

‘Ulises Telamonio’ en América: retórica y mitología clásica en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596)*

Jorge Fernández López

Universidad de La Rioja
Departamento de Filologías Hispánica y Clásicas
jorge.fernandez@unirioja.es



Recepción: 22/11/2008

Resumen

El *Arauco domado*, poema épico compuesto por Pedro de Oña y publicado en 1596, se ajusta a las convenciones de su género en el uso de la mitología clásica, a pesar de que el tema es contemporáneo y americano y de que su autor nunca salió de Sudamérica. Las alusiones a personajes de la mitología grecolatina son frecuentes para establecer comparaciones con las situaciones narradas y se acude también a referencias mitológicas para la descripción de escenas típicas; además, aunque dentro de ciertos límites, los dioses aparecen directamente en la acción del poema e incluso intervienen en ella. Este recurso a la mitología es una decisión de orden retórico, pues Oña asume plenamente el código tradicional de la epopeya, que incluye también la elaboración de los discursos que pronuncian los personajes. A este respecto, el autor del poema despliega su habilidad literaria para caracterizar a sus personajes a través tanto de las intervenciones que pone en su boca como de la interpretación de los efectos de las mismas, jugando con dos tipos de retórica moralmente opuestas, una «buena» y otra «mala». El culmen del uso recto y virtuoso de la retórica estaría personificado en el héroe protagonista de la obra, don García (virrey del Perú), en quien se conjugan inusualmente la fuerza física y el valor militar con la elocuencia natural y la destreza oratoria.

Palabras clave: Pedro de Oña; *Arauco domado*; retórica; mitología clásica; épica culta.

Abstract. ‘*Ulises Telamonio*’ in America: rhetoric and classical mythology in Pedro de Oña’s *Arauco domado* (1596)

Arauco domado, an epic poem composed by Pedro de Oña and published in 1596, fulfils the conventions of its genre in its usage of classical mythology, notwithstanding its subject matter—contemporary with its composition and set in America—and the circumstances of its author (who never left South America). Allusions to characters from ancient mythology are frequent in

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2008-03246/FILO, subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y a través de fondos FEDER. Versiones preliminares de partes de este trabajo fueron presentadas como comunicaciones en el XXX Convegno Internazionale di Americanistica (Perugia, del 6 al 12 de mayo de 2008) y en el Convegno Internazionale «Incontri e “disincontri” tra Europa e America» (Salerno, del 14 al 15 de mayo de 2008).

order to establish comparisons with the narrated situations, and typical scenes are often described with the help of mythological references; moreover, although within certain limits, gods appear directly in the action and even take part directly in the narrated events. The inclusion of mythology in his poem is Oña's own rhetorical decision, for he completely assumes the traditional code of epic, which also implies the elaboration of the speeches pronounced by the epic characters. Oña displays all his literary ability at defining his characters through both the speeches he makes them pronounce and the induced interpretation of their effects, playing with two kinds of rhetoric morally opposed, a 'good' rhetoric and a 'bad' rhetoric. Don García, the protagonist hero of the poem and viceroy of Peru, personifies the summit of the right and virtuous usage of rhetoric, for he joins the usual contraries of physical strength and military boldness, on the one hand, with natural eloquence and oratorical skill, on the other.

Keywords: Pedro de Oña; *Arauco domado*; rhetoric; classical mythology; literary epic.

Sumario

- | | |
|--|---------------|
| 1. Oña y el <i>Arauco domado</i> | 4. Conclusión |
| 2. La mitología clásica en el <i>Arauco domado</i> | Bibliografía |
| 3. El poema de Oña, entre épica y retórica | |

1. Oña y el *Arauco domado*

Pocas producciones dentro de la literatura hispana han sido tan desproporcionadamente atendidas, según una y otra vez han señalado sus estudiosos, como la formada por las varias docenas de poemas épicos publicados en los siglos XVI y XVII¹. Lo que dos estudiosos franceses han dicho hace poco acerca de la épica culta francesa se puede aplicar a toda la europea en general y a la española en particular: se trata de «[...] un genre ancien qui ne parvient guère à devenir moderne [...]»². En efecto, y a pesar del vigor con que se cultivó el género épico, la sensibilidad moderna se sitúa muy lejos de los presupuestos literarios y culturales que sustentan estas obras, y ha sido la *Araucana* de Ercilla la epopeya áurea más estudiada (y casi la única que ha sido objeto de ediciones críticas modernas).

Precisamente en la estela del poema de Ercilla hay que emplazar el texto del que aquí nos ocupamos: el *Arauco domado* de Pedro de Oña, obra y autor que pasamos a presentar sumariamente. Pedro de Oña³ nació en Angol (actual Chile) en 1570

1. PIERCE (1968: 11), LARA GARRIDO (1999: 27-28), DAVIS (2000: 1-7), VILÀ (2001: 7-9) y VILÀ (2003: 137-138).
2. GREINER y TERNAUX (2002: 10).
3. Sobre la figura de Oña, véase IGLESIAS (1971), MATTIA VIAL (1924) y DINAMARCA (1952: 15-46); sobre el *Arauco domado* en el marco de la épica renacentista, véase PIERCE (1968: 286-287) y LARA GARRIDO (1999: 52-53). No ha de confundirse este personaje con su homónimo y casi contemporáneo (1560-1626) Pedro de Oña, mercedario burgalés que fue profesor de teología en la Universidad de Alcalá.

