



Scan to know paper details and
author's profile

The Creation of Indigenousness as Poetic-Hermeneutic Operation in Lope de Vega's *Auraco Tamed*

Dra. María Nieves Martínez de Olcoz
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

In Lope de Vega's *Auraco Tamed*, dramaturgical composition generates an apologetic structure between the conqueror and the conquered, the symbolic germination of which serves as mirror where the indigenous body is recreated and resignified as a messianic figure. The conversion's mise en scène constructs a liminal, hermeneutic device where the indigenous body passes through the body of Christ, reconverting the epistemic violence of death by impalement into the symbol of the martyred cross. The scene reveals the illumination of a saving logos that radiates through all expectation, like virtue and obligation that are rebirthed through the history of conquered blood. The body of Caupolicán is imagotype staging the cleavage of authority and power, inscribing conflict in the culture of conquered blood, redefined as communion in the conscious word.

Keywords: *Auraco Tamed*, Lope, indigenous body, Caupolicán, hermeneutics.

Classification: LCC Code: PQ6211-6219

Language: English



Great Britain
Journals Press

LJP Copyright ID: 573365
Print ISSN: 2515-5786
Online ISSN: 2515-5792

London Journal of Research in Humanities and Social Sciences

Volume 24 | Issue 6 | Compilation 1.0



The Creation of Indigenousness as Poetic-Hermeneutic Operation in Lope de Vega's *Auraco Tamed*

La Creación del Indigenismo como Operación Poético-Hermenéutica en el *Arauco Domado* de Lope de Vega

Dra. María Nieves Martínez de Olcoz

Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

In Lope de Vega's Auraco Tamed, dramaturgical composition generates an apologetic structure between the conqueror and the conquered, the symbolic germination of which serves as mirror where the indigenous body is recreated and resignified as a messianic figure. The conversion's mise en scène constructs a liminal, hermeneutic device where the indigenous body passes through the body of Christ, reconverting the epistemic violence of death by impalement into the symbol of the martyred cross. The scene reveals the illumination of a saving logos that radiates through all expectation, like virtue and obligation that are rebirthed through the history of conquered blood. The body of Caupolicán is imagotype staging the cleavage of authority and power, inscribing conflict in the culture of conquered blood, reedified as communion in the conscious word.

Keywords: Auraco Tamed, Lope, indigenous body, Caupolicán, hermeneutics.

RESUMEN

En el Arauco Domado de Lope de Vega la composición dramatúrgica genera una estructura apologetica entre conquistador-conquistado cuya germinación simbólica es el espejo de conversión del cuerpo indígena recreado y resignificado como figura mesiánica. La escenificación de la conversión construye un dispositivo liminar hermenéutico donde el cuerpo

indígena trasunta al cuerpo crístico, reconvirtiendo en el símbolo de la cruz mártir, la violencia epistémica de la muerte por empalamiento. La escena revela la iluminación de un logos salvífico que irradia a toda la expectación, como virtud y obligación que renace en la historia de la sangre conquistada. El cuerpo de Caupolicán es imagotipo que escenifica la escisión de autoridad y poder, conflicto inscrito en la cultura de la sangre de la conquista y lo reedifica como comunión en la palabra consciente.

Palabras clave: Arauco domado, Lope, cuerpo indígena, Caupolicán, hermenéutico.

I. INTRODUCCIÓN

En el *Arauco domado* de Lope de Vega la composición dramatúrgica genera una estructura apologetica conquistador-conquistado, germinación de sus protagonistas que culmina en el espejo conversor del cuerpo indígena en figura mesiánica. Se escenifica un dispositivo liminar hermenéutico donde el cuerpo de Caupolicán trasunta al cuerpo crístico, reconvirtiendo la violencia epistémica de la muerte por empalamiento en el símbolo de la cruz mártir. El desenlace revela la iluminación de un *logos* que abre al espectador el examen de virtud y obligación en la historia de la conquista imperial provocado por el caso araucano. El sacrificio de Caupolicán resignifica la escisión del conflicto de autoridad y poder, inscrito en la cultura de la sangre de la conquista y lo reedifica como

comunión en la palabra consciente. Un constructo historiográfico teatral que el dramaturgo opera del mito literario al histórico, dando entidad poética al indígena: Caupolicán es el cuerpo proxémico que encarna la expresión de sí mismo, por la palabra conquistada. En el símil posible de la fortuna de esta Nueva Roma hispana en la Nueva Judea del fin del mundo conocido, resucita en su muerte para el espectador un estado providencial de la mirada que es misión en el ser último al servicio de la corona imperial. En este sentido, el *Arauco domado* representa también en la plurivocidad dramatúrgica de la apariencia lopesca, la apología necesaria de una escucha profunda, que permita a su público en el silencio de la expectación, ser uno y por la mirada del otro en la palabra de gracia¹.

La posibilidad de esta lectura crítica supone la necesidad de unir una aproximación fenomenológica, estructural y hermenéutica como metodología interdisciplinar para abordar la complejidad del significado en esta obra desde su estrategia dramatúrgica, su poética de la mirada y la palabra sobre la corporalidad indígena emblemática del cuerpo indómito, literario y verídico, que es el Arauco. A ella se llega gracias al erudito esfuerzo de la crítica en décadas de trabajo pormenorizado sobre los componentes fundamentales de esta tragicomedia como dama de oro del archivo literario o biblioteca amerindia del Barroco, culminando además en la historia editorial de fijación textual y aparato de notas y fuentes que supone la reciente edición de PROLOPE por Enrique Laplana (2021). La oportunidad de ahondar en una lectura clave de la apoteosis de la obra, viene por tanto dispuesta por el recorrido estructural e interpretativo ya

¹ Nuestra hipótesis de lectura del *Arauco domado* de Lope está en clara consonancia con las líneas de investigación abiertas en la escena áurea como la liderada por David García Hernán (2016) sobre el valor de la sangre en las representaciones culturales entre literatura e historiografía social, así como las estrategias textuales focalizadas por Ignacio Arellano y Frederick de Armas (2017) en las técnicas de autorización y conflictos de poder de las imágenes y modelización de personaje en la comedia áulica. Este trabajo es además fruto de la colaboración con el grupo de investigación GLESOC-UCM (2022-24).

realizado en las hipótesis brillantemente defendidas por nombres de reconocido prestigio en el campo académico de la teatralidad barroca, que han asentado los cimientos para poder continuar profundizando la exploración simbólica dentro de los patrones retóricos de la época, a la que quisiera añadir mi propia reflexión. Esta asume en línea directa el trabajo de Dixon, Ruiz Ramón, Ruano de la Haza, Moisés Castillo, Mata Induráin y Quiroz, destacando parte de los nombres principales de sus contenidos. Aportaciones todas ellas fundamentales en la posibilidad que albergo de apuntar una innovación más que ahonde en las herramientas dramatológicas de este texto, y en cuyo análisis se verán reflejadas, recordadas y van a entrar en diálogo y quizá controversia con mi propuesta. De cualquier forma, nuestra lectura no es una demostración concluyente y cerrada, sino que busca una relación de interés entre lo antropológico, lo lingüístico y lo histórico que hoy hace posible la reunión multidisciplinar en nuestra comunidad lectora dejando una puerta abierta, una luz a futuras líneas de investigación que quieran renovar miras y criterios en la lectura lopesca.

II. ETHOS AUTORIAL DE UN TEXTO PROGRAMADO

El *Arauco domado* (1599) nos llega como es sabido en el conjunto de la obra dramática de Lope en la categoría discursiva según la tipología de Ferrer Valls (2001) de comedia genealógica, comedia histórico política o drama de hechos famosos de asunto americano. Su tarea textual intrínseca y su pretexto radican en el encargo recibido por el marqués de Cañete, padrino de un hijo de Lope, para sumar el broche de oro a la campaña apologética de su padre don García Hurtado de Mendoza en las reivindicaciones de su hazaña araucana (1557-1561), empañadas por el desdén encubierto y la intencionada ambigüedad del poema épico de Ercilla, al respecto. Como muestra la aplicada notación de Laplana (2021:619) en la edición de la pieza, el palimpsesto que sirve a Lope para conformar el *Arauco domado* lo completan, junto a la epopeya de Ercilla (1589), *La Crónica del reino de Chile* de Pedro Mariño de Lobera y Bartolomé de Escobar y

el poema homónimo de Pedro de Oña (1596/1605).

En esta obra de la voz debida al linaje Hurtado de Mendoza que confiesa su dedicatoria, el discurso oficial correspondiente al que Lope supo siempre magistralmente servir y del que servirse, se cumple como tal apología de la conquista y panegírico del triunfal Gobernador Santo, domador del Arauco. Creo, sin embargo, que este asunto principal (perfectamente demostrado especialmente en los trabajos de Mata Induráin), está al servicio dramatúrgico de una causa mayor, que implica la imagen autorial en el *ethos* de su crisis espiritual y orden sacerdotal, haciendo del argumento de la conversión del indígena --especulación hagiográfico-narcisista del gobernante--, materia poética de excelencia en la escena final del suplicio de Caupolicán². En éste, la palabra-herida que redime se ofrece como tal discurso hermenéutico lúcidamente adquirido, capaz de reedificar y enraizar el sentido de la presencia hispana en las Indias; mas por el poder de un *logos* o palabra nacida de la sangre “destroncada” (en voz indígena acuñada por Oña), históricamente violada por los hechos de armas.

La Araucanía hispanizada, en el confín de la conquista hasta la Tierra de Fuego, se interioriza ante la expectación dramática como cultura religiosa que ilumina. De esta forma, el dramaturgo inspira los centros verdaderos que ha prometido restablecer en su dedicatoria, hasta los liminares relatos de identidad, que dan sentido a todos los actores del escenario seudo histórico estructurado en el *Arauco domado*, sin empañar los rayos de ese consciente superior que ahora verbaliza la voz indígena.

² Zamora Vicente (1961:76-79): “Sería fácil espigar unos escalones en la marcha nueva de la vida de Lope: en su transformación religiosa. En 1609 había ingresado en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, y en 1610 en la del Oratorio del Olivar (donde le siguió Cervantes, y luego Salas, Espinel, Quevedo...). En 1611, es terciario franciscano. (Luego, aún entrará en otras varias.) [...] Y en 1614, Lope se ordenó por fin el 24 de mayo de 1614 y dijo su primera misa en el Convento de Carmelitas Descalzos”. Recordemos la impronta de su formación jesuita en los sonetos más íntimos de las *Rimas Sacras* y la influencia del teatro jesuítico en la formación y evolución del auto sacramental de Lope (Izquierdo Domingo: 2014).

