

## ETIÓPICAS

Revista de Letras Renacentistas

Núm. 19 (2023), pp. 139-159

<https://doi.org/10.33776/eti.v19.7952>. ISSN: 1698-689X

Recibido: 12/4/2023. Aceptado: 12/9/2023

### UN NO IMITADO ARTIFICIO LA PAREJA PALIMPSESTICA DE FRESIA Y CAUPOLICÁN EN *ARAUCO DOMADO* DE PEDRO DE OÑA (1596)

*Un no imitado artificio*  
The Palimpsestic Coupling of Fresia and Caupolicán  
in Pedro de Oña's *Arauco domado* (1596)

Imogen Choi

University of Oxford

[imogen.choi@mod-langs.ox.ac.uk](mailto:imogen.choi@mod-langs.ox.ac.uk)

<https://orcid.org/0000-0002-3489-7632>

---

#### RESUMEN

Este artículo analiza la «imitación de imitaciones» en *Arauco domado*, partiendo del episodio en el canto V de los amores de Caupolicán y Fresia. Relaciona la complejidad de las prácticas imitativas de Oña con el contexto literario del poema, con un análisis de sus paratextos, antes de pasar a las alusiones encadenadas a varios pasajes principalmente de Ercilla y Virgilio en la digresión mencionada. Las alusiones diluyen las posibilidades trágicas del encuentro de los esposos, interrumpido por una furia infernal, y también nos permiten llevar a cabo una nueva lectura de *La Araucana*, al mismo tiempo que dejan el desenlace fundamentalmente abierto.

---

#### PALABRAS CLAVE

Poesía épica, letras virreinales, Pedro de Oña, *Arauco domado*, Alonso de Ercilla, *La Araucana*, recepción de Virgilio, imitación, guerra de Arauco.

---

#### ABSTRACT

This article analyses the «imitation of imitations» in *Arauco domado*, using as a case study the amorous encounter of Caupolicán and Fresia in the fifth canto. It relates the complexity of Oña's imitative practices to the literary context of the poem, with an analysis of its paratexts, before moving to consider the interlocking allusions to various passages of, primarily, Ercilla and Virgil, in the aforementioned digression. The allusions mitigate the tragic possibilities of the spouses' lovemaking, interrupted by an infernal fury, and also allow for a subtle rereading of *La Araucana*, while leaving the outcome of the poem fundamentally open-ended.

---

#### KEYWORDS

Epic poetry, literature of colonial Peru, Pedro de Oña, *Arauco domado*, Alonso de Ercilla, *La Araucana*, reception of Virgil, imitation, Arauco war.

---

*Arauco domado* (1596), el primero y más conocido poema del escritor criollo-chileno Pedro de Oña, fue también el primero que se editó en la flamante imprenta de Lima de Antonio Ricardo.<sup>1</sup> Sus preliminares son testimonio de la manera en que, en su momento, la obra llegaba a representar las ambiciones de toda una comunidad letrada, arraigada en la capital virreinal y deseosa de demostrar su valor ante el mundo. Los nueve poemas laudatorios que se dedican al joven autor y su mecenas, el virrey y marqués de Cañete García Hurtado de Mendoza, evidencian el respaldo entusiasta de algunos de los personajes más señalados de la Ciudad de los Reyes —catedráticos, un caballero de Santiago, capitanes, el «protomédico del Pirú» (Oña, 1596: ¶[4<sup>v</sup>])— además de los miembros de la enigmática Academia Antártica.<sup>2</sup> Además de los sonetos panegíricos, habituales en tales elogios, figuran tres canciones más ambiciosas, en que la misión civilizadora del virrey, encargado de «gobernar pueblos, ensanchar ciudades, | domar rebeldes, dilatar las leyes, | fundarles otro reino a hispanos reyes, | que a perderse el de allá (nunca suceda), | hallen las sueltas greyes, | otro mayor, que su soberbia hereda» (Oña, 1596: ¶[5<sup>v</sup>-¶[6<sup>r</sup>]), se asocia a la misión poética de Oña. En las imágenes evocadoras y líricas de Diego de Hojeda, más tarde autor de *La Christiada* (1607), el genio poético apolíneo de Oña remodela el paisaje, al transformar los poderosos y formidables montes, río y nubes de la Ciudad de los Reyes en otro Parnaso, que rivaliza con las glorias de Europa (Oña, 1596: ¶[8<sup>r</sup>]):

Regios montes de Lima celebrados,  
que al fuerte Pindo y al membrudo Atlante  
el oficio hurtáis, hurtáis la fama,  
cuyos valientes hombros empinados  
hacen al ancho cielo dura cama  
de viva peña de inmortal diamante,

<sup>1</sup> Este trabajo se ha beneficiado de los comentarios de Mercedes Blanco, Rodrigo Cacho Casal y Jesús Ponce Cárdenas. Agradezco a todos ellos sus sabios planteamientos e indicaciones.

<sup>2</sup> En la realidad, muy poco se puede afirmar con certeza acerca de la existencia de esta academia, que pudo tener reuniones y reglamentos como otras academias literarias contemporáneas de España y Europa, o bien representar un deseo de reconocimiento por parte de ciertos intelectuales y escritores limeños antes que un grupo más o menos organizado. Ver Mazzotti (2000: ix-xxxix), para un resumen del

debate. En cualquier caso, la primera mención de la academia figura en *Arauco domado*, en el soneto preliminar de Gaspar de Villarroel y Coaña. Para los paratextos, que aparte del prólogo de Oña no figuran en la edición de Gianesin, utilizo la edición príncipes, digitalizada por la John Carter Brown Library, [https://www.brown.edu/Facilities/John\\_Carter\\_Brown\\_Library/exhibitions/peru/peru/spa\\_deora.php](https://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/exhibitions/peru/peru/spa_deora.php) [abril 2023], modernizando la ortografía cuando no afecta la interpretación.

el grave ceño y áspero semblante  
de esa frente horrible,  
tan desgreñada, cuan inaccesible,  
pobre de honor y falta de belleza,  
serenad con afable mansedumbre  
de perfecta nobleza:  
y esa gran falda y poderosa cumbre  
de mirtos coronad, ceñid de lauros,  
de jazmines pintad, cubrid de flores  
cuyos ricos olores  
huelan allá los encubiertos Mauros,  
y componed una feliz guirnalda  
al sacro Apolo nuevo,  
luz de esa cumbre y honra de esa falda,  
y aun de Minerva luz y honor de Febo.