y murió en Lima en 1643, tras haber permanecido toda su vida en el continente americano⁴. Su padre, el capitán burgalés Gregorio de Oña, participó en varios episodios de la guerra de Arauco y acabó muriendo en uno de ellos, por lo que el joven Oña se trasladó en 1590 a Lima, donde estudió en el Real Colegio de San Felipe y San Marcos, regentado por los jesuitas que había en aquella ciudad. En su vida adulta, Oña desempeñó varias responsabilidades administrativas (corregidor de las ciudades de Jaén de Bracamoros, de Yauyos y de Vilcabamba) y participó en una expedición que tuvo como objeto sofocar la rebelión surgida en Quito en 1593 debida a un conflicto relacionado con los impuestos que gravaban a los quiñeos. Oña dedicó también su atención a la literatura y, además del *Arauco domado* (1596), compuso un breve diálogo en octavas que relata el terremoto de Lima del 19 de octubre de 1609 (*El temblor de Lima*)⁵ y otros dos poemas épicos de más aliento: el *Ignacio de Cantabria* (1639) y *El vasauro* (de 1635 pero inédito hasta 1941), dedicados el uno a la vida del fundador de la Compañía de Jesús⁶ y el otro a varios episodios bélicos de la Castilla del siglo xv desde el reinado de Enrique IV hasta la conquista de Granada por los Reyes Católicos⁷. Como ha dicho algún estudioso, a Oña le corresponde el «vacuo honor»⁸ de ser el primer poeta chileno, lo que le ha asegurado su presencia en diversas historias de la literatura chilena e hispanoamericana, en las que se le suele despachar con pocas frases acerca de su papel supuestamente fundador⁹. Por su ambientación americana y por sus méritos literarios superiores al resto de las obras de Oña —en los que la crítica suele coincidir—¹⁰, el *Arauco domado* es el poema más estudiado de su autor.

La primera edición del *Arauco domado*, que tiene como referente evidente y declarado la precedente *Araucana* de Ercilla —su contenido entronca directamente con el canto XIII de esa epopeya—, apareció en Lima en 1596, pero, al ser impresa sin permiso eclesiástico, fue retirada de la circulación¹¹: el poema de Oña alcanzó

4. Algunos estudiosos (IGLESIAS, 1971: 183-188) intentan forzar los testimonios para proponer la hipótesis de un posible breve viaje a España entre 1607 y 1608 que nunca se produjo (como bien muestra AVALLE-ARCE, 2000: 67).
5. Hay edición facsimilar de la *princeps*, con breve estudio introductorio de J. T. Medina, en OÑA (1909).
6. Véase CALDERÓN (1999).
7. Según Oroz (OÑA, 1941: xv), el único manuscrito en el que se conserva el poema, adquirido por la Biblioteca Nacional de Chile en 1886, podría ser autógrafo de Oña. La selección de acontecimientos narrados obedece a la participación en los mismos de los Cabrera, condes de Chinchón y antepasados del virrey del Perú.
8. CASTILLO SANDOVAL (1995: 234).
9. Panorama de las características del «subgénero» de la épica colonial en PIÑERO RAMÍREZ (1992), con varias alusiones al poema de Oña.
10. En un estudio recientemente actualizado, AVALLE-ARCE (2000: 67) califica el *Arauco domado* como «la más lírica de las epopeyas de la época»; BELLINI (2002: 92-93) también elogia las cualidades literarias de esta obra. El poema ejerció influencia casi inmediata, por ejemplo, en Lope de Vega y otros dramaturgos, como han mostrado, entre otros, COROMINAS (1981), LAUER (1993) y SÁNCHEZ JIMÉNEZ (2006).
11. Hay noticia, sin embargo, de la existencia de varios ejemplares de esta *princeps*, como la que aparece en un número de 2007 de los *Avisos* de la Real Biblioteca (<http://avisos.realbiblioteca.es/?p=article&aviso=34&art=842>) [consulta 21/11/2008]. El *Catálogo colectivo del patrimonio*

difusión de algún relieve tras su segunda edición, que tuvo lugar en Madrid en 1605 a cargo de Juan de la Cuesta, esto es, mismos año e impresor que la primera parte de *El Quijote*. El protagonista principal del poema es García Hurtado de Mendoza, que fue gobernador de Chile (1557-1561) y virrey del Perú (1589-1596). Hurtado de Mendoza había participado, a las órdenes de Valdivia, en la guerra que es objeto de la *Araucana* de Ercilla, pero como resultado de un conocido enfrentamiento entre este poeta y el futuro virrey, el papel de Hurtado de Mendoza en la campaña militar queda silenciado en el célebre poema épico¹²: uno de los objetivos principales del poema de Oña es reparar el agravio que sentía el ya entonces virrey¹³.

El *Arauco domado* narra, en casi dos mil octavas de particular métrica¹⁴ (1.981, para ser exactos, esto es, 15.848 versos), varios episodios de la misma campaña militar, pues, en la que participó Ercilla (a quien Oña reconoce explícitamente su calidad literaria y a quien hace aparecer fugazmente como personaje de su poema¹⁵). La secuencia de acontecimientos del *Arauco domado*, centrados en unos pocos episodios, es bastante breve: parte la expedición de Lima para sofocar el levantamiento araucano, los españoles construyen un fuerte junto a La Serena tras haber mejorado las condiciones de las encomiendas mineras que padecían los indios¹⁶, el asedio al que los indios someten al fuerte es resuelto con éxito, y luego tiene lugar la desigual batalla junto al río Biobío, que acaba también con victoria española frente a los veinte mil indios a los que se enfrentan. Mediante el recurso al ardid narrativo de incluir un sueño profético, Oña relata también, por extenso y por boca ajena, el sometimiento de la rebelión de Quito de 1593 y la defensa de don García contra varias incursiones inglesas encabezadas por Richard Hawkins, todo ello ocurrido en fechas cercanas a la de composición y publicación del poema¹⁷,

nio bibliográfico español consigna un único ejemplar de esta edición, albergado en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo signatura R/15606. DINAMARCA (1952: 58) cita únicamente siete ejemplares.