En el acto III se produce una crisis ideológica, siguiendo el diálogo de alteridad en Ricoeur (2001), como lo construido simbólicamente que avala el vínculo y vigencia con el poder, dando apoyo a la construcción de la propia identidad. La ideología se mide con el proyecto idealizado y subversivo que se dramatiza en el encuentro con lo posible, que es el Otro. Tras articular en el lenguaje dramático de sus figuras centrales y los personajes que las reflejan, una red lexical con las imágenes de luz y sangre que simbolizan la oposición y la filia, se verifica en esta escena lo que Gadamer ha llamado una “ fusión de horizontes” (2005: 348)³. El encuentro de las dos visiones, García frente a Caupolicán, que es un eje estructural de la obra, va a dar lugar a una complejidad o *imagotipo* de la imagen crística, confrontación simultánea en cada personaje de la imagen del Otro, *heteroimagotipo*, con la imagen *autoimagotípica* de sí mismo.

III. FOBIA Y FILIA ARAUCANA EN LA CRISIS CHILENA DE 1600

El tiempo de escritura del *Arauco domado* (1598-1603), composición (1559)⁴ y publicación (1625, año en que Lope aspira a cronista de Indias) y la distancia con las fuentes librescas, sin manuscritos conservados ni constancia de representación, nos impelen a pensar en el igualmente ignorado pero sugerente “plan en prosa” que nutriría su poética textual (*Arte Nuevo*, v. 210). La pieza está encuadrada por importantes paratextos que, como señalan Fernández Rodríguez y Gómez Sánchez-Ferrer (2021: 27-28), destacan en su doble aprobación “la doctrina moral y política”, salvoconducto de las obras publicadas en la Parte XX y su abrumadora presencia de la historia. A ellos se añade la dedicatoria de Lope con un *ethos* autorial

³ Seguiremos el argumento metodológico del texto programado desde la lectura de imágenes propuesta por Pageaux (2004) y por la definición de *hetero/auto/imagotipo* en base a Ricoeur y Beuchot por Sánchez Romero (2005).

⁴ Nos remitimos a la problemática datación de la comedia que pormenoriza Laplana (2021:611-617) a partir del análisis de fuentes de Dixon (1993: 86-91) y la métrica de Morley y Bruerton (1968:173-174).

marcado entre el compromiso del encargo y la disculpa por el silencio de tantos años del texto reservado a la luz pública. En estas entrelíneas de omisión y explicación que preceden al texto, las circunstancias del polémico entorno de la Casa Hurtado de Mendoza en estas décadas, la censura que sufrió el texto de Oña y el cierre de los corrales madrileños (6 de noviembre de 1597-17 de abril de 1599), plantean muchas preguntas sobre el plan del texto de esta pieza entre su concepción y su edición (La Plana 2021: 615-618). En mi opinión, la imagen-argumento de la puesta en escena que formaliza estética y culturalmente el cuerpo indígena en la tragicomedia se ve afectada por las líneas de fuerza que están enunciando el Arauco en el debate político de la época.

En 1598, a dos décadas de los sucesos narrados por Ercilla y escenificados por el *Arauco Domado*, el levantamiento indígena de lo que vino en llamarse el *Desastre de Curalaba* (muerto el gobernador y destruida la población española y sus ciudades al sur del *Bío Bío*) obligó al repliegue de las tropas imperiales al norte, conservando sólo la isla de Chiloé en la frontera sur, marcando un límite incierto a la expansión de la monarquía hispana. En relación a estos hechos, Alonso González de Nájera, militar que junto a más excombatientes de Flandes vivió la polémica campaña chilena desde 1601, viajará a Madrid como emisario de la gobernación entrevistándose con Sotomayor (exgobernador chileno, ahora encargado de la expulsión de los moriscos de Toledo) y el conde de Lemos, presidente del Consejo de Indias hasta 1609. De aquella entrevista recibió el encargo de Felipe III para la escritura de su memorial, *Desengaño y reparo de la Guerra de Chile*, manuscrito que deja acabado a su fallecimiento en 1614 (la dedicatoria al conde de Lemos está fechada a 1 de marzo, año en que, ordenado sacerdote, Lope daría su primera misa el 24 de mayo). Aunque su obra no fue publicada hasta 1866, el caso de este otro soldado escritor en las antípodas de la épica ercillana da cuenta de las medidas de exterminio en batalla, deportación y mutilación intimidante, entre otras fugaces ideas de la guerra ofensiva contra la población indígena. La contraposición “defensiva”, avalada por el

virrey que tuvo por portavoz al jesuita Luis de Valdivia, asignaba a los misioneros la frontera sur del *Bío Bío*, decisión política de la monarquía hispana hasta 1622⁵. Esta opción seguía las *Reales Ordenanzas* de 1575 por las que la Corona instruía a las autoridades españolas en el acercamiento pacífico a los jefes indígenas. Zavala Cepeda (2111: 312-314) ha estudiado estos primeros parlamentos de negociación interétnica, con intérpretes bilingües, legitimada sobre formas rituales mapuches, como el que dio entrada en 1612 a Luis de Valdivia (de cuyo apellido la historia sólo puede acordarse superando a la ficción), portando una rama de canelo, símbolo mapuche de la paz, que sustituía al *toqui*, hacha pedernal del poder guerrero. En testimonio de Diego de Rosales (1674) en estos encuentros político-rituales, descritos en el *Arauco domado* en su ebriedad y exaltación discursiva, se pactaban alianzas cuya fuerza moral derivaba de la ceremonia de comunión del corazón de un carnero, ungiendo con su sangre el árbol sagrado:

Muestra de que todos se han unido en un corazón, y héchose un alma y un cuerpo, y con la sangre de aquella oveja han escrito en la oxas de aquel árbol, la promesa y los conciertos de ella [...] que como aquellas ramas están unidas en un tronco y participaron de aquella sangre así han de estar unidos los que concierto la paz, y participan de la sangre. (De Rosales:143-144, apud Zavala Cepeda: 313)

Aunque el texto de Rosales sea posterior a la tragicomedia, da cuenta del amplio hipertexto cultural araucano que afecta a la obra de Lope y describe la imagen argumental más poderosa, a mi modo de ver, de la inspiración lopesca, como veremos. Entre la muerte simbólica de la fobia en el *Desengaño* de Nájera y la aculturación maníaca como espejismo en los argumentos gubernamentales de la *guerra ofensiva*, a la exigencia de reinterpretación y reconocimiento del otro en la

⁵ Sobre el proyecto de Nájera y sus posibilidades para abrirse camino en la corte de Felipe III, véase Paz Obregón (2011: 273-279) y su eco en la magnitud de la tragedia morisca (280-282).

campaña del jesuita Luis de Valdivia⁶, el *Arauco Domado* mide su tonalidad, en el primer cuarto del XVII.

En la dedicatoria de la obra, Lope se compromete a dilucidar una “verdad”, la deuda principal a Hurtado, cuyo análisis en acción como actualización simbólica conduce a una axiomática de la alteridad, al imagotipo “hurtado” del cuerpo escindido indígena. Esta “verdad” es consecuencia del debate político de la época, y no puede escapar a la puesta en escena de sus líneas de fuerza como decisión legislativa entre la guerra ofensiva y la guerra defensiva para la crisis chilena.

IV. ESTRUCTURA AXIOMÁTICA DE LA ALTERIDAD

El *Arauco domado* ofrece un esquema dramático que puede ser leído como el proceso hermenéutico en el que el cristianismo imperial va a la conquista de otra cultura, que en el caso chileno se revela irrenunciable a riesgo de desligarse de sentido, hasta que encuentra su concepto equivalente en el martirio del caudillo indígena para poder vincularlo. La estructura de la tragicomedia va a dar cuenta de categorías y esquemas de una otredad difícilmente heteroestructurable y respuesta a sus desgarradoras resiliencias. Será muestra teatral de una mirada inserta en un lenguaje histórico que sincroniza con un descubrimiento y no puede suprimir su heterogeneidad cultural como capital simbólico. La naturaleza de ese lenguaje cultural y simbólico descubre anclajes en la obra y sus hipotextos que permitirán a la propia cultura cristiana re-expresarse en la voz indígena liminar del *toqui* Caupolicán. En esta emblemática figura indígena la religión cristiana se actualiza en la originalidad de sus formas, al penetrar el conocimiento simbólico de su lenguaje en la experiencia de muerte consciente. El cacique chileno es símbolo de una corporalidad que hay que incorporar en un poder último, cuestionado desde la resistencia política a la *potestas* imperial, pero que debe religarse a la *auctoritas* eclesial. Y esa captación solo es posible en el hallazgo y renovación del

símbolo que reunifique el ámbito de lo real. El cuerpo del dolor de Caupolicán, apariencia culminante de la pieza, se expresa en oración y discurso a Dios en un soneto inefable, manifestación del cambio en el fundamento último del ser, que se ha operado en su conciencia indígena. Lo sagrado de su ser se entrega como preocupación última a la única luz de conciencia que realmente le ha conquistado. La problemática de la misión de conquista puesta a prueba en el Bío Bío, suscita otra frontera de dimensión y profundidad: el cristianismo no es propiedad de la realidad última; y lo indígena no se puede combatir como incredulidad irreductible, es esperanza de dejar aparecer esta realidad como manifestación de conciencia iluminada. El cristianismo es, al tiempo, como religión particular del Imperio, superación del error militar político de la misión salvífica de la conquista, puesto que es una actualización de la revelación que supera otras formas de conciencia. El desdoblamiento de la figura de Caupolicán como cuerpo de dolor converso, ofrecido a la contemplación de la expectación es también la herida abierta de un pueblo chileno escindido: el yanacona sometido frente a los vengadores indómitos sin heterotopía estructurable. A éstos dan voz Fresia y Engol.

En un reino donde la religión es cultura imperial, la expectación simbólica de esta escena quiere dar solución poética a la crisis del lenguaje histórico, que ha planteado la actuación del *Arauco domado* en la experiencia de la conquista. La escisión del suplicio de Caupolicán, produce un desdoblamiento hiriente en la episteme. El cristianismo como punto de vista de la expectación, no puede hacer omisión del hito histórico y sociocultural de esta heroica apariencia, que es el descubrimiento terminal de su actuación en el devenir del otro⁷. Su

⁶ *Manía, fobia y filia* desde la propuesta conceptual de Pageaux (1989: 120-121).

⁷ Enrique Laplana (2021: 786, n.3051-3064) recuerda que Lope utiliza esta apariencia para presentar la muerte por empalamiento como martirio cristiano en *Los locos por el cielo* (1589), *Lo fingido verdadero* (1608) y *Antonio Roca* (1615) como casos de santidad y conversión. Para Dixon la muerte por martirio como castigo aceptado es “*imitatio Christi*” (1992: 268). Para Castillo (2009: 93-94), la noble muerte voluntariamente aceptada (Caupolicán deseaba la paz y fue forzado) es triunfo del cristianismo evangelizador y vasallaje ecuánime de lo indómito.

problemática representación demanda al espectador, a su vez, el propio acto de conciencia iluminadora sobre la verdad de su ser último, que especulada en esta exótica otredad asimilada, no puede volver a tener los inquebrantables valores que justificaban su salida hasta el nuevo Finisterre.

