tendiente a la consecución de la victoria; es por eso que don García no duda en otorgar un castigo ejemplarizante a Galvarino, ya que de esa forma desea infundir respeto y temor en sus adversarios:

GALVARINO Todo es guerra.

DON GARCÍA Pues advierte
 que haré yo que te la den,
 pues es guerra, de otra suerte.
 Cortalde luego las manos
 y envíadle a Caupolicán,
 para que a sus araucanos
 diga que este premio dan
 a un rebelde los cristianos.
 Tomen ejemplo y entiendan
 de la suerte que castigo,
 para que otra vez no emprendan
 tomar las armas conmigo,
 ni en su rincón se defiendan,
 que, ¡vive Dios!, que han de ser
 de Carlos de Austria o que a todos
 así los he de poner.

³⁴ La comedia presenta muchos otros casos de clemencia por parte de Hurtado de Mendoza, por ejemplo, al atender a Gualeva como una huésped en los versos 2164b-2173; o frente al cautivo Caupolicán, a quien le pide disculpas por no poder liberarlo en los versos 2883-2898. Asimismo, Oña conjuga la experiencia de quien llama “joven sabio” con la prudencia que debe imperar en el buen gobernante y la clemencia de sus actos (III, 1, 6, 7 y 11).

GALVARINO Tú has hallado justos modos
 de castigar y vencer,
 pero quedan tantas manos
 por las que cortas en mí
 en los demás araucanos,
 que espero que por aquí
 saldrán tus intentos vanos. (vv. 2119a-2141)³⁵

La grandeza de García Hurtado de Mendoza se advierte indudablemente en su observancia de la *pietas*, virtud que posibilita el desarrollo de una dimensión social en el héroe que abarca el respeto a Dios y su culto, acompañado de las obligaciones con la patria y su propia familia. Variadas son las situaciones en las que el personaje pone en evidencia esta cualidad, pero basten los versos siguientes como botón de muestra de su preocupación, en primer lugar, por el importante lugar que debe ocupar la custodia en la iglesia de La Serena –ausente de allí debido a la rebelión indígena–, y en segundo lugar, por la devoción dedicada a la festividad de san Andrés, que por lo demás resulta en un homenaje a su propio padre debido a que este ostenta el mismo nombre del santo³⁶:

REBOLLEDO Al pasar el rey del cielo
 le quiso servir de umbral;
 que para daros ejemplo,
 indios, por él ha pasado,
 en que su humildad contemplo,
 el sacerdote sagrado
 con la custodia a su templo.
 Retiraos, que se levanta.
 [...]

ALONSO Divino ejemplo tenemos;
 yo no he visto humildad tanta.

³⁵ En el *Arauco domado* de Oña se diversifican las situaciones en las que García opera con justicia, no solo frente a los araucanos, también lo hace con Villagrán y Aguirre, a quienes envía de vuelta a Lima: “que en ello, como en todo, don García / hizo lo que era lícito hazerse; / porque con madurez, para moverse, / miró muy bien qué causa le movía, / y siempre vio la mira en este hecho / endereçada al público provecho” (III, 51). Un buen ejemplo de dicho proceder se encuentra en el canto III, 7 y en IV, 84.

³⁶ El mismo episodio está en Oña (III, 40-41), momento que enlaza la *pietas* de Hurtado de Mendoza con la humildad del mismo.

DON GARCÍA Caballeros, siendo yo
 polvo y nada, el que del suelo
 me levantó y me formó
 hoy me ha convertido en cielo,
 pues, como veis, me pisó.