12. Véase MORÍNIGO (1979: 25-26 y 56-57) y ARCE MENÉNDEZ (1978: 51-53).
13. Véase SMITH (1984: 3-6).
14. Las octavas del *Arauco domado* riman ABBAABCC, estructura que pasa por ser invención de este poeta, elogiada por Menéndez Pelayo y que Oña abandona en favor de la italiana tradicional en los otros dos poemas (véase CAILLET-BOIS, 1942). Según este mismo estudioso, podríamos estar ante una propuesta de superación de la ya antigua rivalidad entre octava italiana y copla de arte mayor (que rima ABBAABBA), que ya había resuelto en los mismos términos que Oña Diego Hurtado de Mendoza (quien utiliza esta estrofa en unas *Estancias*). No puede darse respuesta, sin embargo, a la cuestión de si Oña había conocido este precedente, ya que aunque Hurtado de Mendoza vivió varios decenios antes (1503-1575), su poesía no se publicó hasta 1610 (CAILLET-BOIS, 1942: 270-272); véase también DINAMARCA (1952: 200-203), que sigue a Callet-Bois, a quien cita.
15. Dice Oña (9, 63): «Al celebrado Zúñiga de Ercila, / eterna y dulce voz del araucano, / por cuya fértil pluma y fértil mano / castálido licor Apolo estila / gozó de ver aquí la mar tranquila, / airoso, vistosísimo, galano, / con plumas, martinetes, con airones, / trencilla, banda, cintas y listones.» En otra ocasión (11, 108, 2), habla de «el divino autor de la *Araucana*».
16. Véase al respecto MEJÍAS LÓPEZ (1989). El propio padre de Oña había sido encomendero, como ha señalado NICOLOPULOS (1998: 107).
17. La batalla naval en la que se rechaza el ataque inglés tuvo lugar en 1594, sólo dos años antes de que Oña publicara el poema. El relato de Oña, por más que algunos particulares de la escaramuza escapasen a su comprensión, es bastante detallado y verídico (véase MURRIN, 1994: 9-12, 182 y 186-191). Para un resumen de los hechos históricos que Oña somete a reelaboración poética, véase

pero más de treinta años después del hilo central de la narración, lo que le ha sido reprochado a Oña no pocas veces¹⁸.

En las páginas siguientes, nos centraremos en dos aspectos que ilustran la relación de este poema con el mundo de la antigüedad clásica. El primero de ellos es la presencia de la mitología clásica en un poema cuya acción se desarrolla en el hemisferio boreal y junto al océano Pacífico, lo que no deja de producir cierta perplejidad y sería un caso de lo que algunos estudiosos han denominado «imaginación colonizada»¹⁹. Se trata de analizar cómo Oña se decide por conjugar, por un lado, las convenciones formales del poema épico, que conlleva tanto a nivel formal (alusiones, etc.) como narrativo (participación activa en los hechos relatados) la aparición de la mitología clásica, con, por otro lado, la realidad de la ambientación andina y la presencia destacadísima de unos actores a los que el mundo mitológico era completamente ajeno.

2. La mitología clásica en el *Arauco domado*

2.1. Mitología «ornamental»

Como es lógico en un poema que se inserta en estas coordenadas estéticas, la mitología clásica aparece de manera muy evidente en lo que podríamos llamar «un primer nivel externo»: el de la *elocutio* retórica con la que Oña compone esta epopeya²⁰. No hace falta señalar que el código épico (y el de la poesía de la época en general) incluye como una de sus convenciones las alusiones más o menos frecuentes y más o menos indirectas pero prácticamente insoslayables a la mitología clásica. Así, el sol que sale es bien Apolo (o Febo, o el Delio, o incluso «el que por Dafne rápido corría», en 3, 3) o bien Helios (o «el padre de Faetón» o sencillamente «el Titán»), los vientos son céfiro o favonios, el mar es campo de Neptuno (18, 87, 5; 19, 63, 5) o simplemente Tetis (1, 69, 5) y está lleno de tritones y sirenas (3, 95, 6; 12, 14, 7; 19, 32, 3; 19, 93, 2), los pájaros son Filomena y Progne (3, 61), si alguien duerme es porque Morfeo le domina (17, 15, 6), quien disfruta de edad avanzada es un Néstor (11, 31, 1), o quien está a punto de morir es porque la parca Átropo está pronta a cortar el hilo de su vida (11, 15, 3-4), etc. Identificaciones y alusiones de este tipo las encuentra el lector no a cada paso, pero sí con mucha frecuencia, y Marte como sinónimo de «guerra» es la alusión más repetida en este poema épico y de asunto predominantemente bélico.

Descendiendo a cómo se resuelve estilísticamente esta presencia «ornamental» de los personajes de la mitología clásica, hay que señalar que el recurso más fre-

DINAMARCA (1952: 107-142). Como señala AVALLE-ARCE (2000: 76), el elogio de don García es «excesivo, y hasta indecente». La biografía de don García fue objeto de una obra en prosa, compuesta también en términos muy elogiosos, de Cristóbal Suárez de Figueroa, los *Hechos de Don García Hurtado de Mendoza* (Madrid: Imprenta Real, 1613), sobre la que cf. ARCE MENÉNDEZ (1978).