Aquí, en una estancia sinuosa que se compone de una sola oración, el lector es testigo de una transformación ingeniosa, en que una montaña mitológica se convierte en otra, el «membrudo Atlante» en el «fuerte Pindo». La estancia entera imita otra transformación, en que el gigante Atlas se hace piedra y llega a ser la montaña de Atlas, narrada en el libro cuarto de las *Metamorfosis* de Ovidio: como el Atlas ovidiano, la cumbre de la sierra limeña toca el cielo, y el parecido además se justifica por el hecho de que en Ovidio el gigante se describe como rey del Occidente y del Océano, «Hesperio [...] in orbe» (Ovidio, 2004: 117), que suele interpretarse como referencia al norte de África, patria de los «encubiertos mauros», pero bien podría aludir las Indias occidentales.<sup>3</sup> El monte de Lima conserva las señas del formidable gigante original, con sus hombros empinados, grave ceño, áspero semblante, y frente horrible, desgreñada y fea, símbolo de lo salvaje y falto de belleza, pero se cubre de las flores poéticas de Pindo, hogar de las Musas (el mirto de la poesía amorosa, el lauro del Apolo lírico y épico, el blanco y perfumado jazmín de la poesía devota), que se huelen aun al otro lado del océano, en las cercanías de la cordillera de Atlas, el titán original.

Esta es solo la primera de las grandes transformaciones imitativas que se llevan a cabo en el *Arauco domado*. Aunque Juan de Villela, en su aprobación, habla de lo que llama la «natural poesía» de la obra, «una natural facilidad, un caudal propio y un no imitado artificio» (Oña, 1596: ¶3<sup>v</sup>), la imitación es fundamental a su artificio. Los diecinueve cantos del poema constituyen una reelaboración de *La Araucana* de Alonso

<sup>3</sup> En el latín, «partes altus in omnes | crevit in immensum [...] et omne | cum tot sideribus caelum requievit in illo» (IV. 660-662), o como traduce Pedro Sánchez de Viana, «de suerte

creció la muchedumbre [...] que en él se sienta el cielo, | con todas sus estrellas, y su lumbre» (Sánchez de Viana, 1589: f. 41v).

de Ercilla, uno de los grandes éxitos editoriales del siglo XVI, con que tiene una relación sumamente ambigua. En términos reveladores, Oña describe a su antecesor poético casi como una figura paternal, a cuya sombra escribe (Oña, 2014: 548):

Solicitado de grandes temores, quanto lo son las causas de tenerlos, pongo, discreto lector, este mi libro en tus manos; porque demás del ordinario y justo recelo con que todos sacan sus obras a la almoneda de tantos y tan varios gustos, donde cada uno corta a la medida del suyo, tengo yo otros muchos particulares motivos para encogerme y temblar de sacar a la luz de los altos y claros entendimientos la escuridad y bajeza del mío así por ser en la era de agora, cuando todo, y en especial el arte de la divina poesía, con su riqueza de lenguaje y alteza de concetos, está tan adelgazado y en su punto que ya parece no sería perfección sino corrupción el pasar del término a que llega; como por suceder yo (si así lo puedo decir) a los escritos de tan celebrado y bien aceto poeta como don Alonso de Ercilla y Zúñiga, y escribir la misma materia que él [...]

Si bien estas profesiones de humildad son tópicas, y en este caso el supuesto miedo de por sí imita la conocida «authorial anxiety» del primer prólogo del mismo Ercilla (Marrero-Fente, 2008: 28), tampoco debemos infravalorar, como apunta Mercedes Blanco (2019: 29), «el altísimo concepto en que tiene la *Araucana*», y la manera en que «pudo Oña apropiarse, convirtiéndolos en sustancia propia, de las técnicas narrativas de Ercilla, su vocabulario, su imitación de Ariosto y de los clásicos, su estilo» (30). Tampoco debe olvidarse que inmediatamente después de su publicación, la obra fue en efecto víctima de una censura políticamente motivada, suscitando una ira generalizada entre ciertos lectores del virreinato cuya virulencia sin duda sorprendió al poeta, pero que éste también alcanzaba a prever hasta cierto punto.<sup>4</sup> También en el exordio poético, que en este caso se encuentra inesperadamente separado del primer canto, el poeta épico dramatiza su titubeo a la hora de principiar su obra épica (Oña, 2014: 83):

Pues canto, mas cantar es devaneo,  
después de tantos célebres cantores,  
en quienes conoció competidores  
la resonante cítara de Orfeo;  
aunque la letra obliga y mi deseo  
a sacudir solícitos temores,

<sup>4</sup> Considero este proceso, la descripción de la rebelión y, en general, los varios contextos y enfoques políticos del poema de Oña en mucho más detalle en el tercer capítulo de *The Epic Mirror*, que versa sobre el poema de Oña (2022:

96-145). La acusación contra Oña y los mecanismos de censura y auto-censura que se han documentado minuciosamente en este caso ahora disfrutan de un volumen de estudios dedicados, editado por Sarissa Carneiro (2022b).

que si me llevan todos en el canto  
yo solo a muchos llevo en lo que canto.

Aquí, nada más empieza la apertura épica típica, se detiene, aparentando una especie de bloqueo de escritor frente a tantos predecesores ilustres. Si los poemas épicos suelen empezar con el cantar del yo poético, seguido por su materia, el «pues» coloquial aquí disminuye la grandiosidad del incipit, como si el proemio continuara el hilo de una conversación o respondiera a la indicación de un interlocutor. Luego la políptoton insistente de *canto, cantar, cantores*, con su aliteración algo cacofónica de la oclusiva velar sorda, no hace más que llamar la atención sobre el hecho de que este vate no termina de decir su tema. En efecto, éste solo aparece de forma velada, hacia el final del pequeño exordio, con la afirmación de que su canto va a ser precisamente lo que Ercilla no cantó, su «pausa», su silencio (Oña, 2014: 85).

Y, sin embargo, a la vez que confiesa su sentido de llegar tarde a la fiesta, de sentirse algo oprimido por el peso no solamente de la tradición sino de la actualidad poética, ahora «en su punto», Oña también se jacta de sus propias innovaciones poéticas. Llama la atención al insólito (si no totalmente nuevo) esquema métrico, todavía en octavas, pero con otro orden de rimas, a fin de «salir no de orden sino del ordinario», y la mezcla de términos indios, que bien visto no es «barbarismo» sino «congruencia», un lenguaje apto y verosímil para el tema americano (Oña, 2014: 549). Aquí, igual que en el retrato del autor que figura en las primeras páginas, en que luce la beca del recién fundado Colegio de San Felipe y San Marcos y revela en la leyenda su edad precoz, Oña hace de su juventud y su nacimiento en el remoto pueblo fronterizo de Angol de los Confines una virtud. Parte de esta reflexión sobre la poética y la posibilidad de innovar en el canon es el diálogo que entabla constante y conscientemente tanto con su predecesor más inmediato como con otras fuentes, sean estas explícitas o cuidadosamente escondidas.