Oficio de ángeles es
 este que agora he tenido,
 pues fui trono de los pies
 del mismo Dios.
 (vv. 80-87; 90-100a)

DON GARCÍA Pues es mañana, oh nobles caballeros,
 de aquel apóstol soberano el día,
 que, muriendo en la cruz con tanto gusto
 le dijo mil requiebros como a esposa,
 aquel que siendo lino para el cielo
 quiso pasar martirios como lino,
 hasta morir aspado, la grandeza
 del día por mil causas nos obliga
 a celebrar su fiesta, y no es pequeña,
 que el marqués mi señor Andrés se llame.
 Todos es justo que os halléis en misa
 y que con regocijo nuestro ejército
 le haga salva al apuntar el día
 con las cajas, trompetas y clarines,
 podranse disparar algunas piezas,
 y a la tarde saldremos a caballo.
 Tenga de todo el cargo don Filipe,
 don Alonso de Ercilla le acompañe
 y cada cual se esfuerce, como es justo,
 a salir muy galán por darme gusto. (vv. 1655-1674)

Según afirma Galinsky, la *pietas* trae consigo una responsabilidad social; por lo tanto, no se trata solo de una cualidad, sino también de un vínculo que necesita de la reciprocidad de un grupo en el que todos tomen una única dirección hacia el bien común. La comedia pone a García en el ejercicio máximo de dicha virtud, en tanto el personaje se transforma en una especie de padre protector que ilumina el camino hacia el mantenimiento del orden y de la fe de aquellos que se han desviado.

En conclusión, *Arauco domado* se inscribe en las llamadas “comedias genealógicas” escritas por Lope de Vega, que se caracterizan, según Teresa

Ferrer, por poner en escena “el origen de una familia o blasón y exaltar las hazañas del fundador del linaje o uno de sus descendientes (en ocasiones cercano cronológicamente al momento de la escritura [...]). Muchas de estas piezas eran de encargo, es decir, pagadas por los interesados, a veces, para representarse en sitios privados” (cit. por Sánchez Jiménez, *Lope* 207). Como se ve, la obra de Lope de Vega cumple cabalmente con estas características por varias razones: primero, realza los grandes hechos de uno de los mayores representantes de la familia Mendoza con el objetivo de ennoblecer su figura frente a las posibles opiniones sobre su desempeño en tierras americanas, específicamente, en la campaña de Chile. Segundo, si bien las acciones representadas no son tan cercanas al momento de composición de la comedia (1598), sí se acercan relativamente a la publicación de su modelo directo, el *Arauco domado* de Oña (1596). En tercer lugar, la pieza efectivamente tiene como origen la invitación por parte de los Mendoza a participar de esta enorme campaña propagandística desarrollada en el centro del imperio español y la periferia virreinal, que contó entre sus filas con el gran Lope de Vega y otros reputados escritores, tales como el propio Oña, Luis Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Guillén de Castro o Juan Ruiz de Alarcón.

De este modo, Lope de Vega intenta reunir en su obra la alabanza a García Hurtado de Mendoza y, al mismo tiempo, poner en práctica los principales elementos del tipo de teatro que tan bien conocía. Integra, así, algunas características de la Comedia Nueva, especialmente la unidad de acción, concentrada en los hechos del marqués de Cañete y, si bien se propone una segunda línea de acción que resalta el actuar de los araucanos, esta también tiene como objetivo principal exaltar las virtudes del protagonista indiscutido de la obra. Por último, la introducción del personaje del gracioso, encarnado en Rebolledo, es toda una innovación si consideramos la relación intertextual que existe con el *Arauco domado* de Oña, donde este personaje realiza las mismas acciones, esto es, convertirse en el improvisado y fallido centinela del campamento español hasta que es descubierto por García durmiendo; pero si Oña plantea un nuevo episodio de la grandeza de su héroe al perdonar el castigo impuesto al soldado, Lope de Vega traza una hilarante escena que también culmina con el perdón, amenizada por un sinfín de disparates del centinela (vv. 873b-907; 924-1014).