18. Por ejemplo, AVALLE-ARCE (1985: 124-125).

19. Cf. RODRÍGUEZ (1981).

20. El mito ya había desplegado su función retórica en los relatos «americanos» de los cronistas anteriores (véase FABREGAT BARRIOS, 2003).

cuenta es la comparación o la identificación directa de las realidades narradas con los referentes mitológicos. Así, don García supera a Hércules (1, 47; 5, 70; 8, 64, y 10, 22) o Aquiles (1, 46, 7) en fuerza y valor; a Marte, en arrojo guerrero (9, 40 y 9, 48); a Ulises, en astucia (16, 10); al propio Júpiter, en resplandor (9, 48); es como Jano por su perspectiva privilegiada sobre el pasado y el futuro (8, 40), etc.²¹. En la concreción verbal de estas comparaciones, no deja de llamar la atención la aparición constante de estructuras formuladas negativamente, en las que la realidad descrita por Oña iguala o supera al referente mitológico.

Así, por ejemplo, tras una descripción de la febril actividad que hay en Lima en la preparación de la expedición española (a lo largo de ocho octavas), por si al lector no le había quedado clara la referencia a la *fervens* Cartago del primer libro de la *Eneida*, se formula de manera explícita la inferioridad de Cartago y de los cartagineses con respecto a Lima y los limeños (1, 33, 1-4)²²; o la araucana Gualeva, en busca desenfadada de su amado Caupolicán, supera en agitación a Amata, Dido y las bacantes (7, 20), o, en fin (la lista podría multiplicarse)²³, el asombro de Quidora al ver a su amado Talgueno, al que recupera tras prolongada separación y haberle dado por muerto, es mayor que el de Penélope en su proverbial reencuentro con Ulises (14, 24).

La recurrencia de estas comparaciones negativas, sobre todo cuando sus protagonistas son los españoles, va mucho más allá de una intención estilística. En efecto, varios estudiosos han señalado cómo en la empresa colectiva de la expansión española por América la referencia a diversos elementos culturales e históricos del mundo clásico es constante²⁴, pero a menudo con la intención de establecer la superioridad de la empresa española sobre el modelo antiguo más prestigiado. Así, David Luper dedica un capítulo de su monografía sobre el tema a repasar varios

21. Para un retrato «real» del personaje histórico, véase DINAMARCA (1952: 84-93), donde se señala la divergencia entre el retrato idealizado de Oña y lo que nos consta por fuentes de la época.
22. «En esa gran ciudad que Dido funda / para su albergue y último recurso, / no suena tal estrépito y concurso, / tal trápala, tropel y baraunda; / [...]». Para las citas del poema, seguimos la edición recogida en la tesis doctoral de Victoria Pehl Smith (SMITH, 1984), de la que sólo hemos podido consultar una versión microfilmada. Un repaso crítico a las ediciones del poema, desde la *princeps* de 1596, puede encontrarse en DINAMARCA (1952: 50-81), que concluye que cada edición empeoró el texto de la anterior (para todos los detalles textuales, cf. SMITH, 1984: 6-26). El lector podrá acceder más fácilmente al texto del poema en el volumen 29 de la Biblioteca de Autores Españoles (1854, con múltiples reimpressiones posteriores) o a través de Google Books, donde se puede descargar la edición de J. M. Gutiérrez (Valparaíso, 1849).
23. Consignemos, a título ilustrativo, al menos las siguientes (en orden de aparición): don García, hijo de ilustre padre, no es tan imprudente como Faetón (1, 24); la voz de don García ejerce más atracción que los cantos de las sirenas y de Orfeo (1, 40); al irse don García la Serena queda más triste que Dido abandonada por Eneas (3, 64); el destrozo de la flota española que ha causado la tormenta es mayor que el de Troya y el de Roma incendiada (3, 102); don García espera en el muro más alerta que Ascanio esperando a Eneas (4, 64); Gualeva parece a los indios más hermosa que la propia Venus (7, 36); los hermanos Verdugo, soldados españoles, se quieren más que Cástor y Pólux (9, 66), lo que no deja de recordar a Niso y Euríalo; el asombro de los indios al ver la belleza de Quidora dormida es mayor que el de Paris ante Helena y las tres diosas del célebre juicio (14, 14); la flota española lleva más héroes que la expedición de Jasón y los argonautas (15, 66), etc.
24. VILÀ (2003: 147-148).

«ataques» en los que se insiste en la idea de la superioridad de los españoles modernos sobre los romanos antiguos, supuestamente insuperables, aunque centrándose no en obras poéticas, sino en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo y Gonzalo Fernández de Oviedo²⁵.

2.2. La mitología en la narración: los dioses intervienen

Esto ejemplos, se podría decir, son cuestión «sólo» de «color», de tono: por mucho que su aplicación al ámbito americano pueda resultar más o menos forzada desde cierto punto de vista «lógico», Oña no pone en dificultades a su público lector, antes al contrario, le suministra las coordenadas adecuadas para que poema, lector y autor se integren en una tradición claramente caracterizada a la que se incorpora la materia americana²⁶. La presencia de la mitología, sin embargo, se complica, cuando Oña tiene que tomar otras decisiones sobre qué elementos del repertorio de rasgos formales propios de la épica aplica a su poema. A saber: ¿participan los dioses en los acontecimientos narrados? Más allá de ser nombres destinados a ser reconocidos por los lectores a quienes se dirige, ¿los dioses son agentes que influyen en el curso de la acción que Oña ha elegido como materia de su epopeya? Ercilla, como es sabido, redujo al mínimo el aparato mitológico de su *Araucana* siguiendo el ilustre precedente de Lucano²⁷, pero la solución de Oña es la contraria: Júpiter, Venus o Vulcano son personajes que intervienen en el *Arauco domado* de manera muy parecida —aunque menos asidua— a la que lo hacían en la *Iliada* o la *Eneida*.