Lo que predomina en la poesía de Oña, igual que en la mayoría de sus contemporáneos, es la *imitatio multiplex, contaminatio*, o imitación ecléctica, que según Jesús Ponce Cárdenas llegó a prevalecer a partir de la corriente italianista de mediados del siglo XVI (2016: 87). Es decir que no solamente modelaba su lengua y contenido conforme al maestro Ercilla, sino que recurría a toda suerte de fuentes poéticas, además de otros géneros de variada índole (Choi, 2022: 101). Las investigaciones más recientes han profundizado en el uso complejo que Oña hace de sus fuentes, sobre todo de Ercilla

y los clásicos latinos.<sup>5</sup> A veces estas alusiones llegan a ser más sistemáticas, de manera que, detrás de una, se remonta a su fuente originaria, y a veces a la fuente o a otras imitaciones de esta última. Esta práctica, que Ponce Cárdenas denomina «contaminatio de modelos enlazados» o «imitación arqueológica», fue analizada en un estudio influyente de Daniel Javitch (1985) sobre la «imitación de imitaciones» en el *Orlando furioso*. Puede manifestarse en versos individuales o símiles épicos, pero lo más común es que se vea «in narrative sequences or even entire episodes» (220), con varios subtextos más o menos conspicuos y más o menos claramente distinguidos. En el caso de Oña, Blanco (2019: 46) destaca la presencia de esta forma de imitación, de Ercilla y a su vez de Garcilaso, modelo predilecto de aquel (Gómez Canseco, 2022; Valencia, 2015) en las fábulas de amores del poema, mientras que Carneiro (2021: 83) considera «una instancia de imitación articulada y programática» en la imitación explícita (porque los pasajes aludidos se citan en notas al margen del prínceps) de Virgilio y Ercilla cuando el guerrero herido Talgueno se encuentra con una serpiente y tiene una visión del fantasma de Lautaro. Cabría añadir que, aunque este último episodio cobra relieve por el énfasis explícito que le dan las notas marginales, dista mucho de ser el único ejemplo del fenómeno, y que, si el poeta en este caso se empeña en dar a conocer sus préstamos, en otras partes opta por la práctica renacentista muy difundida de la *occultatio* de las fuentes (Ponce Cárdenas, 2016: 109-113).

El presente artículo considera el episodio que ha recibido el apodo del «baño de Caupolicán y Fresia» en la primera mitad del canto V, que, aunque se cuenta entre los más comentados del poema, es de una gran densidad literaria, «a complex web of interlocking imitations» (Nicolopoulos, 1998: 239), que todavía no se ha penetrado del todo. El personaje de Caupolicán, asociado a toda una serie de imágenes mnemónicas y poderosas (en términos de Carneiro, 2022a: 52), es uno de los más destacados, memorables y complejos de *La Araucana*, al lado de Lautaro y el mismo Ercilla. En *Arauco domado* el *toqui* cede su lugar a un mayor protagonismo de otros guerreros indígenas, algunos ya presentes en Ercilla y otros inventados, mientras que su presencia en el poema se reduce al mencionado baño y su liderazgo desgraciado en la batalla de Penco. Propongo que, en efecto, en esta digresión existe una especie de imitación de imitaciones, sobre todo de Ercilla y Virgilio, pero que esta imitación no es solo vertical —un solo episodio que recuerda a otro— sino horizontal, ya que su pareja indígena recuerda varios pasajes de las fuentes a la vez. Así, una capa de alusiones se superpone

<sup>5</sup> Ver Accatino (2022) y Carneiro (2022a y c), para unos análisis detallados de episodios individuales; Mazzotti (2016), Huidobro (2017) y

Castro Jiménez y Zapata Ferrer (2009) para unas reflexiones generales acerca de la imitación en el poema.

a otras alusiones que complican y completan su sentido para formar una especie de palimpsesto poético. Casi en forma de microcosmos, esta manera de proceder se parece a lo que se lleva a cabo en el resto del poema en general, que imita explícitamente solo los cantos XII-XXIII de *La Araucana* —desde la llegada del héroe don García hacia el final de la *Primera parte* hasta su segunda victoria en la ribera del Biobío— con la promesa de una segunda parte para proseguir la historia, pero que alude constantemente a episodios que se encuentran antes y después de esta porción narrativa del poema ercillano. Al mismo tiempo, Oña enriquece su poema con alusiones a Virgilio y otras autoridades latinas, las cuales, como recién graduado en artes y leyes, era más que capaz de manejar, dada la centralidad del vate romano en el currículum escolar y universitario del periodo. El mantuano es para él no solo el dechado de poeta épico sino el modelo para la transición paulatina de Oña en poeta pastoril y no solo heroico, siguiendo al Virgilio tanto de la *Eneida* como de las *Églogas*. La reconstrucción de estos hilos imitativos ilumina el atractivo que tales prácticas complejas de imitación poseía para el joven poeta criollo en su estreno literario; como sugiere Mazzotti (2016: 111), «el concepto de la imitación en su sentido más plano no basta para explicar la complejidad significativa» de esta obra en su contexto. Oña se apropia de esta serie de alusiones para construir su propia visión de la frontera chilena y sus habitantes, muy distinta de la del «chapetón» Ercilla, y en que los varios personajes femeninos no son irrelevantes para la cuestión controvertida de la guerra araucana en el momento mismo de la escritura, unos cincuenta años después de los hechos narrados.

#### EL LUGAR AMENO DE FRESIA Y CAUPOLICÁN: DE FURIAS FEMENINAS Y FINALES POSTERGADOS

Los personajes de Fresia y Caupolicán, el capitán general araucano y su consorte, aparecen en escena algo tardíamente en el *Arauco domado*, después del desembarque del nuevo capitán español, don García Hurtado de Mendoza, y de la primera junta general de los araucanos, de la que Caupolicán está llamativamente ausente. La pareja se encuentra en un *locus amoenus*, que para evitar cualquier duda se presenta como un «lugar ameno de Elicura» (VI. 8), y es, como observa Stefanie Massmann (2020: 697), «no localizable y foráneo», construido enteramente a base de motivos literarios europeos.<sup>6</sup> Ahí disfrutaban de una siesta meridiana e intercambian palabras dulces y

<sup>6</sup> Me refiero a las citas de *Arauco domado* y *La Araucana* con número de canto y estrofa, siguiendo las ediciones de Ganesin y Gómez

Canseco, respectivamente. A la hora de comparar los dos poemas, ya que hay muchas citas

petrarquistas: Caupolicán se ufana de su conquista de la hermosa Fresia, mientras que ella se inquieta de que su fortuna pueda cambiar. Después se desnudan, se zambullen en el remanso y empiezan a hacer el amor cuando aparece disfrazada una furia infernal, Megera. Después de incitar a Caupolicán a las armas con una arenga, Megera lanza una culebra en sendos pechos de la pareja, y les infunde una furia violenta que empuja a Caupolicán hacia sus soldados para preparar un nuevo asalto militar.