V. LA IMAGEN-ARGUMENTO DEL ARAUCO DOMADO

La dramaturgia ha de operar entonces como se estructura en el lenguaje de los personajes, la metáfora histórica y axiológica del escenario del *Arauco domado* en hazaña de conversión. Luz y sangre son la serie argumental programada como imagen inscrita en el texto hasta el cuadro final crítico, donde en la cruz aparente de Caupolicán el argumento se hace investidura del texto, estableciendo un paralelismo entre el lenguaje simbólico, mítico e imagológico del cuerpo indígena araucano en la cultura hispana⁸.

Siguiendo la proposición de Starobinski, podríamos decir que es el momento escénico en que “la mirada proporciona a nuestra conciencia una salida del lugar que ocupa nuestro cuerpo” (*apud* Peugeux 1984: 105). Del mito literario al mito histórico, la secuencia argumental implica al espectador, en su valor ético y estético, como técnica de autorización de una novohistoria para formalizar culturalmente el cuerpo indígena.

En el campo semántico de esta secuencia, las imágenes solares en boca de personajes españoles y araucanos estructuran una palabra-pensamiento que es propia de ambas culturas con su entendimiento del valor transcendente, la moral y la ética de la meriticia voluntad de los hechos y actitudes que nos representan en el drama histórico. El encomio moral de la condición araucana y la española se relaciona, se reconoce y modela, en este espéculo metafórico, como gramática de representación historiográfica en la

⁸ Simerka (1998: 66) defiende una dimensión metahistórica de la primera modernidad que afecta a las claves epistemológicas de las prácticas imperiales en la naturaleza elusiva e ilusoria de la verdad histórica. En estudio comparado con la *Numancia* de Cervantes, entre la épica y la tragedia de sangre de la conquista ve una indeterminación genérica crítica al imperialismo español.

poética teatral de la obra. La sublimación de la sangre es una operación retórica alumbrada en la actuación del sujeto e inscrita como expresión en su ser en tanto que revelación verdadera, que se justifica como prueba, lucha, objeción y conquista. Abre también la puerta a la escatología simbólica: la inminencia de una revelación por la palabra, que se produce como iluminación de la sangre.

Entre el comienzo y la escena final, se estructura un arco de personaje que va imbricando la figura de don García en su encuentro, cada vez más providencialmente determinado, con su antagonista Caupolicán, representación del cuerpo indígena en su cualidad de linaje inmortal. Lo que en don García es un plan de estrategia militar inspirado hasta inclinaciones hagiográficas que le valen el apodo y fama de clarividente “San García”, en Caupolicán es un vía crucis de tentación y duda en un camino que le convertirá, podemos decir, en el Príncipe de la Paz que redime su tierra, asumiendo el martirio y que desde su comprensión conversa es sacrificio ritual necesario, cuya salvación consciente se ofrece al público como la salvación de todos.

Los araucanos son presentados como pueblo, en todo su paradigma social (senado de caciques, guerreros, mujeres y niños) de carácter comunitario y señaladamente asambleario (las decisiones de la suerte del común se toman en juntas, diatribas y debates constantes entre ellos). Los españoles, sin embargo, son representados sin polémica en su militancia profesa a la corona imperial; y en todo su *dramatis personae* jerarquizado como una fuerza de ocupación, se enfoca la esfera aristocrática inmortalizada en su linaje por los hechos de conquista, elevados a una formación histórica de apostolado. La visión española se equilibra para el gusto del espectador, con el importante papel popular del gracioso, que significativamente abre la comedia de mano de los indios asimilados y amigos de la causa hispana, y en la que manifiestan su acuerdo como plebeyos, reconociendo el valor de la sangre de un joven marqués que amerita como el gobernador providencial del Arauco.

Rebolledo es invención de Lope, basada en el caso histórico de un cautiverio feliz (Rosales 1674:

135). Avezado en el arte y parte de la “escapatoria”, es personaje de afilado donaire, reverso irónico de la palabra como necesidad y gracia. Ocupa con su ironía dramática la distancia plebeya que la nobleza obliga en su interlocutor y antagonista. Su comicidad significativa le salva la vida de los rigores del castigo militar español y le libra de sus depredadores araucanos como presa furtiva de caza, en jocosa descalificación del nulo rehén que podría ser de los mofados enemigos bárbaros (Ruano 2004: 35). Burlador burlado también junto al público, intra y extra escénico, que revive los estereotipos amerindios de la fama en su imaginación de la barbarie con el simulacro del frustrado asado antropofágico de su figura. Rebolledo es el personaje vulgar que deshace la discriminación cultural entre dos mundos, y permite los caminos de comunicación entre ambos en todo el paradigma estamental: lo hace corriendo el riesgo de la cercanía, para desmontar el bárbaro imaginado en la potestad, por el configurado en la visión de su especificidad cultural y la prefiguración de su honra. También es un avance en el desmontaje de la discriminación sexual genérica, muy avanzado en la tragicomedia en los aspectos donde la mujer araucana acompaña o incluso supera al hombre. Es en este aspecto fundamental el papel de Gauleva, hermanada al gracioso como mediadora cortés, conversa del ensalzamiento de la otredad, cautiva del agasajo de la noble mirada y el reconocimiento benéfico de la paz, en las que se cifra la condición del honor que puede hermanar pueblos.

Rebolledo y el indio nos introducen en la trama donde la comedia es teatralidad creadora de opinión y dejan al público atento en la interacción de los personajes, a la importancia que puedan tener en la realidad histórica, los mensajes sobre la representación cultural de los agentes históricos, escenificada a sus ojos.

El estereotipo de imágenes de lo amerindio en el *Arauco domado*, funciona conforme a las correspondencias estudiadas por Miguel Zugasti para el paradigma áureo. Zugasti describe la alegoresis de lo americano desde la figura femenina de América que, en la *Iconología* de Cesare Ripa (1593-1603), la de mayor difusión en

el Barroco, es prototipo de la caracterización amerindia, como detectamos en la comedia: fiera, sensual, oscura, ornamentada de color y plumas, armada con arco y carcaj, belicosa y caníbal (2004: 293). Mata Induráin (2012: 235-249) ha estudiado en detalle el imaginario indígena de la comedia desde la equiparación del valor épico de los indígenas con los españoles y su retrato ambivalente exótico (costumbres, comidas, bebidas) del bárbaro (fiero, cruel, antropófago); representación también explorada por Quiroz (2011: 66-71, 84-95) hasta su recreación musical en la estética tomista (2017). En esta visión de lo que Quiroz (2011: 66; 2012: 48, 55) ha llamado anfibología en la visión del indio, el araucano lopesco ha superado el tránsito que señala Antonucci (1992: 34) del bárbaro como extranjero, cuya comunidad organizada, aunque lejana, practica lo no tolerado (paganismo, crueldad, canibalismo), pero en riesgo salvaje de ser un enemigo primitivo asocial, aislado en lo inhóspito del paisaje de los espacios civilizados. Moisés Castillo (1999: 79, 86-81) ha vertebrado su lectura de la comedia en la resolución de esta anomalía, por la escenificación del indio honorable que se presenta a sí mismo como bárbaro, pero con cualidad moral para ser convertido al cristianismo.

El imaginario indígena del *Arauco domado* es, por tanto, por una parte instrumento festivo del género como exotidad espectacular (estos motivos se habían integrado hasta en la procesión musical de los autos sacramentales), y de especial recreación lingüística⁹; así el estribillo (a modo de jitanjáfora, en aprecio de Mata Induráin 2012: 250) de celebración de la corporalidad indígena cantada y bailada, en la última fiesta araucana del tercer acto:

*Piraguamonte, piragua,
piragua, jevizarizagua:
Bío-Bío,*

⁹ Para la relación de indoamericanismo también Contreras (2003: 23): quechuismos son *yanacona* (indio de servicio) y *cocaví* (provisión de viaje); del náhuatl *galpón*, de origen chibcha *chicha* (bebida fermentada); del taíno o arahuaco antillano vienen *guacamaya*, *areyto* y *canoa*; del mapudungún araucano proceden las bebidas *ulpo*, *mudai*, y *perper* y la planta nativa *mady*.

que mi tambo le tengo en el río.
(vv. 281-285)

Pero además, este imaginario prefigura mediante la reformulación de una simulación antropológica, la configuración de un pueblo o etnia con indicios, signos, que harán súbdito potencial al araucano y su cultura, con condición funcional desde lo pragmático material a lo sagrado, para su conversión sociológica al cristianismo. El juego dramático de costumbres salvajes que se argumentan, desde el bárbaro imaginado representando la cultura amerindia, permite en estos personajes araucanos descubrir su posible atribución de valor honorable y divinidad desde su expresión en un verso imaginado o lengua de tránsito. Léxico que es espéculo fónico y fonológico resonante, donde escuchamos en su cualidad poética suficiente, una forma existencial por la que honor, dignidad, linaje y Dios son aprehendidos en el modelo de la marca hispana. El dramaturgo expone este muestrario desde los presupuestos trágicos de la epicidad ercillana y el lirismo socio-historiográficos de Oña en su primigenia identidad criolla, todavía en conflicto con el sustrato étnico mestizo.

Prejuicios y presupuestos paradigmáticos están al servicio de una operación hermenéutica en Lope, quien pretende aprovechar la originalidad de la caracterización araucana mucho más allá de la protección o el amparo de la ignorancia del pensamiento bárbaro indomable, al hacerlo como base retórica de la faceta más virtuosa del histórico cumplimiento de la monarquía hispánica y en su mayor prueba de sangre con la estirpe americana. La excepcionalidad araucana ofrece en su hipérbole el símil de una España imperial neorromana, confrontada con una independencia intrínseca de ser y verse que se reconfigura en condición mesiánica desde la modular construcción figurativa de Caupolicán.

La receptividad a la “fantástica idea” (tomando el concepto calderoniano de la clave dramatúrgica del auto sacramental) de la prefiguración crística del líder indígena, se delinea como subtexto apócrifo de la descripción de las costumbres amerindias, en una lectura atenta que no es inusitada en el escritorio de la práctica lopesca,

maestra además con la calderoniana en la adaptación argumental o transparencia de temas, motivos y formas entre comedia y auto sacramental. Es, a mi modo de ver, subtexto de la tragicomedia por la prevalencia de su apoteosis catártica y nos llevará, más allá de las controversias de autoría con Claramonte (Faúndez Carreño: 2013), a relacionar la tragicomedia con el auto sacramental de *La Araucana*, como frecuentemente ha ocurrido en la lectura crítica.