Así, ya desde el principio del poema, Oña presenta a Júpiter, Marte y Belona irritados con los españoles, a quienes se une en un extraño cuarteto la diosa Fortuna, ajena por supuesto al panteón olímpico y sobre la que volveremos en nuestras conclusiones (1, 8-9)²⁸. Palas, por el contrario, como para equilibrar la cuestión y seguir la convención de los dioses repartidos entre los dos bandos de una contienda, aparece a favor de los españoles, y la Fortuna, haciendo honor a su esencia mudable, también cambia de actitud (1, 12). Esta versión de los acontecimientos, es cierto, admite una interpretación simbólica y el lector podría resistirse a asumir que Oña está narrando una intervención directa de los dioses nombrados²⁹.

25. «Conquistadors and Romans», en LUPHER (2003: 8-42). Lopher subraya esta idea en sus conclusiones (2003: 319): «Such classical vignettes embedded into narratives of the conquest suggest the ease with which references to the ancient Mediterranean may have surfaced in the Spaniards' quotidian encounter with the New World, and not just in the chroniclers' programmatic assertions of the conquistadors' superiority to the heroes of antiquity».

26. Cf. al respecto BELLINI (2001).

27. Cf. HELD (1983) y LERNER (1993: 21-23).

28. «Tronaba el alto Iúpter tronante, / y en cólera bañado y furia brava, / al corazón hispánico arroja-
ba / su poderoso rayo corruscante; / aquél que viste planchas de diamante, / el acerado escudo se
embrazaba, / y con vibrar el asta por el cuento / mostraba su feroz y crudo intento. // Entonces con
sañuda vista horrible / miraba la Bellona nuestro bando / y al indio con semblante ledó y blando,
/ regocijada todo lo posible, / aquella diosa lúbrica y terrible, / su voladora rueda volteando, /
al bárbaro en la cima colocaba / y al fido allá en el centro sepultaba.»

29. En una ocasión, Oña desliza una interpretación de varias deidades en la habitual clave astronómico-
elemental (10, 4-5): «Quiero decir por término más llano / que en todo, y más en esto, es grande

Sin embargo, un poco más adelante (1, 34-36), se nos dice que Vulcano forja armas para don García, sin que haga falta que Venus le persuada de ello (como tuvo que hacer para su propio hijo Eneas, según cuenta Virgilio en *Aen.* 8, 370 s.), que está más bien contrariada por la invulnerabilidad de don García ante su poder. Y si Vulcano aparece desempeñando su función de herrero, lo mismo hace Proteo con la suya de adivino, y pronuncia, nos dice Oña, una profecía sobre la gloria del capitán Gamboa (9, 75, 6-8)³⁰.

Otro ejemplo, aunque perteneciente a un nivel narrativo más «decorativo», nos lo proporciona la ocasión en la que Oña hace que un sinfín de criaturas marinas diversas (incluidos unos delfines extrañamente «ferocísimos» para un lector moderno, que Smith corrige en «velocísimos»), el propio Neptuno y otras deidades del mar salgan a despedir a la flota que zarpa al mando de don García (1, 71-72)³¹. Se trata de una escena que se repite en términos muy similares cuando, en el canto noveno, salen de nuevo todas las deidades marinas a ver el ejército español dispuesto para el desigual combate que se avecina (9, 42-43). La contribución de estos personajes a la acción, es cierto, es prácticamente nula, y estamos muy lejos de las asambleas de dioses que, en la épica clásica, inclinan la victoria de uno u otro lado con sus intervenciones decisivas; sin embargo, a pesar de esa función decorativa, de ambientación, que desempeña aquí este cúmulo de deidades marinas, Oña se siente en la obligación de hacer una advertencia tocante a la verosimilitud a la que también tienen que atenerse los dioses, y señala cómo tarda en llegar Nereo, puesto que tiene que trasladarse desde el Mediterráneo hasta el Pacífico sur (9, 44)³².

Por poner un último ejemplo, señalemos que Oña, en su afán por insertarse en la tradición épica, incluye también en su poema una extensa descripción del infierno³³, y dice explícitamente, en una transición narrativa un poco forzada, que lo que ocurre en el mundo subterráneo en el que reina Plutón es simultáneo a lo que va sucediendo mientras tanto «arriba» (en concreto, don García alerta en la empalizada). El traslado del lugar de la acción da pie a que el mismísimo Plutón pronuncie un largo discurso (con el que termina el canto cuarto de la obra) en el que

parte / poner calor, usar de industria y arte / para que la Fortuna dé la mano; / el fuego que entendemos por Vulcano / dicen allá que tiene preso a Marte, / pero que el dios Neptuno lo desprende, / por quien el agua frígida se entiende. // Enséñanos la fábula con esto / cómo para entregarse de la guerra / que dentro de su nombre Marte encierra, / es menester calor y paso presto; / mas, si interviene el dios Neptuno en esto, / forzoso habrá de dar con todo en tierra, / esto es, que donde ve tibieza alguna, / allí se muestra tibia la fortuna».

30. «a quien el viejo Proteo contemplando / dice, a Neptuno vuelto: “aquel Gamboa / en Chile dejará perpetua loa”»

31. «Sacaron las cabezas prestamente, / alzando sierras de agua por sus bocas / delfines velocísimos y focas, / por ver y dar solaz a nuestra gente; / y el gran señor del húmido tridente, / en cuya mano están las altas rocas, / con Doris, Arethusa y Melicerta / la sale a recibir hasta la puerta. // Sesgando van así las mansas olas / por medio de marinas potestades, / que muestran sus alegres voluntades / haciendo sobre el agua cabriolas; / y no las que refiero vienen solas, / porque otras mil incógnitas deidades / que en el cerúleo piélagos se bañan / las poderosas naves acompañan.»