Como se ha apuntado en otros estudios, el baño y el apasionado abrazo de los esposos recuerda el mito de Sálmacis y Hermafrodito (llamado Troco por Oña, según otras adaptaciones españolas), que se cuenta en el libro cuarto de las *Metamorfosis* y aparece de forma explícita en V. 40. Según Elide Pittarello (1989: 262), en este encuentro Caupolicán «pierde su virilidad moral» en un «simbólico hermafroditismo [...] donde el erotismo corrompe el heroísmo, donde cada arauco [sic] enamorado es un arauco domado» (267),<sup>7</sup> tal como Hermafrodito sale del estanque del mito hecho «medio varón» (Ovidio, 1589: f. 38r), unido indisolublemente al cuerpo de la ninfa. Blanco precisa que, al contrario, «el amor conyugal de Fresia y Caupolicán no es lujurioso sino casto, y su desnudez es heroica» (2019: 48), y añade que la lectura más obvia no es siempre la de los exégetas antiguos ni los de la Edad Moderna: una opinión de Vitrubio, repetida en distintos textos muy conocidos en el periodo, interpreta la fuente que emascula como símbolo de la civilización que amansa la barbarie. Así en Oña, quizás, representa «la influencia civilizadora de la poesía, siendo él, el criollo chileno, un mediador entre los españoles y los “bárbaros”», ya que estos últimos se encuentran dispuestos a aprender las artes de la paz (2019: 53). En la misma línea, Nicole Legnani (2023) pone la Fresia de Oña en contrapunto con la de Ercilla, quien rechaza a su marido y le echa una maldición al verle cautivo. Al contrario, Oña, consciente de la importancia del matrimonio legítimo en el contexto post-tridentino, «takes care to restore the ties that bind between Caupolicán and Fresia». Mientras que, en *La Araucana*, Fresia abandona el hijo de ambos, y «el ñudo | con que el lícito amor me había ligado» (*LA XXXIII*. 81), la pareja de Oña se abraza «en ciegos ñudos» (*Ad V*. 40), que solo se desatan efímeramente como parte del juego de amor.

Lo que a veces obvian estos estudios es el marco en que se inserta este baño amoroso, que le imparte un matiz algo más sombrío. Dentro de la estructura global del *Arauco domado*, la breve escena del placer es un paréntesis entre las hostilidades no solo humanas sino sobrenaturales entre españoles y araucanos, cristianos y fuerzas

---

seguidas, abrevio *La Araucana* a *LA* y *Arauco domado* a *Ad* para facilitar la lectura.

<sup>7</sup> El mismo argumento se repite en Nicolopoulos (1998) y, con menos sutileza, en Faúndez Carreño (2019).

diabólicas. Si Caupolicán se asoma por primera vez en el lugar ameno, el *toqui* ya ha sido nombrado, tanto por su nombre como por su patronímico, en el senado infernal del canto anterior, cuando el mismísimo diablo anticipa la disolución del jardín edénico y la inocente exclusividad de los amantes aun antes de que se pinten sus amores (*Ad IV*. 92-93):

«Importa que se dé el aviso de esto<sup>8</sup>  
al hijo de Leocán en todo caso,  
para que, con su gente a largo passo,  
sobre el reziente muro venga presto [...] y si Caupolicán remisso fuere  
en acudir él proprio al estacado,  
por le tener agora encadenado  
el blando amor de Fresia, por quien muere,  
dirásele que al menos se requiere  
embiar allá la fuerça del estado,  
para que más seguro tenga el hecho,  
y vuestro escuro príncipe su pecho».

Aunque el rey del Averno deja abierta la posibilidad de que Caupolicán no acate su aviso, el lector de *La Araucana* ya sabe en qué van a parar estos amores, y por si se olvida, las cadenas de amor que, de momento, le ligan con Fresia recuerdan los «atados brazos» que tanto provocan la ira de esta en el único encuentro de la pareja en *La Araucana* (*LA XXXIII*. 79), y después las «dos pesadas cadenas» que lleva arrastrando el general camino al palo (*LA XXXIV*. 20). La espectadora disfrazada de los sentimientos tiernos de la pareja de Oña es la furia Megera, cuya presencia mirona y amenazadora se menciona al final del canto IV y otra vez a principios del V cuando la vemos localizar a los amantes y llegar volando a su retiro («devisale de lexos», *Ad IV*. 99; «al general de lexos devisando», *Ad V*. 6), y que acecha silenciosamente a los enamorados hasta aprovechar el «tiempo oportuno», justo antes de que la unión se consume (*Ad V*. 45). Las referencias a la fortuna maliciosa, otra constante en el poema de Ercilla, también enmarcan el episodio. Fresia habla en dos ocasiones, primero para revelar a Caupolicán su cuidado todavía abstracto, de que «nunca tras el dulce y tierno estado | se dexa de seguir el agro y duro» (*Ad V*. 29), y después «entre sí», después de la primera intervención de Megera, cuando reconoce silenciosamente que «Esto era lo que tanto yo temía» (*Ad V*. 44). Y el remate final se encuentra en el canto VI, cuando el general, dejado inconsciente en el foso del fuerte español y bañado

---

<sup>8</sup> Se ha de avisar de la llegada de don García.

ya no con las aguas deleitosas del arroyo sino «con infinita sangre que lo arroja | y baña de los pies a la cabeza», se levanta con ayuda y abandona la batalla con un reconocimiento temprano de ser víctima de la fortuna (*Ad VI*. 95). Toda la larga tragedia de Caupolicán (Blanco, 2020), que en Ercilla se revela a través de tres libros extensos, se reduce a tres cantos del *Arauco domado*; aquí Caupolicán se rinde a la fortuna adversa al final de su primera batalla, como lo hace después de la carnicería de su derrota final en *La Araucana*.

Sin embargo, los afectos que suscitan estos episodios no son, como quizás sería de esperar, inequívocamente patéticos. Si bien se anticipa el final vergonzoso del líder araucano en muchas estancias de Oña, también se pone a distancia. A veces, este distanciamiento se lleva a cabo mediante el juego de palabras que a Oña le place utilizar de manera insistente y que lleva a comentarios banales y a veces humorísticos sobre la acción, como el retruécano de la «cabeça sin sentido» de Caupolicán, literal y figuradamente, que lleva a «daño desmedido» y «miedo tan crecido» en sus tropas (*Ad VI*. 93). Si bien estos toques también se encuentran en *La Araucana*, aun en la *Tercera parte* que suele leerse como la más austera, en *Arauco domado* surgen incluso en las batallas campales más sangrientas, que por lo tanto no sostienen un tono trágico-heroico. También contribuye a este efecto ambivalente el ejercicio de la imitación. Así, como ya se ha observado, nos encontramos en el lugar ameno con una Fresia joven, bella, desnuda y lírica que poco tiene que ver con el personaje de Ercilla. En *La Araucana*, Fresia se parece más a las múltiples heroínas trágicas que poblaban los escenarios españoles de finales del siglo XVI (Choi y Valencia, 2020: 85-86). Como ellas, la esposa de Caupolicán se ve poseída por una ira sumamente anti-estoica al realizar la acción terrible de abandonar a su hijo (que, por cierto, no es invención de Ercilla, y tampoco es tan terrible como en la crónica de Jerónimo de Vivar, en que la esposa anónima del preso mata a su bebé) (*LA XXXIII*. 82):

Diciendo esto, colérica y rabiosa,  
el tierno niño le arrojó delante  
y con ira frenética y furiosa  
se fue por otra parte en el instante.  
En fin, por abreviar, ninguna cosa  
de ruegos ni amenazas fue bastante  
a que la madre ya crüel volviese  
y el inocente hijo recibiese.

En tan solo una estrofa, se cuentan cinco palabras que indican este estado anímico de pasión: colérica, rabiosa, frenética, furiosa, cruel.