VI. LA GEMINACIÓN SOLAR DE LO HEROICO Y LO SAGRADO

El primer acto del *Arauco domado* es una revelación simbólica solar que levanta el aparato espectacular de la gesta y prefigura la relación formal de dos brillantes imperios. Se estructura la causa épica sobre el encuentro de dos figuras heroicas de ambivalente pensamiento que dan carácter a la idiosincrasia enfrentada de dos pueblos, cuya lejanía ya tiende puentes de sentido. En ambas hay un esquema mesiánico de construcción del personaje, pues su actuación es la salvación de la facción que representan. Esta geminación es también explícita, genuina e irreconciliable, pues la preponderancia de unos, requiere de la sangre de los otros. El imaginario que los relaciona ante el público en su presentación es la de dos alternativos protopríncipes de la Paz de cualidades solares celestiales, en el caso del noble español y telúricas-ontológicas que unen el linaje de cielo y tierra también en la actuación de Caupolicán, desde la exposición de un interesante pansionista indígena que cubre el orden del mal, como monstruo o bestia del pensamiento salvaje. La dramaturgia los presenta por ejes alternativos que salen al encuentro en la batalla final de Penco con la retirada de los araucanos. El acto se inicia con las preguntas de un yanacona, un indio de paz, por la fama del joven don García, del que el soldado Rebolledo confirma en su linaje como el César que ha de domar a Chile:

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.
(vv. 19-25)

El Hurtado que ha robado la llama al Sol, parangonado a un Alejandro Magno se repite en el exordio y arenga de don Felipe (hermano natural del marqués) en el fuerte de Penco, donde el apellido resbala, como participio de *hurtar*, compitiendo en un juego de palabras entre nobleza y mérito. Tal insistencia en Lope inclina siempre a una perturbadora lectura de doble sentido, sobre la encomiástica manifiesta: “[...] tú solo decir puedes/ que de Alejandro excedes las memorias/ [...] que aunque el Hurtado pase al mayor nombre/ no será hurtado, sino propio nombre” (vv. 548-549).

Dicha ambigüedad implícita en el nombre propio y adquirido del gobernador, se hace además en dos escenas donde se recalcan, en boca del indio amigo con Rebolledo y en la alabanza de don Felipe, los dones de paz y perdón que están pacificando la tierra en la política de don García (vv. 525-529). Éstos, sin embargo, estarán ausentes de su decisión final en el acto III, lo que creo será decisivo en que sea Caupolicán quien *hurte* el papel mítico de príncipe de la paz a su adversario pese a las hazañas realizadas, entre las cuales la fundamental en este caso sería su papel imaginado en la conversión del *toqui*, que, no olvidemos, es mérito ahistórico de la invención dramática lopescana.

Este joven César entró en Chile acompañando al Santísimo Sacramento en su custodia a la iglesia de la Serena, bajo un arco triunfal que acogerá la estatua del César real del imperio hispano, Felipe II, al final de la pieza. Su humillación espectacular ante el Santísimo se da como primer gran cuadro de la obra, “hazaña santa” de “Divino ejemplo” (vv. 90-91), para españoles e indios y en palabras de Rebolledo, figura mediadora entre visiones y culturas:

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.
(vv. 79-86)

El propio don García se considera ungido por el sacramento de la presencia eucarística, al levantarse de su postración bajo el arco que, no olvidemos, prefigura la aparición del monarca en fin de fiesta de la apoteosis dramática que ahora da inicio, y así en la procesión de la custodia confiesa:

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. 95-99)

El gobernador queda investido de los atributos Iglesia y Estado, en estricta prelación, poniendo como techo de su misión la manifestación de Cristo en la tierra araucana. A partir de este momento, la expectación de la pieza motiva en el esquema dramático de su imaginario como observatorio ontológico (subtextual y subconsciente), a la visión de la prometida aparición del Cristo en acontecimiento. Por eso, y en riguroso orden, se compromete el marqués primero a “ensanchar la fe de Dios” y secundariamente a “sujetar” a los indios como vasallos (vv. 117-118). Sin embargo, en el tercer acto, el militar revertirá el orden político sobre el religioso y solo la habilidad del dramaturgo logra, en el cumplimiento de Caupolicán, resolver en una escena creadora la contradicción simbólica en la representación del césar y el sacerdote que consagraba su figura de “invicto príncipe”, en saludo del personaje de Alonso de Ercilla (v. 556). Para mayor inri, tras la primera y fiera batalla, donde encarárará personalmente a su rival y que marca el modelo de su actuación en tierra chilena, García sufre una herida de guerra cuyo amortecido desmayo le devuelve a la vida con un sentido “¡Jesús!” (v. 716).

En el acto segundo don García volverá a ser comparado con un césar hispano, por su fama ganada al pasar con valentía la frontera del *Bío Bío*, cual Rubicón, y atravesar el dominio natural del territorio mapuche, con lo que se gana en Arauco el nombre de “Sol de España”, en una fusión de formas en la que la imagen solar reivindica la nobleza de sangre en ambas culturas. Así en su primer enfrentamiento con Caupolicán, este poder solar se pone a prueba en mutuo resplandor de desafío:

CAUPOLICÁN ¿Tú eres García?

GARCÍA Yo soy,

que he de quitarte la vida.

CAUPOLICÁN ¿Sabes que está al sol asida,
en cuyos rayos estoy?

¿Sabes que es mi padre, y que es
suyo este cetro que rijo?

GARCÍA ¿Sabes tú que yo soy hijo
del gran virrey don Andrés?

CAUPOLICÁN ¡Lástima a tus años tengo!

GARCÍA ¡Ténla bárbaro, de ti,
que yo Mendoza nací
y he de hacer a lo que vengo!
(vv. 662-674)

Este fatal deslumbramiento de los Mendoza, con que el gobernador amenaza al caudillo araucano, se produce en realidad en el acto segundo, cuando en la celebración de San Andrés y homenaje a la onomástica del tercer virrey del Perú, Andrés Hurtado de Mendoza, segundo conde de Cañete, se desbarata providencialmente la ofensiva indígena al campamento español, al confundir la salva y música festiva con el rearme hispano. Mientras la “divina salva” descubre a los indios, Fresia, convertida en suerte de Casandra (como aclara Millaura, los cristianos no temen estos oráculos), augura la derrota en la reunión de mujeres: “Todo está de sombras lleno, sangriento el sol me parece” (vv. 1886-1887). Caupolicán, ensangrentado y solo, reconocerá --como confirmará su hijo Engol ante Fresia-- la victoria del valor heroico de don García “sol que das resplandor a tantos soles!” (v. 2010), y da su palabra “a Arauco, al sol” de no volver jamás “a hacer a Hurtado guerra” (v. 2024), anunciando el

destino o fusión que asimilará estos soles en su encuentro final.

Fresia en un alarde de honra, restaura el deshonor de su hijo, devolviéndole el coraje hurtado para retornar al campo de batalla y rescatar a su padre (vv. 1984-1987):

ENGOL he de volver atrevido
sobre el español Hurtado,
pues que de hurtármelo ha sido
el valor que tú me has dado
y yo por mí he merecido!
Que bien sé que, aunque me dan
por padre a Caupolicán
soy hijo del sol, que el sol
solo pudo hacer a Engol
donde sus rayos están;
[...]
¿Qué es para mí don Hurtado?
Yo soy el sol de la tierra
que al cielo he sido hurtado.
(vv. 1983-2000)

Se incide en un trueque polisémico de “lo hurtado” entre la *fobia* y la *filia* (Pageaux 1989: 120) en la red léxica de los personajes que teje su heteroestructura. Al tiempo que se ha cumplido la profecía de Pillalonco en el primer consejo esotérico de los caciques y revelada por el mismo oscuro ancestro espiritual a Caupolicán, el acto segundo adelanta lo que García *hurta* a la estirpe araucana y que Engol está dispuesto a vengar, ocupando la condición de su padre y de Hurtado, como sol engendrado por la resiliente maravilla del dolor de Fresia; prolepsis escénica que inspirará el duelo discursivo del final de la pieza repetido por ambos como derrota.

Siguiendo la serie argumental de Hurtado, cuando Rebolledo termine su misión diplomática devolviendo a Gualeva a Tucapel, aconsejará la paz con don García a los araucanos, anunciando la victoria, como corona que añadirá a su rey, este joven Mendoza “de cuyo sol seréis sombra” (v. 2319). Caupolicán será apresado a traición en el acto tercero, y como tal hijo del sol su suplicio

final marcará el día en que “cúbrese de luto el sol” (v. 3017).

El parentesco espiritual de don García y Caupolicán en el bautismo supone, como ha valorado Mata Induráin (2016: 341), “la asimilación total del otro” con la que la obra significa la captura simbólica de la paz para una refundación araucana. En ella se resuelve la pregunta de Tucapel “¿Por qué vienen a Chile los cristianos ...?” formulada en el senado indígena del acto II que ha de decidir entre la guerra y la paz, ante la muestra de las primeras indecisiones de Caupolicán. El discurso amplía en un conocimiento geofísico inverosímil pero dentro de la lógica convención occidentalizante del bárbaro, la metáfora solar del pensamiento y conciencia que aparta la iluminación de sus mundos, como lo son dos hemisferios de la tierra:

Si el soberano Apó juntar quisiera
chilenos y cristianos españoles,
no con tan largo mar nos dividiera,
un sol nos diera luz y no dos soles,
acá y allá de un alba amaneciera;
más cuando aquí se ven sus arreboles,
allá es de noche, luego quiere el cielo
que se sustenten en distinto suelo.
Razón es que miréis que Dios se ofende
(vv. 1389-1397)

En esta junta de principales que no quieren ser vasallos se denuncia la codicia hispana, pecado de Valdivia como interés de la conquista, pero del que ha eximido ya el mediador Rebolledo ante el público, a esta nueva luz de conciencia que es Hurtado de Mendoza¹⁰. Cualidad que prepara la rendición de Rengo en el consejo a la paz que supone “sujetarse a cristianos” (v.1425) de la grandeza española, contestando en una economía versal donde surge una función de lectura casi epigramática:

La mejor luz en el cielo,
¿no es el sol? Pues si es el sol,
¿qué te causa desconsuelo

¹⁰ Así lo advierte Mata Induráin en el soliloquio del soldado haciendo guardia en la primera jornada (2016: 336)

que sea el hombre español
el mejor hombre del suelo?
(vv. 1430-1434)

La obra, por tanto, presenta la guerra como un camino de perfección para la santidad de don García, emisario español, y del hijo del Sol araucano, que “no es hombre” (v. 215), predeterminada por el providencialismo cristiano de la doctrina tomista que está averiguado, casi inducido en los temores y errores de la propia idolatría y pensamiento indígena, proclive a descubrir la iluminación de nuevas formas en la grandeza de extraños pares de ultramar.