32. «Cercado de una gruesa compañía / llegaste de los últimos, Nereo, / por ser tu habitación el mar Egeo / que tanto del chileno se desvía; / [...]»

33. Oña dedica más de treinta octavas a este asunto (4, 65-99).

deja claro su odio hacia los píos españoles, y termina enviando una furia infernal, Megera, para que alerte a Caupolicán de dónde y en qué número están acampados los españoles³⁴. Más adelante, la misma Megera guía una piedra que va lanzada contra don García. Su éxito se ve impedido, sin embargo, por nada menos que la providencia divina, de manera parecida a la que los héroes griegos o troyanos eran salvados por sus protectores divinos (5, 74-75).

Así pues, además de proporcionar «color» textual, los dioses de la mitología clásica tienen presencia directa en el relato de Oña, cierto que más atenuada que en las epopeyas antiguas, pero integrada en la narración hasta el punto de que, en varias ocasiones, la voz del narrador se dirige a los dioses que se ensañan con un don García que no lo merece (3, 99-100).

En cuanto a la procedencia precisa del «saber mitológico» de Oña, hay que señalar que en ningún momento aparece un desarrollo mínimamente prolongado de un mito clásico, por lo que no es posible localizar las fuentes a las que acude: dado lo convencional del tratamiento de los aspectos mitológicos que introduce en su poema, es más que probable que acudiera a la memoria de sus lecturas y que recurriera a los repertorios habituales de la época, pero es algo imposible de determinar con exactitud.

Este recurso a la mitología, por supuesto, es parte de un lenguaje con más rasgos, todos los cuales configuran lo que podríamos llamar una «retórica de la épica culta», que, como dice AVALLE-ARCE, Oña, «recién egresado de las aulas universitarias» estaba «deseoso de lucir»³⁵. En cómo la retórica subyace y forma parte del poema de Oña nos ocupamos en el resto de este trabajo.

3. El poema de Oña, entre épica y retórica

La perspectiva que utilizaremos en las páginas que siguen es, por lo tanto, la del principal metalenguaje de la época: la retórica, técnica y práctica en la que se adiestran todos cuantos reciben educación superior en la época que nos ocupa y código fundamental desde el que se componen y se entienden todos los textos producidos por y destinados a los lectores cultos del siglo XVI europeo y colonial³⁶. Oña, además, fue educado en un colegio de jesuitas en los años en los que se estaba determinando la difundida *ratio studiorum*, en la que el peso de la retórica es considerable³⁷.

34. La Megera de Oña es un trasunto de la Alecto de *Eneida* 7, como ya indicó DINAMARCA (1952: 187).

35. AVALLE-ARCE (2000: 74).

36. Varios episodios de la presencia de la retórica en la América de los siglos XVI y el XVII han sido estudiados en OSORIO ROMERO (1983), BEUCHOT PUENTE (1996) y, sobre todo, ABBOTT (1996).

37. La versión definitiva de la *ratio studiorum* estuvo lista en 1599, nueve años después de que Oña ingresara en el colegio, pero los principios en los que se basaba se habían ya puesto en práctica en los diferentes establecimientos escolares de la orden; véase LABRADOR *et al.* (1986) y DAINVILLE (1978).

3.1. La retórica de la épica

En primer lugar, hay que tener en cuenta que pocos discursos literarios son tan «retóricos» como mucha de la épica culta, en el sentido de que son obras destinadas más que casi ninguna otra a afirmar el discurso dominante de una élite política y cultural. En efecto, como en toda empresa de carácter colonial, las acciones de ocupación física y de imposición de una nueva cultura van acompañadas de la producción de discursos legales y estéticos que la justifican. Más allá de su dimensión literaria, el *Arauco domado* es, por supuesto, una muestra de ello³⁸. Como bien señala Davis (2000: 10): «the epic, due to its ancient prestige and its ability to expound an idealized form of the political program of the state, was invaluable to the ruling circles of the imperial monarchy, who used it to forge a sense of unity and to script cultural identities during the period of expansion and conquest».

En segundo lugar, podríamos hablar, a un nivel estructural más general, de esa «retórica de la épica» que ya hemos mencionado, esto es, los recursos y procedimientos con los que se construye el lenguaje poético del género, tal y como se reflejan en la amplísima producción de la época³⁹ y tal y como aparecen en el poema de Oña, nivel «elocutivo» al que hay que añadir los principios organizativos macrotextuales que provienen también de la doctrina retórica tradicional⁴⁰. En tercer lugar, y como uno de esos recursos formales propios de la épica, tenemos las «piezas de oratoria» que, a lo largo del *Arauco domado*, pronuncian sus protagonistas, y que en varios casos se presentan como discursos que buscan la obtención de un claro resultado persuasivo en el auditorio al que, dentro de la narración, se dirigen⁴¹. En cuarto y último lugar, tenemos también unas pocas consideraciones explícitas que Oña, desde su perspectiva a un tiempo de narrador y de comentarista de la narración, formula acerca de la retórica y de sus efectos. A partir de ahora, nos centraremos en estas tres cuestiones, para extraer al final una conclusión sobre cuál es la posición de Oña con respecto a esa retórica que insoslayablemente debía manejar.