A esto se podría replicar que, después de que la furia le clava una víbora en el pecho, la Fresia de Oña también se transforma en una mujer enfurecida, haciendo explícito el origen diabólico de esta ira. Su partida se describe en una estrofa que claramente imita la que se cita arriba, como otro anticipo del mismo desenlace de los personajes (*Ad V.* 60):

De allí se parte luego acelerado,  
siguiéndole su Fresia presurosa,  
colérica, linfática, furiosa,  
con pecho de temor enajenado;  
y marchan hasta cuando el sol dorado,  
huyendo de la noche tenebrosa  
que a más andar siguiéndole venía,  
al mar, como a sagrado, se acogía.

No obstante, en este caso el impacto del furor se atenúa. Primero, mientras que, en Ercilla, Fresia huye de su marido despreciándolo, a quien emascula con sus palabras mientras que se deshace retóricamente de los atributos convencionales de la femineidad doméstica, transformando «both her husband and herself into one archetypal, unnatural mother» (Legnani, 2023: 258), aquí sigue sumisamente a su marido, y luego desaparece de la narración de la batalla que sigue a continuación. Segundo, también desaparece su hijo, que la deja despreocupada y juvenil en contraste con la *palla* digna, parte de una red de relaciones sociales, políticas y familiares, en *La Araucana*.<sup>9</sup> Esta ausencia es aún más llamativa al observar que la Fresia de Oña también evoca aquí la reina Amata, madre de Lavinia, la amada de Turno y futura esposa de Eneas, en la *Eneida*, quien está inficionada por la furia Alecto y se vuelve en contra de los recién llegados troyanos.<sup>10</sup> El cultismo inusual *linfática*, con el significado latín de delirante y enloquecida, es un eco inverso de la pasión amorosa que acaba de desplazar: pocos versos antes, los esposos «linfáticos» encienden el agua con sus actividades eróticas (*Ad VI.* 42). En ambos casos, hay una probable paronomasia con la voz latina *lympha*, que se refiere al agua dulce, aumentando así la yuxtaposición paradójica de fuego y agua. Pero además alude a la furia de Amata, quien «furit lymphata per urbem» (*Aen.*

<sup>9</sup> En este sentido discrepo de la lectura de Legnani, quien insiste en la relación entre la fertilidad y productividad de la pareja y la del paisaje, sugiriendo que el hijo de Fresia quizás se concibe en este mismo encuentro. Aunque las estancias son decentemente inexplicitas, leo el abrazo caluroso «aguado» de repente por la intromisión de Megera como un caso de *coitus*

*interruptus*. La total ausencia de hijos y parentela cercana en todas las parejas araucanas que siguen en el poema es llamativa (Choi, 2022: 111-122).

<sup>10</sup> También apuntan brevemente la imitación de Virgilio en este pasaje Giansin (2014) (en las notas) y Nicolopolulos (1998: 240).

VII. 377; en la traducción de la *Eneida* de Hernández Velasco (1557), «va frenética | loca [...] la gran ciudad entorno discurriendo», p. 339).<sup>11</sup> El modelo virgiliano es evidente también cuando la furia arroja las serpientes. En la *Eneida* (*Aen.* VII. 346-53):

Huic dea caeruleis unum de crinibus anguem  
conicit inque sinum praecordia ad intuma subdit,  
quo furibunda domum monstro permisecat omnem.  
Ille inter vestes et levia pectora lapsus  
volvitur attactu nullo fallitque furentem,  
vipeream inspirans animam fit tortilo collo  
aurum ingens coluber, fit longae taenia vittae  
innectitque comas, et membris lubricus errat.  
Ac dum prima lues udo sublapsa veneno  
pertemptat sensus atque ossibus implicat ignem [...]

Como lo traduce Hernández Velasco (1557: 337)

Alecto, arrebatando una culebra  
que arrancó del cabello serpentino,  
con furia la arrojó a la reina Amata:  
y en lo más hondo del airado pecho  
se la infundió, y prendióle las entrañas.  
A fin que, con la furia de tal monstro,  
la reina embravecida y instigada  
su casa, y gente, turbe, abrase, y hunda.  
Va la fiera culebra resbalándose,  
por entre aquellas delicadas ropas  
y liso pecho, y sin tocar en nada  
se vuelve y se revuelve a todas partes  
infundiéndole un ánima de víbora.  
La reina va furiosa, no lo entiende.  
Hácese un gran collar de lucido oro,  
y cíñele una y otra vez el cuello.  
Vuélvese luego en venda o larga toca,  
y apriétale con vueltas los cabello:  
y por todos los miembros se resbala.  
Mientras que la primera pestilencia  
del húmedo veneno destilada

<sup>11</sup> Me refiero a las citas de la *Eneida* con número de libro y verso, utilizando la edición de J.B. Greenbough en la biblioteca virtual Perseus, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>

[marzo de 2023]. Para las traducciones, me refiero a la edición de Gregorio Hernández de Velasco (1557), modernizando la ortografía.

empieza a inficionarle los sentidos  
y enciende y sopla el fuego entre los huesos [...]

Y en *Arauco domado* (V. 45-46):

La Furia, como tiempo ve oportuno,  
de las que a mano están sobre la frente,  
dos víboras arranca prestamente,  
llenas de más que tósigo importuno,  
y escóndeles la suya a cada uno,  
que sin acuerdo están del accidente,  
allá en lo más intrínseco del seno,  
do siembren su mortífero veneno.

Deslízanse revueltas por los pechos  
do la ponzoña pésima vomitan,  
y con la aguda lengua solicitan  
mortales iras, rabias y despechos [...]

El pasaje contiene ecos de Virgilio en las víboras escondidas en las entrañas («inque sinum praecordia ad intuma subdit»/«escóndeles [...] en lo más intrínseco del seno»), en su movimiento por los pechos («membris lubricus errat»/«deslízanse revueltos por los pechos»), y en la descripción del veneno («udo sublapsa veneno»/ «mortífero veneno»<sup>12</sup>). Al mismo tiempo, recuerda el encuentro de Turno, que sigue justo después, con la misma furia: como en el caso del rey rútilo, Megera primero intenta persuadirle, disfrazada, y cuando esto no da resultados, se revela y lanza dos culebras («geminos [...] anguis», *Aen.* VII. 450), como en Oña. Las imágenes del «fuego inextinguible» que se apodera de Caupolicán (*Ad V.* 57) también se remonta al asalto infernal a Turno, y tanto Caupolicán como Turno convocan inmediatamente después a sus seguidores a las armas.