Arauco domado está compuesto, indudablemente, bajo el molde del género epidíctico, donde el panegírico determina la estructuración de la comedia, el discurso presente en ella, los hechos representados y la caracterización de los

personajes. Todo ello se ajusta a la perfección con el cometido encomiástico de la campaña propagandística, pero también afecta negativamente al desarrollo de la obra, ya que ofrece un protagonista estático, caracterizado por un amplio número de atributos, que, a diferencia de otros personajes de la comedia, no alcanza ningún desarrollo ni complejidad. Frente a esto, resulta ineludible la comparación con Caupolicán, líder de los araucanos, quien sí exhibe un evidente y progresivo crecimiento dramático que abarca diferentes dimensiones: la afectiva y amorosa en su relación con Fresia, que pone de manifiesto la satisfacción del placer y el deleite, aspecto completamente ausente en el héroe español; la dimensión guerrera, pues Caupolicán, al igual que García, es valiente, decidido y feroz en la batalla; la paternofilia en la relación que entabla con Fresia y sus hijos, y que tiene como consecuencia una crisis en el final de la obra —en tanto la mujer reniega de su marido acusándolo de cobarde y matando a su pequeño hijo (vv. 2907-2950) y, junto con Engol, jura vengar la muerte de Caupolicán e ir en contra de la dominación española (vv. 3067-3086)—; la dimensión personal, que le permite reconocer el valor y grandeza de su enemigo (vv. 2966-2980); y por último, una dimensión trascendente, que lleva a Caupolicán a aceptar la fe impuesta por sus contrarios, afirmar la creencia en una vida eterna y convertirse al cristianismo (vv. 3051-3064).

La planitud del personaje de García Hurtado de Mendoza debe buscarse en la relación que establece Lope de Vega, por una parte, con el mundo clásico y, por otra, con Oña³⁷, pues a pesar del proceso de traducción semiótica entre el género épico y el dramático, el modo de representación que prevalece es el proveniente de la tradición de la epopeya antigua, cuyo personaje central es un héroe ejemplar. De esta forma, el modelo genérico del dramaturgo no hay que buscarlo en la tragedia griega y latina, debido a que estas no presentan héroes de conducta irreprochable; por el contrario, en muchos casos, los protagonistas de esas tragedias son seres con dimensiones negativas y de una gran complejidad moral que se enfrentan a situaciones de difícil o imposible resolución. El protagonista del *Arauco domado*, en cambio, es un héroe virtuoso

³⁷ Lope de Vega, como ya se ha indicado, tiene como fuente directa de inspiración al personaje creado por Oña en su poema, con el que comparte la mayoría de sus características. Su fisionomía moral es descrita por Carneiro: “En la pluma de Oña, García Hurtado de Mendoza aparece como un cortesano virtuoso que domina tan perfectamente sus pasiones que se acerca a la apatía de los estoicos. Su retrato se forja a partir de concepciones morales y políticas católicas que aconsejan disimular, controlar y modelar afectos y pasiones violentas que, en cuanto negación de lo racional, introducen una suerte de fractura en el sujeto” (102).

e intachable³⁸, sin visos de conflicto moral, sin apetencias personales, cuyo móvil es dirigido por la observancia del proyecto de expansión imperial y la fe en Dios. La escritura de una pieza teatral bajo el prisma de composición épico sí que permite al dramaturgo cumplir con la campaña de propaganda encomendada por la familia Mendoza, entendida esta como “una forma de memoria, como un modo de *vengar del olvido* las hazañas de los españoles pasados y presentes” (M. Vega 134).

En suma, el García lopesco podría ser entendido como la actualización del Eneas virgiliano³⁹, y Lope como un nuevo Virgilio, por cuanto la escritura del *Arauco domado* formó parte de una aspiración mucho más amplia del autor, como fue la de convertirse en un “poeta historiador” y, más aún, en cronista real. Este propósito ya había comenzado con la escritura de la *Arcadia* (1598), *La Dragonteá* (1598) y el *Isidro* (1599)⁴⁰, a la manera que lo había hecho Virgilio con las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida*. Lope de Vega se convertía en un poeta de estirpe virgiliana, pero al igual que pasó con García Hurtado de Mendoza, sus esfuerzos no fueron reconocidos y recompensados, pues si el uno debió recurrir a la ficción y a la historia para ser reconocido, el otro jamás pudo conseguir el anhelado cargo de cronista.