Detengámonos, primero, en varios ejemplos de estas estructuras típicas, a fin de ilustrar la plena inserción del poema de Oña en las convenciones previstas. Ya el comienzo del poema entronca directamente con la *Eneida* y con la larga descendencia de proemios épicos que antes de Oña ya se emparentaron directamente con la obra de Virgilio, y en el primer verso del poema aparecen las consabidas armas y la virtud («valor», en este caso) del héroe (1, 1):

38. CARMAN (2006).

39. Para un catálogo de las convenciones formales emparentadas con la retórica más reiterativas en el género épico, véase BETTIN (2006), que parte de poemas italianos pero cuyo recorrido es perfectamente transferible al caso de Oña.

40. Véase al respecto JOMPHE (2000), que traza un panorama genérico pensando en el caso de Ronsard pero plenamente aplicable al de Oña.

41. Acerca del papel de las arengas en la épica, su relación con la literatura antigua y sus implicaciones teóricas, véase MÉNIEL (2004: 365-371), que trata sobre la épica francesa del mismo periodo y cuyas observaciones son válidas para Oña y su *Arauco domado*.

Canto el valor, las armas, el gobierno,
 discanto aviso, maña, fortaleza,
 entono el pecho, el ánimo y nobleza
 del estremado en todo joven tierno:
 hinche la fama agora el áureo cuerno,
 apreste de sus alas la presteza,
 redoble su garganta el claro Apolo
 y llévese esta voz de polo a polo.⁴²

Los paralelos narrativos con los precedentes clásicos son, a partir de este comienzo, abundantes. Hay así hasta dos tormentas «épicas» (la más destacada, con incisivos narrativos, se extiende por buena parte del canto tercero)⁴³, Lima apresándose a la guerra es descrita en evidente homenaje a la Cartago virgiliana (1, 25 s.), las series de combates colectivos y singulares son casi interminables, el poeta se emplea a fondo en la descripción de amaneceres⁴⁴ (por ejemplo 8, 62; 10, 9; 12, 15; 12, 107; 13, 9) y anocheceres (10, 38; 11, 112), las armas del héroe son forjadas por Vulcano (9, 51) y objeto de la esperable écfrasis⁴⁵, varios pasos marinos son intransitables y peligrosísimos (3, 68-70; 18, 14), hay lugar para la descripción del mundo infernal (4, 65-99) y para unos cuantos catálogos de héroes (6, 13-15; 9, 54-82; 15, 54-62; 16, 24-28; 18, 72-89)⁴⁶, la fama que difunde las noticias de la guerra recién entablada aparece personificada (1, 37), etc.⁴⁷. El poema no puede soslayar la influencia de la línea épica ariostesca, y por ello no faltan los diálogos entre amantes que se reencuentran (7, 96-107) y varias escenas amorosas como la citadísima del baño de Caupolicán y Fresia (5, 8-42⁴⁸) o la del encuentro entre Tucapel y Gualeva (12, 70 s.), que el narrador califica de «amorosísima contienda» (12, 81, 1) y en la que los amantes indios están «diciéndose conceptos elegantes»

42. Esta primera petición de auxilio poético se repite en varios lugares a lo largo del extenso poema (9, 39-40), hasta que llega el final y se acude a la misma idea de las fuerzas limitadas (resuena, por supuesto, el *non omnia possumus omnes* virgiliano de *Buc.* 8, 63) para concluir un tanto abruptamente la obra (19, 113): «Es fuerza, y fuerza grande, que se quede / la comenzada historia en esta parte, / pues ya me va faltando ingenio y arte / y nadie puede más de lo que puede; / mas si el benigno cielo me concede, / del todo que me falta alguna parte, / yo sacaré tras ésta la segunda / con pie más lento y mano mas fecunda».
43. Véase CRISTÓBAL (1988: 143-144), que señala los ecos de Virgilio, tanto directos como a través de la *Araucana*.
44. Cf. al respecto LIDA DE MALKIEL (1946).
45. Los motivos del escudo de don García no podrían ser más cristianamente programáticos: «Mostraba sobre el campo del escudo / a la Fortuna lúbrica rendida, / y a la ocasión por el copete asida / con poderosa mano en ciego ñudo: / esto es lo que forjar Vulcano pudo / contra la voluntad de su querida, / do el arte deja, yéndose de vuelo, / a la naturaleza por el suelo».
46. Un repaso a los personajes históricos que hay tras las enumeraciones de Oña puede encontrarse en DINAMARCA (1952: 93-99).
47. Para un análisis de elementos formales propios de la épica análogos a estos en la *Araucana* de Ercilla, cf. CRISTÓBAL (1995).
48. El episodio ha sido elogiado una y otra vez como el momento más «literario» del poema, en el que aparecería el auténtico «genio poético» de Oña. La escena del baño, por lo demás, está basada parcialmente en la fábula ovidiana de Salmacis y Hermafrodito (*Met.* 4, 285-388), como ya señaló en su día DINAMARCA (1952: 148).

(12, 81, 3), con lo que nos encontramos ante el filón más *romanzístico* de esta composición⁴⁹.

La presencia de otros recursos del nivel narrativo y de *tópoi* redondean la plena inclusión del código en el que está compuesto el poema dentro de las convenciones de la literatura culta más «tradicional» de la época. Tenemos así el sueño profético de Quidora (que ocupa, como hemos señalado, toda la segunda parte del poema), la aparición de fantasmas de personajes muertos (Lautaro en 13, 89⁵⁰), la inserción de episodios de otros géneros⁵¹ (como el citado «idilio» de Caupolicán y Fresia), el recuerdo de la edad de oro (8, 4), la formulación de *makarismós* (8, 5), el elogio de la *aurea mediocritas* (3, 1), la consideración de la mujer como víctima inevitable del amor (no como idea que permea el texto, sino como asunto convencional al que dedicar un excursu en 7, 1-4), etc.