A pesar de esta densidad de alusiones, la furia de Oña no inspira el mismo «sagrado horror» que en la *Eneida* (Accatino, 2022: 82), y se despide con una descripción algo burlesca, «casi calva y sin aliento, | así de haber lanzado soplos tales | como de echar culebras de la frente» (*Ad V.* 58). Hasta cierto punto, con esta serie de imitaciones, Oña logra disipar la turbación que suscitan la retórica y comportamiento poco

<sup>12</sup> Es posible que aun en su primera aparición Fresia anticipe a Amata: en la traducción de Hernández de Velasco (1557: 336-337), esta se describe como «cuidosa y pensativa [...] con congojas y iras mujeriles» justo antes de la

llegada de la furia. En Oña, hay cinco referencias a *cuidado* y *cuidadoso* para mostrar la diferencia entre el poco cuidado del satisfecho Caupolicán y las «sospechas mujeriles» de Fresia.

femeninos de Fresia en *La Araucana*, cuyas palabras tienen el efecto tangible e inmediato de disolver el matrimonio y deslegitimar la sucesión de Caupolicán (Legnani), si bien el tema de la sucesión es una tragedia personal más que una catástrofe política en el caso de una república político-militar como la de los araucanos (Choi, 2014), que no tiene dinastía real. La furia femenina de Amata y sus bacantes latinas es sin duda perturbadora en Virgilio, pero para los lectores de Oña era un punto de referencia localizable y familiar. Además, no figuran los discursos espeluznantes tanto de la Fresia de Ercilla como de Amata: estas largas arengas se reducen en Oña a unas tópicas profesiones de miedo femenino. Para enredar aún más el asunto, el discurso de Megera, con su serie de preguntas retóricas recriminatorias, sí tiene cierto aire de familia con la arenga de Fresia en *La Araucana*. Como Fresia, le echa a Caupolicán en cara el contraste entre su presente estado abatido y sus pasadas glorias y promesas de ser «señor del mundo» (*Ad V.* 47, cf. *LA XXXIII.* 77), y le hace ver la vanidad de todo si al final se somete al poderío español. Pero lo desgarrador del discurso de Fresia reside en sus preguntas, imitaciones a su vez de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (Gómez Canseco, 2022: notas loc. cit.), con la presencia del tópico literario de *ubi sunt* que suele ponderar la fugacidad de la vida y la fama. Es como si llorara a su marido, cautivo pero todavía respetado de los suyos, como si ya estuviera muerto y olvidado. En el caso de la Megera de Oña, las amenazas apelan a otro tópico, el de la importancia de aprovechar la ocasión, para que el general no se vea «sin hijos, sin mujer, sin señorío, | sin dulce libertad, que es sobre todo» (*Ad V.* 55). En todo ello Megera despliega su falsedad demoniaca e irónicamente, por seguir estos consejos que Caupolicán se verá al final en el estado que Megera describe. Con todo, los avisos no cobran el mismo matiz trágico que en Virgilio o en Ercilla.

La cadena de imitaciones no termina aquí. Como ya se ha ponderado, la Fresia de Oña enfurecida recuerda la Fresia de Ercilla y la Amata de Virgilio. El episodio entero es además un eco del sueño-visión de Ercilla justo antes de la batalla de Penco, la misma batalla que sigue inmediatamente a las apariciones en ambos poemas. El lugar ameno de Oña también está modelado en el paisaje mítico-pastoril que atraviesa el soldado Ercilla en su arrebato profético (*LA XVII.* 42-50, *XVIII.* 67-70, a su vez imitaciones de varios pasajes de Garcilaso), conducido por la terrible diosa Belona, que es, precisamente, «de las horribles furias rodeada» y «toda de fuego bélico encendida» (*LA XVII.* 39), en una extraña y parecida mezcla de digresión lírica-pastoril y visión sangrienta. La visión del personaje Ercilla también se interrumpe bruscamente, al sonar los primeros ruidos del asalto araucano en su fortín, y frustra los primeros brotes de amor en el poeta, quien acaba de captar un destello de su futura esposa y

quedar «al amor sujeto y sometido, | | y deseoso luego de ocuparme | en obras y canciones amorosas | y mudar el estilo y no curarme | de las ásperas guerras sanguinosas» (*LA XVIII*. 71-72). Estos cantos de *La Araucana* son una primera afirmación de la poética más amplia que se desarrollará a lo largo de la *Segunda parte* del poema, de su deseo de ensanchar las posibilidades del género y de configurar «l'intégration de l'expression lyrique dans l'épopée» (Plagnard, 2019: cap. XII, párr. 78), y corresponden a un intento parecido de fijar un precedente en el episodio de *Arauco domado*.

Toda la escena anterior a la intervención de la furia, con la intimidad y el diálogo de los amantes, también evoca el encuentro de Lautaro y Guacolda en la *Primera parte* de *La Araucana*, la primera «diversión de la voz épica hacia la voz lírica» en el poema anterior (Valencia, 2015: 148), como lo es en Oña. Ni Lautaro, el héroe indígena más desarrollado por Ercilla después de Caupolicán, ni su amante figuran directamente en Oña, debido a su enfoque en la subsiguiente campaña de Hurtado, aunque sí hay una notoria aparición espectral del guerrero difunto. En *La Araucana*, tanto Lautaro como Guacolda se despiertan con pesadillas después de acostarse juntos. Guacolda suplica a Lautaro que se arme, pero él descarta sus premoniciones, y mientras se discuten con lágrimas, los españoles empiezan su embate nocturno y Lautaro es asesinado instantáneamente. Los dos encuentros, el de Lautaro y Guacolda y el de Fresia y Caupolicán, representan una unión perfecta de amantes interrumpida y finalmente destruida por la guerra. Tanto Caupolicán como Lautaro descartan jactanciosamente las aprensiones de sus amadas con razones muy parecidas, tachándolas de imaginaciones pusilánimes femeninas y recordando sus propias hazañas, pero al final estas tienen la razón. Por lo demás, la última escena es como una imagen inversa de la primera: Lautaro y Guacolda se despiertan a la medianoche, mientras que Caupolicán y Fresia se disponen a tomar una siesta al mediodía; las dos parejas se encuentran en la «deleitosa vera» (*Ad V*. 11, cf. *LA XII*. 42-44) de un valle recogido descrita en términos garcilasianos, pero Lautaro la ha convertido en un «sitio [...] fortalecido» (*LA XIII*. 42) con foso y muros, mientras que el valle de Caupolicán ni siquiera registra las pisadas de ganado (*Ad V*. 24); Lautaro y Guacolda discuten después de hacer el amor, Caupolicán y Fresia antes. Sin embargo, otra vez más, el tono afectivo difiere. La muerte de Lautaro, con el duelo anticipado de Guacolda, tema predilecto de la serie de romances que se compusieron en base a *La Araucana*, es conmovedora y patética: la felicidad suprema seguida por un fin indigno. El narrador enfatiza lo extraordinario que es este interludio, el hecho de que «aquella noche sola» (*LA XIII*. 44) el héroe araucano eligió desarmarse y entregarse a los placeres del amor, lo que da a sus acciones un giro trágico y fatídico. Al contrario, Caupolicán parece haber cedido totalmente su papel de jefe araucano desde

hace un tiempo indefinido: «no estaba de la guerra cuidadoso, | ni cosa por su cargo se le daba» (V. 25), en una ociosidad idílica como Rinaldo en el jardín de Armida en la *Gerusalemme liberata*.