VII. EL HIJO DEL SOL, REY DE REYES

Al tiempo que esta entrada bajo palio del poder y autoridad del nuevo gobierno español se escenifica en la obra, paralelamente se nos presenta en un escenario de exquisito “gusto”, a la pareja imperial araucana donde la transparencia del *eros* llevará a las llamas del *thánatos*. Caupolicán, siguiendo el modelo de Ercilla-Oña (cuya deuda horaciana ha sido estudiada por Lauer 1996: 297-300), ofrece a Fresia entre los dones de su amor, enlosar el mar con los cascos de españoles para hacerla reina araucana del mundo cumpliendo su sueño de paz y libertad (vv. 219-228). Por la sangre derramada, Caupolicán se autoafirma como rey de reyes:

ya no es de Carlos ni Filipe Chile,
ya vencimos las iras
del español, que llora,
por más que contra Arauco el hierro afile,
el ver que aún hoy distile
sangre esta roja arena
en que Valdivia yace,
del polo en que el sol nace
a donde sus caballos desenfrena
no hay poder que me asombre:
yo soy el dios de Arauco, no soy hombre!
(vv. 205-215)

Caupolicán saldrá abrasado de esta desnudez por las llamas ancestrales de Pillán. Mientras el gusto erótico prometido se retira fuera de escena, se celebra una reunión en clave de hechicería donde el viejo Pillalonco, a modo de chamán *machi*,

convoca la luz de las tinieblas que es el oráculo de Pillán. Este demonio de medio rostro solar se manifestará espectacularmente por el escotillón, anunciando los hechos heroicos de “san García” y su peor amenaza que es la entrada en Chile de la Cruz de Cristo. Entre el desconcierto furioso de los araucanos, irrumpen Fresia y Caupolicán, llegando éste abrasado por las mismas revelaciones de Pillán que se le han manifestado en la fuente del baño. Esta escena marca prolepticamente la importancia de las aguas del bautismo para limpiar el alquitrán ardiente con el que los indígenas saldrán a combatir a los españoles, con sus mismas armas incautadas (vv. 450-500).

En la desnudez aparente, que escenifica la primera y transparente presentación del caudillo araucano en la escena del baño de la pareja imperial, que son a su vez *eros*, *thánatos* y fuente, empieza a generarse la figura de un cacique que se pregunta por su destino unido al destino de los suyos y un enraizamiento irresoluble como principio unitario y complejo de su actuación, que le responsabiliza ante todos y ante el todo. Así de la fuente y entrañas de lo creado, surge el anticristo indígena, sol demediado de la prueba de Caupolicán donde se inicia la figura del Caupolicán mesiánico.

Dos son los reversos de la conciencia solar o sombras inconscientes del valor en la caracterización del general indígena: Pillán y Lautaro. La sombra de Lautaro aparece en el último desierto de Caupolicán, cuando la sangre le falta “si ya es mi vida a Chile de importancia” (v. 2019); reposa y busca aliento al pie del “robusto antiguo tronco”, donde el sueño que le acoge ampara la aparición sobrenatural (espectral sentido subconsciente en la convención escénica de la época) del célebre guerrero, cuyo valor patrimonial absoluto es emblema en la resistencia araucana. Como voz de los ancestros, Ruano de la Haza (1994: 40-43,47) ha relacionado este momento clave autorreflexivo del caudillo araucano con el carácter de Hamlet, como mito literario. Para el crítico, Caupolicán se debate entre el temor y la resolución de un dualismo cartesiano (ya previsto en la filosofía tomista), que busca la esencia más allá del accidente corporal, y

es reflexión de un alma racional capaz del cuestionamiento de la verdad.

El árbol-puerta dimensional es un recurso peculiar de efecto en la escenografía lopesca, que en el *Arauco Domado* abre la frontera de vida y muerte para que Caupolicán (y su auditorio) escuchen la voz ancestral y la memoria de los caídos con la sombra proyectada de Lautaro. Hijo del cacique Pillán, en el mapa histórico real de la Araucanía, la autoridad del guerrero ejemplar le instaura en la memoria colectiva como la figura capital de la ruina del gobernador Valdivia, cuya muerte puso en manos de Caupolicán. Desde ese poder y gloria advierte al guerrero de no poder “desdecirse de quien es” ni “degenerar de su nombre”; su valor no consiente el deshonor de la ciudad que Mendoza pretende fundar en el solar de Valdivia. Para la audiencia cristiana, Lautaro como sombra provoca en Caupolicán la asunción de los vencidos y le obliga a lo que en el auto sacramental de *La Araucana* será la violencia del “pan de muerte”:

El cielo, el sol me castigue
si lo consintiere ¿España
ciudad? ¡Deshonor terrible!
Juré no tomar las armas,
mas pues los cielos me oprimen
con las voces de los muertos,
íáñimo pecho invencible!
¡Al arma araucanos fuertes!
¡Muera España! ¡Viva Chile!
(vv. 2048-2065)

La escena es fundamental para desenraizar el error de la sangre, justificar la sentencia bética y el castigo como expiación de la culpa. La muerte crística de Caupolicán reedifica este ancestral árbol de sombra en árbol de la vida como valor último de la liberación patria. Para Moisés Castillo (1999: 81-83) el acto II es una recreación del tema del Ángel caído, donde los españoles son instrumento providencial de reconquista. El preludio a la muerte de Caupolicán y la fusión de soles anuncia como ofensiva cristiana de la cruzada española “la luz de un sol” y “no dos soles” –metáfora para el monoteísmo/

politeísmo--- luz que hermana al indígena y al español en “una única verdad”.

VIII. LA FUSIÓN DE HORIZONTES Y EL ECLIPSE INDÍGENA

El acto III del *Arauco Domado* se abre con una memorable escena heredada de Ercilla, escenificando la invectiva y arenga de Galbarino, guerrero araucano que asume con valentía feroz la mutilación de sus manos. Es la voz “destroncada” que rompe el pacto entre españoles y araucanos, que sigilosamente tejían los puentes tendidos de Rebolledo y Gualeva.¹¹

Galbarino advierte, en versión trágico-épica ercillana, la falacia de “tan vil razón de estado” (v. 2447) como puede ser quedar en manos del joven general cristiano vencedor de tantas batallas. Aunque el castigo de Galbarino haya sido presentado como castigo ejemplar bélico por dar muerte a traición, evidencia el primer error político de la razón de estado intimidatoria de este cézar mancebo que es García, pues convierte la mutilación en miembro fantasma de la lengua araucana que delata el deshonor de la sangre derramada. Galbarino introduce en el concilio araucano la imagen de la herida elocuente en la retórica del cuerpo indígena como el afecto de boca y mutilación. El cuerpo *hurtado* es metamorfosis de la lengua en arenga sangrienta, léxico fértil de la *manía* que cosecha la *filia* en su público receptor (del adentro y el afuera de escena). A partir de este senado, Caupolicán asumirá el *toqui* de la guerra en su comunión sangrienta¹² que le llevará a ese simbólico entroncamiento representado en el cuerpo indígena empalado y crucificado, en lo que Quiroz (2011: 244) ha explicado como ambivalente anfibología escénica, imagen de doble significación según lo expresa Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 323-326). La

¹¹ Oña expresa la mutilación de Galbarino con la voz indígena “destroncada”, fuente que vierte su lirismo elocuente entre los Arauco(s) domado(s): “[...] mirad aquí mis brazos destroncados/ y como troncos fértiles podados!/ Poned ante los ojos la nobleza” (Canto XVII, 589-596).

¹² Las libaciones de sangre (Donoso 2006) en este contexto podrían verse como transfiguración ceremonial del guerrero (cfr. Lauer 2005:416): «Con ella la sed resisto, / que aunque está caliente, es nieve» (vv. 2741-2742).

imagen del indígena refleja una lengua paralela, una coexistencia *hurtada* y desmembrada que se duplica para decir al otro en uno, entrelazando un lenguaje simbólico emparentado que llega a su máxima investidura sistemática en el acto III. Esta “verdad” en la lógica de la imagen de Peugeot, que comprende lo que la construye en base a unas líneas de fuerza y axiomática de la realidad, es la que leeremos como el imagotipo “hurtado”, escindido del cuerpo indígena.

Cuando Caupolicán es apresado y se le mantiene con vida para servir de ejemplo en su juicio y sentencia a Chile, cuestiona el poder español para reducir en él semejante autoridad: “¡No quiera Apó que lo veas!” (vv. 2795-2803). El capitán Avendaño lo entrega atado a don García como valor restituido a la luz hurtada al sol Hurtado. Reaparece entonces a través del teatro don García en la escena histórica que le eludió y emite como César la sentencia política en castigo por la muerte recíproca de Valdivia, personaje latente en la facción hispana, como la sombra de Lautaro en la araucana, aunque la pieza haya marcado indefectiblemente el pecado de codicia en el gobernador español. Don García le condena por rebeldía al rey de España a lo que Caupolicán contesta en un preludio de su soneto final, desde el derecho natural:

Libre nací:
La libertad defendí
de mi patria y de mi ley,
la vuestra no la he tomado.
(vv. 2864-2868)

Caupolicán, sin perdón y desde el entendimiento consecuente de esa *libertas*, se entrega y agradece la sentencia a don García, obligado igualmente como César bajo el peso de la razón de estado. Caupolicán asume ser el símbolo de la rebelión de su pueblo, pero deja claro “por Dios” que ha sido forzado por el pensamiento bárbaro de los suyos. El diálogo se ve interrumpido por la prominente aparición de Fresia, como acusación del deshonor (llega a ofrecerse como verdugo) que supone esa claudicación para la patria araucana.

El exceso hurtado a la fama es también la muerte vil de Caupolicán en la historia, de la que el

Gobernador siendo responsable no fue autor, y la dramaturgia le otorga a éste el papel de sacerdote en la conversión de Caupolicán para reivindicar la hazaña espiritual de su autoría, iniciándose un proceso mistificador en el lenguaje el juego semántico de “lo hurtado” al reconocimiento histórico de la doma del Arauco da un salto epistemológico entre ideología y utopía, en el sentido de Ricouer, iniciándose el diálogo de conversión del imagotipo hispano en la corporalidad indígena, que quiere morir antes que vivir sin honra:

GARCÍA No arguyes bien tu deshonra,
Otra cosa has de decir.

CAUPOLICÁN ¿Cuál es?

GARCÍA Del alma la muerte,
pues muriendo de esta suerte
pierdes de gozar a Dios.

CAUPOLICÁN Tratemos eso los dos
Y de la verdad me advierte.

GARCÍA ¿Tiénesme por noble?

CAUPOLICÁN Sí.

GARCÍA ¿Por entendido?

CAUPOLICÁN También.

GARCÍA ¿Pues cómo presumes, di,
que a no entender que voy bien
quisiese perderme a mí?