³⁸ La escritura de Lope de Vega, aunque en estricto rigor no se trate de un poema épico, se inscribiría en un proyecto más amplio que el de la simple propaganda política y virtuosa, en tanto participa de una tradición que entiende el discurso épico como parte de la educación moral de una élite aristocrática. Sostiene M. Vega que “es común en la Europa altomoderna la convicción de que la lectura de hechos esforzados —de la historia, de la crónica y de la épica— [añadiría, en este caso, el teatro, específicamente a Lope y su *Arauco domado*] tiene un valor ejemplar y enseña al príncipe a ser mejor príncipe, ya que virtud llama a virtud. La bondad del gobernante se trasladaría, de algún modo, al cuerpo social, y, en particular, a nobles y caballeros, que *se construyen* sobre el modelo principesco, por lo que la totalidad de la república se beneficia, por derrama, de la edificación, virtud y heroísmo del soberano y de la aristocracia militar. Al cabo, toda celebración de un héroe ejemplar tiene un valor cívico, ético y político, ya que la felicidad de los pueblos reside también en el valor, la virtud y el coraje de un buen príncipe, e incluso mejora indirectamente a su objeto, porque el héroe mismo no puede desmerecer la grandeza de su propia representación” (123).

³⁹ Lo mismo opina Carneiro, aunque con ciertas salvedades: “Es cierto que García Hurtado de Mendoza aparece en *Arauco domado* como un nuevo Eneas que viaja a Chile superando tormentas y naufragios, que actúa con fuerza pero también con clemencia, y que lidera en el plano terrenal un combate de carácter trascendente. Sin embargo, la intención de duplicar el modelo heroico tiene como resultado una imagen fría y tópica” (103).

⁴⁰ Ver al respecto Sánchez Jiménez (2007).

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, R. G. "Preface". *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Secundus*. Oxford: Oxford UP, 1964.
- CALDERÓN, MODESTO. "La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 17 (1999): 57-88.
- CARNEIRO, SARISSA. "*Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña y la imitación articulada de la *Eneida* y *La Araucana*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXIX (2021): 79-111.
- CASTRO JIMÉNEZ, MARÍA DOLORES Y ALMUDENA ZAPATA FERRER. "Tópicos de cuño virgiliano en el *Arauco domado* de Pedro de Oña". *'Pectora mulcet'. Estudios de retórica y oratoria latinas*. Vol. 1. Ed. Trinidad Arcos Pereira, Jorge Fernández López y Francisca Moya del Baño. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2009. 277-289.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- CRISTÓBAL, VICENTE. "De la *Eneida* a la *Araucana*". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* 9 (1995): 67-101.
- . "Pervivencia de la *Eneida* (con especial atención a la literatura latina antigua y a la literatura española)". *Eneida*. Virgilio. Madrid: Gredos, 1992. 92-129.
- CRUZ, NICOLÁS. "La *Eneida*, Virgilio y Eneas". *Studylib*. Enero de 2022 (2009) <https://studylib.es/doc/6013503/la-eneida--virgilio-y-eneas>.
- . "No soy Aquiles ni Odiseo, soy el piadoso Eneas". *Iter* 15 (2007): 365-374.
- DEMATTE, CLAUDIA. "El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales". *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Literatura española: siglos XVI-XVII*. Ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso. Nueva York: Linguatext, 2004. 181-187.
- DIXON, VÍCTOR. "Lope de Vega, Chile y una campaña propagandística". *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, 2013. 131-155.
- ERCILLA, ALONSO DE. *La Araucana*. Ed. Isaías Lerner. Cátedra: Madrid, 2009.
- ESCUADERO, MÓNICA. *De la crónica a la escena: Arauco en el teatro del Siglo de Oro*. Nueva York: Peter Lang, 1999.
- FERNÁNDEZ, JORGE. "'Ulises Telamonio' en América: retórica y mitología clásica en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596)". *Faventia* 32-33 (2010-2011): 257-277.
- GALINSKY, KARL. *Augustan Culture: An Interpretative Introduction*. Nueva Jersey: Princeton UP, 1996.
- HARDIE, PHILIP. "The Many Faces of Aeneas". *The Last Trojan Hero, a Cultural History of Virgil's Aeneid*. Londres / Nueva York: I. B. Tauris, 2014. 77-92.
- HUIDOBRO, MARÍA GABRIELA. "Recursos literarios de la épica clásica para la representación de la guerra de Arauco en el siglo XVI". *Edad de Oro XXXVI* (2017): 159-173.
- . *El imaginario de la guerra de Arauco. Mundo épico y tradición clásica*, Santiago: FCE y Universidad Andrés Bello, 2017.