En cuanto a las compañeras de los guerreros, Guacolda no ve otra salida que el suicidio en caso de una derrota araucana, y promete repetidamente que en cuanto vea a su amante muerto, ella le seguirá al inframundo. Asimismo, de manera contrafactual, Fresia insiste en que «“muriendo alegre te siguiera”» (*LA XXXIII*. 80), si Caupolicán se hubiera suicidado y elegido una muerte digna. Las otras heroínas indígenas de *La Araucana* se desesperan de la misma manera al verse viudas, aunque la intervención caballeresca del mismo Ercilla las salva de este fin. En cambio, la Fresia del *Arauco domado* expresa sus temores en términos vagos y con coquetería juguetona, sin necesidad de recursos futuros tan drásticos. Si fuéramos a juzgar por las otras parejas del *Arauco domado*, sobre todo por la decisión de Guacolda de casarse con un español, la lealtad de las araucanas, aunque pura y casta mientras dura, no es para siempre, y mucho menos para después de la muerte. En las palabras rencorosas del fantasma de Lautaro, «“dura mientras luze el sol dorado, | y acávase en haviendo algún ñublado”» (*Ad XIII*. 81). La conquista de las araucanas, igual que la conquista de su tierra, no se presenta como un imposible a ojos de Oña, siempre deseoso de presentar la pacificación de Arauco, que en la realidad se encontraba en un estado muy precario en el momento de escribir, como un fin alcanzable y valioso.

Esta última imitación de Ercilla se encuentra enlazada con la imitación de Virgilio ya analizada. El hecho es que la muerte de Lautaro en *La Araucana* recuerda inequívocamente la de Turno al final de la *Eneida*, tema de discusión de los humanistas desde principios del Renacimiento (Kallendorf, 2007). Así la narra Ercilla (*LA XIV*. 18):

Del rostro la color se le retrujo,  
los ojos tuerce y con rabiosa pena  
la alma, del mortal cuerpo desatada  
bajó furiosa a la infernal morada.

Hay reminiscencias evidentes de los últimos versos de la *Eneida*, traducidos así por Hernández de Velasco en la versión de 1557 (648):<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A su vez, estos versos de Ercilla imitan una de las imitaciones renacentistas más famosas del final de *La Eneida*, la muerte de Rodomonte en los últimos versos del *Orlando furioso* de Ariosto, uno de los modelos predilectos de don Alonso: «A le squallide ripe d'Acheronte |

sciolta dal corpo più freddo, che giaccio, | bestemando fuggi l'alma sdegnosa: | che fu sì altera al mondo, e sì orgogliosa» (1556: 444). Como Rodomonte y al contrario de Turno, Lautaro no pierde nada de su furia y orgullo al momento de la muerte, y se describe la disolución del vínculo alma-cuerpo en términos

Descoyuntose al punto un mortal frío  
el cuerpo y miembros, la ánima indignada  
huyó gimiendo al infernal abismo.

Evidentemente, en Oña no vislumbramos la muerte de Caupolicán, pero esta alusión completa el cuadro que lo vincula definitivamente con el Turno de Virgilio, mediante el Lautaro de Ercilla. ¿Qué efecto tiene esta cadena de imitaciones? Primero, en el mismo orden de su transformación del heroísmo femenino de las araucanas, Oña, si no quita totalmente su aura épica de antagonistas dignos, por lo menos reinterpreta a los guerreros araucanos de manera más predecible y reconfortante. Para Ercilla, Caupolicán se parecía, por lo menos en la *Tercera parte*, al Pompeyo de Lucano, que entre otras cosas sugiere, de modo algo inquietante, que su muerte no pondrá fin al conflicto araucano. En Lucano, el espíritu de Pompeyo, ignominiosamente asesinado, se asienta en los pechos de Catón y Bruto, los republicanos que primero detendrán y al final asesinarán al César victorioso, igual que en Ercilla, el empalamiento del cacique inspira enseguida «nueva rabia y mayor ira» en la república araucana (*LA XXXIV. 35*). Su Caupolicán es un jefe con defectos innegables, pero maduro y estoico, siempre sereno y sagaz. En cambio, en Oña se nos presenta un líder juvenil e impetuoso, más parecido al mozo Lautaro. El lector puede imaginar que su derrota será tan definitiva como la de Turno, tanto para él como para los araucanos, y que después seguirá una nueva alianza entre vencidos, vencidas y vencedores.

Además, esta imitación de imitaciones permite a Oña una lectura sutil de Ercilla. En Virgilio, Turno muere a causa de la ira de Eneas, «furiis accensus et ira | terribilis» (*Aen. XII. 946-947*; en Hernández de Velasco, 647, «con terrible coraje y furiosa ira | todo encendido»), provocada cuando este ve el tahalí de Palas en el hombro de su enemigo. En cuanto a Turno, después de arder en ira durante unos cinco libros, al final es víctima de un terror también inspirado por una furia mensajera de Juno, e intercede por su vida. Lautaro, en cambio, no es matado por ningún Eneas, y no le suplica a nadie: casi desnudo, le mata una flecha anónima que dispara la misma Muerte sin que tenga tiempo para entrar en la batalla. Pero la ira de Eneas se desplaza a él, y su alma parte no solamente «indignada» sino «rabiosa» y «furiosa», con un deseo de venganza que sigue vivo en el canto siguiente, cuando sus tropas más leales se entregan a la muerte antes de rendirse. A pesar de sus virtudes heroicas y caballerescas, el personaje de Lautaro llega a tener cierto aspecto diabólico en los últimos cantos de la

---

parecidos (desatada/sciolta). Agradezco a Mercedes Blanco el haber llamado mi atención sobre esta alusión.

*Primera parte*, que no se limita a este episodio, sino que retoma el juramento que hace «“al infernal poder eterno”» (*LA* XII. 40) antes de emprender lo que será su última campaña. En Oña, la intervención diabólica se actualiza de manera explícita, pero a través de la imitación, implica que esto no es una innovación total, sino más bien una *amplificatio* de algo que ya estaba latente en su modelo. A este respecto, Lautaro constituye un modelo más atractivo que el Caupolicán ercillano, estoico, republicano y al final cristiano bautizado, para lo que propone.

En el artículo ya citado, Javitch tiene una hipótesis sugerente acerca de los efectos de la imitación de imitaciones en el poema de Ariosto (1985: 239):

The ironizing view of past literary achievements displayed in Ariosto's genealogical imitations liberated the Renaissance poet from the anxieties that legacy could produce. Not only did this long view of poetic ancestry reduce the claims of priority imposed by such illustrious predecessors as Virgil, Ovid and Dante. By exposing the illusoriness of victory in poetic competition such a perspective also allowed the poet to forego the task of having to challenge or excel these precursors [...] he was enabled to enrich the history of rewriting he perceived so clearly.