CAUPOLICÁN Yo García te he tenido,
en opinión de tan sabio,
tan noble y tan entendido,
que fuera notable agravio
pensar que fueses perdido,
y pues acertado vas
y yo errado, aunque enemigo,
muestra el lugar en que estás:
da muerte al cuerpo en castigo,
da vida al alma que es más.

[...]

piérdase el cuerpo, que es tierra,
gáñese el alma, que es cielo.

GARCÍA Conozco, Caupolicán,
tu valor y entendimiento.
Ven conmigo.

Escuchado el inmortal consejo en la palabra del otro, el líder indígena pide al sacerdote hispano que le sirva de padrino en su bautismo, y éste declara efectivo su parentesco. En la última escena que supone el encuentro definitivo de Hurtado y Caupolicán, ambos líderes establecen un parentesco sostenido sobre la religión como conciencia histórica, que abre un ámbito en el límite, un mínimo de reconocimiento esencial.¹³ Es el papel tutelar que asigna Castillo (1999: 92) a esta “admirable conversión” donde comienza el proceso civilizador de acuerdo a la óptica lopesca; final para un principio ordenador en Romanos (1993: 192).

García y Caupolicán rivalizaron como sendas pretensiones de universalidad en su liderazgo de una visión de la realidad histórica. Su enfrentamiento dibujó la alteridad, la particularidad y el rechazo de la tradición cultural y religiosa entre ambos como gesta. Cuando el encuentro por fin se verifica, tiene lugar una brecha que se abre en cada uno de los sistemas en presencia. Gracias a la habilidad del dramaturgo, se ven confrontados y obligados a sobreponerse a sí mismos: han de pensarse alineados al otro. Caupolicán interpreta al fiel que paso a paso, finito, ya a nada puede aferrarse; pero tampoco Hurtado puede creerse todopoderoso. García acompaña ese razonamiento como esperanza de un discurso que dé acceso a someterse, el uno ante el otro, con la afectación para uno y del otro, a una ley de renuncia y renovación que descubra la estructura inscrita en la muerte-resurrección de Cristo. Es la solución teatral al impacto de la violencia padecida por la ejecución de quien ha representado el problema de la libertad irrenunciable del Arauco. Al comprometerse en esta perspectiva de opuestos, la dramaturgia asume la cuestionable representación y respeto de la libertad del vencido. Caupolicán traspasa en su cuerpo indígena unitario su encarnación de una libertad genuina (en tanto que combatía a una opresión social y económica real) a una liberación merecida de valor ireductible, donde el problema

¹³ Para Mata Induráin (2012: 237) por este parentesco “la asimilación del otro, del bárbaro salvaje, es total: unidos -emparentados, hermanados- en la misma fe de Cristo, ya no hay diferencias entre europeos y araucanos”.

de la verdad se plantea en su máxima agudeza. La dramatología simbólica de Lope es capaz de expresar una tensión liminar poética que resista la tentativa de disolución del cuerpo indígena, allí donde, en el aparato de la representación, ha de ser cultural y religiosamente imperialista.

Es un momento para la verdad prometida por el dramaturgo, donde se podría escuchar un humanismo cristiano como una tentación erasmista capaz de desarrollar la hermenéutica que transforme en atisbo de esperanza, de diálogo, desde la experiencia del otro en su finitud, donde se le descubre tal cual es. No puede haber mayor atributo apologético del personaje de Hurtado, al que el dramaturgo se debe por su mecenazgo, que inducir el *logos*, representar la voz evangelizadora de su enemigo, sin la que su autoridad político y militar no se comprende. Pero he aquí que Lope es el primer autor que da a Hurtado de Mendoza el protagonismo de esta escena destacando el parentesco del bautismo al apadrinar a Pedro-Caupolicán, pero haciéndole igualmente responsable de su ejecución (Mata Induráin 2012: 237). Es quizá esta la razón de contrapeso que le lleva a elegir su figura en este *dramatis personae* esmerado del desenlace de la obra, donde cada personaje es una óptica de las diferencias. Recordemos que no lo hace Ercilla, el más interesado en su menoscabo como héroe de conquista, ni el criollo Oña, parte interesada de la campaña apologética del gobernador, que omite este episodio crucial. Ercilla se centra en lo que Oña olvida y Lope convierte teatralmente en ambigüedad aparente, pero significativa: la brutalidad e injusticia de la muerte por empalamiento. Ercilla encara el episodio en su máxima intensidad trágica de la que no fue testigo y declara que, de presenciarla, se hubiera opuesto con objeción ética (*La Araucana*, Canto XXIII, 903-906). No habiéndola vivido pero haciendo suya la conmoción del testimonio recibido, a Ercilla la ejecución y muerte de Caupolicán le inspira un escenario de visualización autoficcional, propia del testigo autobiográfico que ha sostenido la fuerza épica de su relato. Su renovación simbólica de esta muerte indigna y deshonrosa es de tal fuerza poética que conviene recordarla por la descripción admirativa de su

exceso, y su impronta ya espectacular, mitificante, en el imaginario del lector. Este hipotexto es velado y refigurado (mixtificado) en el símbolo crístico de la Cruz por Lope. Se unen en él la habilidad del poeta y el teólogo que camina a su ordenamiento, para superar la violencia epistémica, indignidad e injusticia del empalamiento, como castigo político en la verdad hermenéutica de una reestructuración simbólica de figuras y apariencias. Esa realidad resignificada por el suplicio del líder indígena de la nación chilena, tiene una pretensión crítica, símbolo de ese «ultimate concern» (Tilich 1976: 114), que lo absolutiza y finalmente le da un valor incondicional inescapable del cristianismo; reverso trágico además de la cómica “escapatoria” que libera al cautivo Rebolledo de la devoradora idolatría. Identificación con la libertad del vencido que hace del antihéroe el héroe teatral para Ruiz Ramón (1989: 234) y Ramos (1993: 193).

Introduce entonces el esquema escénico la prevención de una réplica tan breve como incisiva en la antesala de la apariencia crística. Una vez más y con mayor incisión, Rebolledo actúa como el personaje triangular o punto de inflexión del léxico de captación interior y exterior del personaje entre lo hispano y lo amerindio, despertando nuestra conciencia de la enunciación. Representa además una estancia intertextual para el lector implícito, al abrir los dobles sentidos del lenguaje y la ironía dramática en escenas clave y su interpretación sesgada del lenguaje de la acción. Rebolledo es el personaje cuya plebeya distancia sostiene lo hurtado a la trama en evidencia, y el exceso Hurtado a la fama en este cuadro es la muerte vil. Su diálogo con Gualeva se interpone significativamente entre el triunfal bautismo y la cruda ejecución. Cuando Gualeva, ya adoctrinada como hemos visto en el acto II por la nobleza española y en el mérito de san García, apela a la clemencia esperada para el caudillo araucano, Rebolledo es quien la desengaña y nos previene, desde el adentro y el afuera de escena, de que la intención que acontece es castigo y no piedad. Rebolledo no es cautivo del poder ni de su discurso oficial, y su actuación marca esta voluntad de denunciar la ironía dramática ejecutoria de la *potestas*, explicando la falta de

compasión evidente a la indígena. Así encarece como vulgo el valor de una mayor indulgencia para el caudillo araucano, portavoz también del disgusto que produce en el patrón del público aureo y el contemporáneo lector, la crueldad explícita de la sentencia indigna. Esta emergencia y aviso de una equivocidad discutible se ha visto reflejada durante años en la propia mirada del discurso crítico sobre el significado del cuadro final para el espectador¹⁴.

De esta forma, la tragicomedia del *Arauco Domado* dará ámbito al fascinante paso transgresor del “Caupolicristo” de *La Araucana* (Kirschner 1998:108), auto sacramental de lo que podríamos llamar el Cristo como acontecimiento (adoptando el concepto de Tilich 1976: 114) y su potestad alegórica para la integración de la cultura indígena¹⁵.

La obra opera un esquema dramatúrgico de “mímesis dialéctica” (Ruiz Ramón 1993: 67) de lo particular a lo universal, liberando a la cultura religiosa cristiana en relación a lo particular, dejando que emerja desde la alegoría toda la verdad ontológica y fenomenológica de las consecuencias de la historicidad del ser en la experiencia chilena de conquista. Cristianismo e Historia son en la transustanciación alegórica, un encuentro de renovación de ese Cristo en acontecimiento, un escenario donde coinciden como historicidad operante (en el sentido de Gadamer), que es lo que necesita la hermeneusis americana como interpretación desde el esfuerzo hispano. Caupolicán será el *Christus Victor* temido por Pillán, por cuya confesión “apunta a la victoria en la cruz como una negación de todo derecho demoníaco” (Tilich 1976: 110).

¹⁴ Para el completo debate crítico, que no es posible cubrir en este estudio, remito a la síntesis argumental de Quiroz (2011: 244-256) que añade a las observaciones ya citadas en nuestro trabajo, la visión legitimista imperial de Kirschner y Dille, la denuncia inmisericorde del conquistador que cristianiza al indígena en Weimer, y las contradicciones éticas autoriales marcadas por Shanon, entre otros.

¹⁵ Moisés Castillo (2009: 91): “Lope conecta al indio con el español, al nuevo súbdito con su también nuevo monarca, al hijo con el Padre, al personaje con su público, a América con España. Esta conexión culminará posteriormente con la presentación de la figura de Caupolicán-Cristo en su auto *La Araucana*, de modo tal que Cristo es también americano, Cristo es definitivamente universal.”

En palabras de Paul Ricoeur (1997: 62-63), respecto a la tradición judeocristiana como materia hermenéutica, no hemos de pensar en términos de inmovilismo conceptual sino de la dinámica simbólica de su historicidad:

la reutilización de los símbolos bíblicos en nuestra área cultural reposa, por el contrario, en una riqueza semántica, en un excedente de significado, que abre camino a nuevas reinterpretaciones [...] Como la regulación semántica procede del exceso del potencial de sentido respecto a su uso y a su función en el sistema que se da en la sincronía, el tiempo escondido de los símbolos puede poseer una doble historicidad: la historicidad de la tradición que transmite y sedimenta la interpretación, y la historicidad de la interpretación que mantiene y renueva la tradición.

El problema no es la ejecución por razón de estado del líder indígena, sino la forma elegida de castigo que indigna en el código simbólico de vencidos y vencedores. La alteración violenta, no correspondida, entre sujeto y objeto, compromete el discurso de conversión, situándonos fuera de la vida y de la experiencia. Su asimilación al imaginario requiere una regulación semántica.