- JANIK, DIETER. “La materia de Arauco y su productividad literaria”. *La formación de la cultura virreinal, II, El siglo XVII*. Ed. Karl Kohut y Sonia Rose. Madrid / Fráncfort: Iberoamericana / Vervuert, 2004. 121-134.
- KALLENDORF, CRAIG. *The other Virgil. Pessimistic Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*. Nueva York: The Oxford UP, 2007.
- KOHUT, KARL. “La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica indiana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 62/1 (2014): 33-66.
- LERZUNDI, PATRICIO. *Arauco en el teatro del Siglo de Oro*. Valencia: Albatros Hispanófila, 1996.
- _. *Romances basados en “La Araucana”*. Madrid: Playor, 1978.
- MATA INDURÁIN, CARLOS. “Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, comedia genealógica de nueve ingenios”. *Revista Chilena de Literatura* 85 (2013): 203-227.
- _. “El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega”. *Taller de Letras* n.º especial 1 (2012): 229-252.
- _. “Linaje y teatro: *Arauco domado* de Lope de Vega como comedia de propaganda nobiliaria”. *La cultura de la sangre en el Siglo de Oro. Entre Literatura e Historia*. Ed. David García Hernán y Miguel F. Vozmediano. Madrid: Sílex, 2016. 325-348.
- _. “Del panegírico a la hagiografía: don García Hurtado de Mendoza en *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila”. *Hispanófila* 171 (2014): 113-137.
- _. “El panegírico de don García Hurtado de Mendoza en *Arauco domado* de Lope de Vega”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 843 (2017): 40-44.
- NÚÑEZ SEPÚLVEDA, ARIEL. “Tucapel, de guerrero a gracioso: variaciones de un personaje araucano en el teatro del Siglo de Oro”. *Hipogrifo* 6/1 (2018): 129-146.
- OÑA, PEDRO DE. *Arauco domado*. Ed. Ornella Gianesin. Pavia: Ibis, 2014.
- PIERCE, FRANK. *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1961.
- _. “La poesía épica española del Siglo de Oro”. *Edad de Oro* IV (1985): 87-105.
- PUJANTE, DAVID. *Manual de retórica*. Madrid: Castalia, 2003.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO. *Lope. El verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018.
- _. “Introducción”. *La Dragontea*. Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 2007.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, GERMÁN. “Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial”. *Edad de Oro* X (1991): 199-210.
- VEGA, LOPE DE. *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*. Ed. José Enrique Laplana Gil. *Comedias: Parte XX. Tomo I*. Barcelona: Gredos, 2021. 609-835.
- VEGA, MARÍA JOSÉ. “Idea de la épica en la España del quinientos”. *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Coord. María José Vega y Lara Vilà. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010. 103-135.
- VIDAL, JOSÉ LUIS. “Introducción”. *Eneida*. Virgilio. Madrid: Gredos, 2014. VII-XXVI.
- VILÀ, LARA. “La épica española del Renacimiento (1540-1605): Propuesta para una revisión”. *Boletín de la Real Academia Española* LXXXIII (2003): 137-150.

- VIRGILIO. *Virgilio en verso castellano. Bucólicas, Geórgicas y Eneida*. Traducción de Aurelio Espinosa Pólit. Ciudad de México: Jus, 1960.
- . *Eneida*. Introd. de José Luis Vidal y trad. de Javier de Echave-Sustaeta. Madrid: Gredos, 2014.