En el caso de *Arauco domado*, no tiene sentido afirmar que Oña no quería rivalizar con sus modelos, sobre todo con Ercilla: su deseo de emulación es patente, y corresponde a los deseos tanto de su mecenas como de la comunidad letrada de Lima. Sin embargo, la actitud «counter-competitive» (233) que fomentan las imitaciones encadenadas y palimpsésticas también tiene su lugar. Como se ha visto, Oña mismo describe su relación con el poeta madrileño en términos de genealogía, y su entretrejimiento ingenioso de alusiones a los antecesores de este le permiten aligerar en algo el peso de esta herencia. De este modo, busca crear un poema que no solo impugna, sino que dialoga con la famosa *Araucana* y la amplifica al insertarse en un mundo que es para él tanto una creación literaria como una experiencia vivida. Al leer el poema completo, llama la atención lo abierto que queda el desarrollo de la narración: aunque esto también se debe a la práctica de Ercilla (y de Ariosto), Oña va aún más lejos; no hay apenas una sola trama completa, aun en las historias interpoladas. Las imitaciones compensan en parte esta frustración, porque permiten al lector atento atar cabos y vislumbrar el probable desenlace de los sucesos. Al mismo tiempo, casi siempre está en juego más de una imitación, lo que complica este intento. Si algo se puede resumir de estas fábulas de amor y las varias imitaciones que contienen es que tienen una tendencia marcada a alterar la luz trágica en que se veían muchos episodios de la vida civil en *La Araucana*.

En *Arauco domado* estas digresiones llegan a ser líricas, y a veces patéticas, pero siempre dejando abierta la posibilidad de un desenlace feliz. Así, Oña reivindica su propio lugar en la materia de Arauco, que como el argumento de su poema sigue abierta, todavía no domada pero tampoco indomable, al alcance de conquistadores y poetas futuros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Accatino, Sandra (2022): «Infierno y guerra. Imágenes del Leteo y del Flegetonte en *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596)», *Revista Chilena de Literatura*, 106, pp. 79-105.
- Ariosto, Ludovico (1556): *Orlando furioso [...] con cinque canti*, Lyon, B. Honorati.
- Blanco, Mercedes (2019): «Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*», *Bulletin Hispanique*, 121, 1, pp. 17-54.
- (2020): «Un episodio trágico en *La Araucana*: la traición de Andresillo (cantos 30-32)», en Emiro Martínez-Osorio y Paul Firbas (eds.), *La Araucana (1569-2019)*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 45, 1, pp. 33-62.
- Carneiro, Sarissa (2021): «*Arauco domado* y la imitación articulada de la *Eneida* y *La Araucana*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 69, 1, pp. 79-111.
- (2022a): «Apolo y Dafne: reinenciones de un mito en poemas épicos de la expansión y conquista», *Revista Chilena de Literatura*, 106, pp. 51-78.
- (ed.) (2022b): *Poesía y censura en América virreinal: El proceso contra Arauco domado (Lima, 1596) de Pedro de Oña*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica Chile.
- (2022c): «Vuelo y caída del héroe en la épica de Arauco: constancia y metamorphosis de una imagen mnémica», *Calíope*, 27, 2, pp. 133-156.
- Castro Jiménez, María Dolores y Almudena Zapata Ferrer (2009): «Tópicos épicos de cuño virgiliano en el *Arauco domado* de Pedro de Oña», en Trinidad Arcos Pereira *et al.* (eds.), *Pectora mulcet: Estudios de retórica y oratoria latinas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- Choi, Imogen (2022): *The Epic Mirror: Poetry, Conflict Ethics and Political Community in Colonial Peru*, Woodbridge, Tamesis.
- (Sutton, Imogen) (2014): «“De gente que a ningún rey obedecen”: Republicanism and Empire in Alonso de Ercilla’s *La Araucana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, 4, pp. 417-435.
- y Felipe Valencia (2020): «The Tragedy of Women in Power: *La Araucana* and and Sixteenth-century Neo-Senecan Theatre», en Emiro Martínez-Osorio y Paul Firbas (eds.), *La Araucana (1569-2019)*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 45, 1, pp. 63-92.
- Ercilla, Alonso de (2022): *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- Faúndez Carreño, Rodrigo (2019): «*Amor vincit omnia*: el amor en *Arauco domado* de Pedro de Oña, 1596», *Romance Notes*, 59, 1, pp. 19-30.
- Gómez Canseco, Luis (2022), «Garcilaso y la construcción de *La Araucana*», *Revista de Literatura*, 84, 168, pp. 381-415.
- Huidobro, María Gabriela (2017): *El imaginario de la guerra de Arauco: mundo épico y tradición clásica*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica Chile.
- Javitch, Daniel (1985): «The Imitation of Imitations in *Orlando furioso*», *Renaissance Quarterly*, 38, 2, pp. 215-239.

- Kallendorf, Craig (2007): *The Other Virgil: "Pessimistic" Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press.
- Legnani, Nicole (2023): «Domestic Bliss and Strife: Fresia and Caupolicán in Alonso de Ercilla's *La Araucana* and Pedro de Oña's *Arauco domado*», en Emiro Martínez-Osorio y Mercedes Blanco (eds.), *The War Trumpet: Iberian Epic Poetry, 1543-1639*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 243-275.
- Marrero-Fente, Raúl (2008): *Epic, Empire and Community in the Atlantic World: Silvestre de Balboa's «Espejo de paciencia»*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.
- Massmann, Stefanie (2020): «Épica y panegírico en *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña», *Hipogrifo*, 8, 2, pp. 687-702.
- Mazzotti, José Antonio (2000): «"El discurso en loor de la poesía" y el aporte de Antonio Cornejo Polar», en Antonio Cornejo Polar (ed.), *«Discurso en loor de la poesía»: Estudio y edición [1964]*, Lima, Latinoamericana, pp. ix-xxxix.
- (2016): *Lima fundida: Épica y nación criolla en el Perú*, Madrid, Iberoamericana.
- Nicolopoulos, James (1998): «Reading and Responding to the Amorous Episodes of the *Araucana* in Colonial Peru», *Calliope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 4, 1-22, pp. 227-247.
- Oña, Pedro de (2014): *Arauco domado*, ed. Ornella Gianesin, Pavia, Ibis.
- (1596): *Primera parte de Arauco domado*, Lima, Antonio Ricardo.
- Ovidio (1589): *Las transformaciones de Ovidio*, trans. Pedro Sánchez de Viana, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba.
- (2004): *Metamorphoses*, ed. R.J. Tarrant, Oxford, Oxford University Press.
- Pittarello, Elide (1989): «*Arauco domado* de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista», *Dispositio*, 14, 36/38, pp. 247-270.
- Plagnard, Aude (2019): *Une épopée ibérique: Alonso de Ercilla et Jerónimo Cortereal (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez, <http://books.openedition.org/cvz/7506>.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2016): *La imitación áurea: Cervantes, Quevedo, Góngora*, Paris, Éditions Hispaniques.
- Valencia, Felipe (2015): «Las "muchas (aunque bárbaras)" voces líricas de *La Araucana* y la índole poética de una "historia verdadera"», *Revista de Estudios Hispánicos*, 49, pp. 141-171.
- Virgilio, *Aeneid*: <https://www.perseus.tufts.edu/hop-per/text?doc=Perseus:text:1999.02.0055>.
- Virgilio (1557): *Los doce libros de la Eneida de Virgilio*, trad. Gregorio Hernández de Velasco, Amberes, Iuan Bellero.