El *toqui* converso es súbdito que marca en su cuerpo la transustanciación del Caupolicán indígena en Pedro judeo-cristiano, tronco también de un nuevo Arauco. Al convertirse por el suplicio de esta muerte que es el empalamiento de Caupolicán, símbolo del linaje indígena bautizado en el Cristo del pueblo chileno, por transposición, los españoles toman en este contexto la figura de los romanos como invasores del territorio de la nueva Judea. La ejecución bárbara del bárbaro, barbariza al agresor¹⁶. La “muerte a la turca” que asocia el empalamiento en el imaginario europeo, remarca la transformación de un ejército en

¹⁶ Empalar en el *Tesoro Lexicográfico* de Gil y Gaya (1957) era suplicio que Vittori (1609) atribuye a los turcos y Covarrubias califica como “género de castigo cruel y bárbaro”, tal y como aclara Lauer en su edición de *La Araucana* ercillana (2020: 248 n57). Es castigo de Lautaro a los desobedientes (247), “la no pensada muerte ignominiosa” de Caupolicán en verso de Ercilla, cuya fama se derrama por la tierra (906).

no-cristiano. Se produce una distinción, nueva escisión epistémica que ahora afecta al conquistador desde la imagen del conquistado, entre la Iglesia como *auctoritas* y el Imperio como *potestas*. El dramaturgo, en línea con las Leyes de Indias, la escuela de Salamanca de Francisco de Vitoria y el pronunciamiento jesuita, que son foro de la mentalidad colectiva hispana, entre la composición y la publicación de la obra, construye los ejércitos de un nuevo Imperio, sombra de una nueva Roma. El ejército extranjero es en el símil el invasor que mata de una forma brutal ocupando el reino de Judea, que es el de la Araucanía, donde los judíos sometidos son los indígenas. Los soldados españoles son la imagen de las cuatro legiones que conquistaron el reino de Judá y tomaron posesión de Jerusalén, donde los romanos crucificaron a Cristo, y los nuevos romanos crucifican a un Cristo para los indígenas del Arauco.

IX. LA CONVERSIÓN DEL CUERPO INDÍGENA COMO ESCISIÓN EPISTÉMICA

En la escena culminante del *Arauco domado*, el sistema de conquista de la Monarquía hispana ha sido desbordado por la afectación de un soneto, máxima figura de expresión del sacrificio de Caupolicán como el cuerpo indígena que transporta y efectúa la conversión de un poder cuya práxis cruenta no se quiso expresar. La búsqueda de sentido de la oración de Caupolicán nos regresa a su existencia, y ese movimiento de nuestra mirada y comprensión se transforma en hermenéutica. Su misión consistirá en apropiarnos del sentido que desborda su presencia y palabra y donde la representación se encuentra en suspenso. En su finitud y muerte hay un principio inmanente que da fin a la formulación de poder material imperial, como existencia universal que ejecuta el sentido. En óptica de interpretación de Ricouer (1997: 51), cuando la vida operante del sujeto deriva en sí mismo. Del nuevo tronco crucificado, que es Caupolicán, ramificará en el auto de *La Araucana* un árbol de otra vida para la tierra de Arauco.

En el acto tercero, al confrontar en un código dramático hermenéutico la muerte de Caupolicán

en su orden simbólico, la semántica de su expresión escatológica permite descubrir el sentido oculto a través del aparente y resignificar la barbarie del empalamiento en el símbolo de la cruz. Nos encontramos ante un soneto singular, discurso irreductible cuyo peso existencial cautiva en su comprensión profunda¹⁷. A partir de su escucha, nuestra ideología como expectación es también singularmente revocable, remitificada, y hasta desmitificada. En el martirio, Caupolicán ha cambiado su propia realidad existencial por la realidad y existencia de Dios. Ahora bien, su discurso es también un discurso crítico sobre la tradición que lo acoge, puesto que él se mantiene como salvaje en su ignorancia para hablar con Dios y de Dios. Nos une además a su propia vivencia como espectadores, su iluminación es subyacente a su tradición indígena. En el soneto hace una reflexión sobre el lenguaje en sí mismo y se esfuerza por reencontrar el sentido de la realidad por el lenguaje. Lo cual dará una importancia capital en la categoría humana e histórica del personaje al *logos* que como tal permite el advenimiento del discurso y la idea de Dios. La fusión de soles es la metáfora del hallazgo existencial del *logos* como yo superior, autor del ser, lo cual es posible por la simbiosis escénica empalamiento-crucifixión, donde la pica es arma y la cruz se asume como pica, la cruz deviene en arma. Es el Cuerpo de Cristo en el lugar del arma, en reflexión simbólica de Elaine Scarry (2014: 177):

The weapon becomes the primary sign and summary of the entire religion precisely because the entire religion is at its very heart an alteration in the reading of this sign. The alteration insists that omnipotence, as well as more modest forms of power, be reconnected to the fact of sentience. It is not that the concept of power is eliminated, and is certainly not that the idea of suffering is eliminated: it is that the earlier relation between them is eliminated. They are no longer manifestation of each other: one's

¹⁷ La escena de conversión y el soneto reflejan los tres componentes del esquema de meditación cristocéntrica jesuita: memoria, entendimiento y voluntad, que Izquierdo Domingo (2014: 177) ve reflejados en los autos sacramentales de Lope.

persons pain is not the sign of another's power. The greatness of human vulnerability is not the greatness of divine invulnerability. They are unrelated and therefore can occur together: God is both omnipotent and in pain.

Caupolicán literalmente integra la cruz, es enseña de su praxis y nos une a su propia vivencia por mistificación. Es la única manera en la que el lenguaje cultural religioso del cristianismo puede, en el seno de violencia de una historia precisa del conflicto araucano, devolver un contexto sociopolítico particular. Se trata de encontrar en el esquema dramático de barbarie que nos ha igualado, una representación mitológica y misiológica del indígena, sumido en un núcleo existencial por el lenguaje que concierne a cada espectador y sin detrimento de la capacidad de transformar la realidad política y social en la que se inscribe. Como espectadores nos sentimos inducidos a inclinarnos ante esta experiencia religiosa de la que no podemos salir sino modificados. El indígena-converso hablará en nosotros, salido de lo más íntimo de nosotros en el silencio de la expectación, de cómo ese otro es en el reconocimiento de Dios en sí mismo.

Hay en esta concordancia sincrética de nuestras miradas una actitud implícita que nos reconoce como súbditos de la misma realidad, pero cuestiona igualmente que ese poder sea una propiedad del dominio exclusivo del sistema cultural imperial. La Araucanía como territorio queda abierto al movimiento de interpretación que necesita dentro de la realidad normativa del Imperio. Es una nueva Judea que tiene que encontrar sentido entre los enunciados dogmáticos de la corona, desde una figura concreta y una contingencia histórica simbolizada en la muerte de Caupolicán crístico, su humano esfuerzo, reflexión y refracción.

Lope tiene el acierto dramático de dar voz a Caupolicán en el umbral liminar de su trascendencia, sacando al personaje de la realidad silente, pétreo, de su estoica heroicidad en el modelo ercillano. Caupolicán, como sujeto histórico que expresa su experiencia religiosa frente a las audiencias (la de los personajes que interactúan en la escena y la proxémica

estratificadas del corral de comedias), interpola el fenómeno de la intransigente conquista de Chile en sus vidas. El cacique cristianizado ha hecho suyo un lenguaje estructurado y articulado como mediación donde el sujeto histórico se plantea y su mundo se muestra. Todo cuanto en él hemos visto como representativo, se redime en esta nueva voz esperanzadora. El dios cristiano no es separable de la persona, analizable como un aparte, cuerpo-rito y mito tienen que ser solidarios entre sí. Relaciones, oposiciones y diferencias se reúnen del dios salvaje al dios cristiano. En este momento, es también donde la ritualización de ceremonias indígenas resignifica su muestra como mera idolatría. En los senados y juntas de los que Caupolicán fue *toqui*, quedaron inscritas en su corporalidad las señas de representación de la comunidad. Ritualmente bebió en comunión el cáliz de sangre en la calavera de Valdivia, símbolo de la codicia, ofreciendo su fuerza, su sangre, en la purificación de esa ambición en la tierra que regenta como cacique. En la transustanciación del dios salvaje al Dios eterno hay una estructura operante donde Caupolicán encarna una libertad singular que irradia y captura como una aprehensión interna a la diversidad de la expectación. Porque el sentido de su muerte consciente, nunca será reductible al sistema que lo mata, no se agota en lo que el sistema que lo ejecuta muestra de él. Ese poder de sí mismo se lo da contradictoriamente la conversión, cuando la represión de su causa tiene que hacer aparecer y efectuar un sentido en su corporalidad finita de bárbaro imaginado:

Señor, si yo era bárbaro, no tengo
tanta culpa en no haberos conocido;
ya que me han dicho, lo que os he debido,
sin pies a vuestros pies clavados vengo.
Yo confieso que tarde me prevengo,
pero dicen que estando arrepentido,
debo creer que en este día he nacido;
perdonadme, Señor, si me detengo.
Pasé adorando el sol mis años tristes,
contento de mirar sus rayos de oro,
pero ya sé que vos al sol hicisteis.
Mi edad pasada arrepentido lloro,
ioh sol, autor del sol! pues luz me distes,

con esa misma vuestro rayo adoro.
(vv. 3051-3064)

En esta apariencia de Caupolicán converso, por Caupolicán-Cristo, la formalización necesaria no cierra los caminos de la interpretación, que se bifurcan en las distintas líneas de personaje, más acá de la redentora figura nobiliaria del Gobernador. Rebolledo, con Gualeva y Quidora y muy especialmente Fresia y Engol, cada uno de ellos, cumple como Caupolicán una línea de pensamiento, un papel de mediación en relación con el sentido posible de esta experiencia, son cada cual una decisión, actúan como una voluntad que trabaja para a su vez encarnar el destino. El destino del Arauco no está cerrado o domado, el momento de la ejecución como formalización del *Arauco domado* detona el de la interpretación: el poder de conquista ha efectuado su sistemática culminación de sentido, evolución escénica que conquista lo inconquistable. Es entonces que las interpretaciones se lanzan en busca de las realidades cuya forma exhibe el sistema, volviendo a lo real y experiencial de donde emerge, y modelan dos creaciones de Lope que culminan como escisiones del cuerpo indígena. Destacan en una Fresia, emergente como una fiera Laurencia a los ojos de Ruiz Ramón (1993: 66-67), reverso de Andrómaca en su duelo, infanticida Medea, matriarcado abolido o matriz cerrada del linaje libre de la nación chilena. Donde solo queda la venganza de Engol, espejismo de Lautaro, con la resonancia de todas sus arengas oídas en los senados mapuches, que da voz a la incertidumbre del país chileno: "Si hoy muere tal capitán / cúbrase de luto el sol" (vv. 3016-3017). Fresia y Engol son dos líneas escindidas del martirio del linaje del cuerpo de Chile en Caupolicán; cada personaje literalmente arranca por cada una de las sendas forzadas de un no-nato Chile, un oráculo de extinción y venganza, de no-lugar que condena al pueblo mapuche.

X. CONCLUSIÓN

Lope propone una obra que restaure la alteración violenta que en la corona española de principios del XVII ya es el Arauco. Desde la dramaturgia se intenta un método estructural y hermenéutico sobre la mimesis de la realidad que quiere

presupuestar a todos sus niveles de expectación "lo indómito" que resiste su discurso, buscando el camino de una transformación recíproca.

En el *Arauco domado* el mito literario de Caupolicán se resemantiza en mito histórico, donde la dramaturgia, como constructo historiográfico, actúa en su cuerpo escindido la revelación simbólica de los conflictos de autoridad y poder en la cultura de la sangre de la conquista imperial. El dramaturgo genera en Caupolicán una visión del indigenismo, donde el espectador comprende, desde y por la mirada en el último ser de la conquista, el espejo de la propia hermeneusis que retóricamente le afecta, para poder recrear la conquista como virtud y obligación de la sangre en la confrontación crítica entre autoridad espiritual y poder político. La escena final da voz y presencia en su tensión liminar a todas las escisiones del conflicto que, dramatizadas como imágenes de la condición imperial de la conquista, trascienden a la escuela del espectador, desde la creación de una comuniación posible, de un linaje superior de su estructura apologética: el de poder crear una realidad araucana renovada en su voluntad y actuación a través del sacrificio de la nobleza misional, resignificante de la palabra. El Cristo Caupolicán parte el tiempo en dos en el *Arauco domado*: antes y después de la muerte del *toqui*, en la Araucanía; y la conciencia imperial es otra. La única militancia con sentido es la voluntad de la palabra, tal y como es verdaderamente encarnada en cada personaje final de la obra para enfrentar poéticamente la finitud. Su esperanza es el parlamento como modelización de paz que incluya la ritualización de los otros.

A nivel político, en la celebración de la corona heredada por Felipe II del fin de fiesta, la alusión pragmática a la repartición de encomiendas que tuvo su dato histórico en las así ejecutadas por Hurtado de Mendoza (constatadas por Oña), se deja impregnar de las nuevas resignificaciones, como todo lo que se ofrece a la gloria del monarca en la conclusión de la obra. Como sabemos, Las Casas fue encomendero converso, portavoz emblemático del discurso en favor del indio y las Fundaciones del vecino Paraguay fueron misiones de comunidades guaraníes regentadas por los

jesuitas en régimen de encomiendas para el bienestar de los indígenas, súbditos de la corona con libertades. La reinterpretación del escenario judeocristiano está al servicio de la reinterpretación de las formas y símbolos que salgan al encuentro de esta conciencia histórica que mantenga el sustrato araucano de su propia tradición. La rama de canelo del jesuita Luis de Valdivia, emblema de la paz en su histórica misión, quizá nos invite a que la cultura híbrida desarrollada en el finisterre amerindio, elabore así su identidad específica. La catarsis del *Arauco domado* como tragicomedia, nos obliga a reconocer la singularidad más allá de la reducción del otro a sí mismo. Advertimos que con Caupolicán nunca murió la resiliencia de una tierra que jamás quiso reconocer su posesión por la totalidad. El *Arauco domado* es un horizonte de promesa escatológica.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio y Frederick A. De Armas (eds.), *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, New York IDEA/IGAS, 2017.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, RILCE (Universidad de Navarra), 1995.
- CASTILLO, Moisés, «La honorable muerte de un bárbaro en *Arauco domado* de Lope de Vega», *Theatralia*, VI (2004), pp. 49-76.
- CASTILLO, Moisés R., *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, IN, Purdue University Press, 2009.
- CONTRERAS O., Constantino, “Arauco en el imaginario de Lope de Vega”, *Alpha*, XIX (2003), pp. 11-32.
- DIXON, Víctor, “Lope de Vega and America: The New World and Arauco Tamed”, *Renaissance Studies*, VI 3-4 (1992), pp. 249-69.
- DONOSO, Miguel, “Pedro de Valdivia tres veces muerto”, *Anales de Literatura Chilena*, VII (2006), pp. 17-31.
- ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 2005 [1589].
- FAÚNDEZ CARREREÑO, Rodrigo, *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*, Tesis doctoral, UAB, 2013, 1-06-23, <<http://hdl.handle.net/10803/124222>>.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Daniel y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, “La ‘Parte XX’: Historia Editorial” en Lope de Vega, *Arauco domado*, ed. J. E. Laplana, en *Comedias Parte XX*, ed. Prolope coord. D. Fernández García y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, tomo I, 2021, pp. 1-99.
- FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2005.
- GARCÍA HERNÁN, David y Miguel Gómez Vozmediando (eds.), *La cultura de la sangre en el Siglo de Oro: Entre literatura e historia*, Madrid, Sílex, 2016.
- GONZÁLEZ DE NÁJERA, Alonso, *Desengaño y reparo de la Guerra del Reino de Chile*, Andrés Bello, Santiago, 1971[1614].
- IZQUIERDO DOMINGO, Amparo, “La influencia de la cultura jesuítica en los autos sacramentales de Lope de Vega”, en “*Sapere aude*” *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, Ana Zúñiga Lacruz (coord.), JISO, 2013, BIADIG, 2014, XXIV, pp. 173-180, 14-07-23 <<https://hdl.handle.net/10171/35936>>
- KIRSCHNER, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London/Rochester/New York, Tamesis, 1998.
- LAPLANA, Enrique, “Prólogo”, en Lope de Vega, *Arauco domado*, ed. J. E. Laplana, en *Comedias Parte XX*, ed. Prolope, D. Fernández García y G. Gómez Sánchez-Ferrer

- (coord.), Barcelona, Gredos, tomo I, 2021, pp.611-650.
18. LAUER, A. Robert, "El baño de Caupolicán", en *El teatro áureo sobre la conquista de Chile, en Mira de Amescua en Candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30 octubre 1994, A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), Universidad de Granada, 1996, pp. 291-304.
19. LAUER, A. Robert, "Representación del canibalismo en las obras teatrales del siglo áureo sobre la conquista de América", en *Estudios de teatro español y novohispano. Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, M. Romanos, X. González y F. Calvo (eds.), Buenos Aires, AITENSO Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 411-18.
20. MATA INDURÁIN, Carlos, "El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega", *Taller de Letras*, NE I (2012), pp. 229-252.
21. MATA INDURÁIN, Carlos, "Linaje y teatro: *Arauco domado* de Lope de Vega como comedia de propaganda nobiliaria", en García Hernán, David y Miguel Gómez Vozmediando (eds.), *La cultura de la sangre en el Siglo de Oro: Entre literatura e historia*, Madrid, Sílex, 2016, pp. 325-348.
22. OÑA, Pedro de, *Arauco domado*, ed. J. T. Medina, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1917 [1569].
23. PAGEAUX, D. H. (1989), "De la imaginería cultural al imaginario", en *Compendio de literatura comparada*, P. Brunnel e Y. Chevrel (dirs.), México, Siglo XXI, pp. 101-131.
24. PAZ OBREGÓN, Jimena, "Imaginarios de la otredad y drásticos remedios para acabar la guerra de Chile en la obra del soldado A. González de Nájera (1614)", en *Pueblos indígenas y extranjeros en la Monarquía Hispánica: La imagen del otro en tiempos de guerra (siglos XVI-XIX)*, González Cruz, David (ed.), Madrid, Sílex, 2011, pp. 267-282.
25. QUIROZ TAUB, María, *Arauco Domado de Lope de Vega: ética y estética, A Dissertation Presented to The Faculty of the Graduate School at the University of Missouri*, 2011, 14-03-23, <http://www.arauco.org/SAPEREA_UDE/terraaustralisincognita/historiasdelapagonia/araucodomado.html>
26. QUIROZ TAUB, María, "Arauco Domado de Lope de Vega: Reflexión ética acerca de la Historia", *Bulletin of the Comediantes*, LXIV 1 (2012), pp. 45-58.
27. QUIROZ TAUB, María, "Santo Tomás de Aquino interpretado en las canciones de *La araucana y Arauco domado* de Lope de Vega", *Bulletin of the Comediantes*, LXIX 1 (2017), pp. 73-94, 1-03-23. <<https://doi.org/10.1353/boc.2017.0005>>
28. RICOEUR, Paul, "Estructura y hermenéutica", en *Monográfico: Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Gabriel Aranzueque (coord.), *Cuaderno Gris Época* III 2 (1997), pp. 49-73.
29. RICOEUR, Paul, *Ideología y Utopía*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona: Gedisa, 2001.
30. ROMANOS, Melchora, "La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro", *Filología*, XXVI 1-2 (1993), pp. 183-204.
31. ROSALES, Diego de, *Historia del Reino de Chile, Flandes indiano*, Santiago ed. Andrés Bello, 1989 [1674].
32. RUANO DE LA HAZA, José María, "Las dudas de Caupolicán: *El Arauco domado* de Lope de Vega", *Theatralia*, VI (2004), pp. 31-47.
33. RUIZ-RAMÓN, Francisco, "Introducción: Visión problemática del descubrimiento y la conquista", en *América en el teatro clásico español: Estudios y textos*, Pamplona, Eunsa, 1993, pp. 11-72.
34. RUIZ RAMÓN, Francisco, "El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, J. M. Ruano de la Haza (ed.), Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989 pp. 229-248.
35. SÁNCHEZ ROMERO, Manuel, "La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias", *Revista de Filología Alemana*, XIII (2005), pp. 9-28.

36. SCARRY, Elaine, *The Body in Pain: The making and unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985.
37. SIMERKA, Barbara, "That the rulers should sleep without bad dreams": Anti-Epic Discourse in *La Numancia* and *Arauco domado*', *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volume XVIII, Number 1, Spring 1998, 23-68.
38. TILICH, Paul, *Teología de la cultura y otros ensayos*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1974.
39. TILICH, Paul, *El futuro de las religiones*, Buenos Aires, La Aurora, 1976.
40. VEGA CARPIO, Lope de, *Arauco domado*, ed. J. E. Laplana, en *Comedias Parte XX*, ed. Prolope coord. D. Fernández García y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, tomo I, 2021, pp. 611-831.
41. VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. A. Carreño, en *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 545-568.
42. ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961.
43. ZAVALA CEPEDA, José Manuel, "Origen y particularidades de los parlamentos hispano-mapuches coloniales: entre la traducción europea de tratados y las formas de negociación indígenas", en *Pueblos indígenas y extranjeros en la Monarquía Hispánica: La imagen del otro en tiempos de guerra (siglos XVI-XIX)*, González Cruz, David (ed.), Madrid, Sílex, 2011, pp. 303-316.
44. ZUGASTI, Miguel, "América y otras alegorías indias en el ámbito colonial del siglo XVII: del arte efímero al teatro", en *La formación de la cultura virreinal*, K. Kohut y S. V. Rose (eds.), Frankfurt-Madrid, Vervuert- Iberoamericana, 2004, pp. 289-331.