En fin, en el nivel expresivo más de detalle abundan los símiles homéricos⁵² (especialmente destacables los de 5, 104-107; 6, 111; 7, 77-78; 10, 51), los nombres con que se designa a diversos protagonistas sufren variaciones formales (por razones métricas evidentes, pero en esto se sigue también una tradición)⁵³ y reaparecen imágenes ya más que tópicas de la poesía de la época, como la de la flor arrancada por el arado (7, 8-9), etc.

3.2. *Oradores épicos: discursos de españoles y de indios*

En ningún poema épico pueden faltar las intervenciones directas de sus protagonistas. Es sabido que por ello Aristóteles caracteriza la épica como un género mixto (Ar. *Poet.* 1448a) y que muchos estudiosos (y aun en la propia antigüedad griega) vuelven los ojos a los discursos pronunciados por distintos personajes de la *Iliada* para encontrar las primeras muestras de oratoria más o menos «artística»⁵⁴. Este sería, evidentemente, el segundo nivel en el que la retórica se hace presente en el poema de Oña: más allá del nivel expresivo y de elaboración formal del poema, la elocuencia aparece en los discursos que el poeta chileno pone en boca de sus diferentes personajes. Detengámonos en unos pocos casos ilustrativos.

Así, en el canto octavo, cuando los españoles se están preparando para la por supuesto desigual batalla que les enfrentará a los indios, el héroe del poema, don Hurtado, dirige a sus tropas una encendida arenga (8, 65-77). Siendo como es dechado de virtudes, también la de la elocuencia le adorna y el efecto de tal discurso, según Oña (8, 78), conmueve hasta lo más profundo los corazones de su auditorio.

49. Curiosamente, sólo los indios protagonizan episodios amorosos: lo «indio» es fabulable (por desconocido, por exótico), lo español es objeto de crónica y exaltación.

50. Como bien dice DINAMARCA (1952: 189): «todo este episodio es una feliz imitación de varios pasajes de la *Eneida*».

51. Como ha señalado BIOW (1996: 7): la épica es el más «inclusivo» de todos los géneros, ya que da cabida en su interior a «muestras» de todos los demás.

52. Véase PÉREZ BLANCO (1977), que propone una escueta clasificación «temática» de los mismos.

53. Así, Tucapel/Tucapelo, Talgueno/Talguén/Talgue, Gualeva/Guale, o el propio protagonista, que es ora D. García, ora D. Hurtado.

54. Véase el estudio clásico de KENNEDY (1957) y el más reciente de WALKER (1996).

También los indios que Oña retrata pronuncian sus discursos, tan eficaces en ocasiones como los de los españoles. Así, por nueve octavas (12, 19-27) se extiende la «justa increpación» que Galbarino, prisionero y ya juzgado, dirige a sus jueces y captores. Oña introduce las palabras de Galbarino presentando la habilidad verbal del guerrero indígena más como un defecto que como una virtud⁵⁵; el largo discurso de Galbarino produce, sin embargo, el efecto de conmover a sus captores y hacerles recapacitar sobre la brutalidad con que han tratado al indio valeroso (12, 28-29).

Galbarino no es, además, el único indio que hace gala de elocuencia eficaz, sino que el retrato de un buen número de personajes araucanos es presentado de manera favorable por el poeta, en parte por el rendimiento narrativo que ello ofrece y en parte por proporcionar una imagen más «valiosa» del enemigo derrotado⁵⁶. Así, si Caupolicán y Fresia parecían los protagonistas de un idilio pastoril y Tucapel y Gualeva participan de un diálogo amoroso propio de cortesanos europeos, Oña busca la ocasión para introducir una contienda de ingenio verbal entre Guemapu y Tucapel (13, 105-113). La circunstancia es la siguiente: el pastor Guemapu da cobijo una noche a un grupo de indios, y uno de ellos le formula la pregunta de si la vida de pastor merece verdaderamente ser vivida. Guemapu responde afirmativa y entusiastamente con un extenso (13, 105-110) elogio al uso de la vida pastoril que se inserta en la larga serie de textos que reelaboran el motivo del *beatus ille*⁵⁷ y por el que desfilan los tópicos esperables de la alabanza de aldea. A su vez, la pintura idealizada de esta *vita* provoca la respuesta airada del guerrero Tucapel, que se encuentra entre los hospedados por Guemapu y que, en tres octavas y media (13, 111-113), contrapone la vida militar ventajósísimamente a la del pastor, recurriendo a varios ecos verbales que conectan su *laus militiae* con el discurso recién oído.

En fin, la larga nómina de personajes que inevitablemente desfila por toda epopeya le da la ocasión a Oña de ejercitarse en diálogos y monólogos de todo tipo, algunos tan arrebatados como la invocación del hechicero Pillalongo (2, 63-68) al rey de los infiernos, en la que, como otros indios en otros pasajes, demuestra un paradójico conocimiento de la mitología y la cultura europeas⁵⁸ a lo que une una declaración explícita de prácticas de canibalismo.

Ahora bien, más allá de la contribución al retrato de los personajes que realizan los discursos que Oña pone en sus bocas, y por encima de estas «expansiones literarias», el mundo retórico de Oña es, como el de la mayoría de sus contemporáneos, un mundo presidido por principios morales. Por ello, de los tres medios clásicos para la persuasión que ya aparecen singularizados en la *Retórica* de Aristóteles, el

55. 12, 18, 5-8: «[...] / y lleno de infernal desenvoltura, / al menos con la lengua que está suelta, / los hiera, los baldona, los agravia, / diciéndoles así deshecho en rabia: / [...]»

56. Acerca de la visión de primera mano que Oña tuvo del mundo araucano y de su actitud sensibilizada hacia los indígenas, cf. MEJÍAS-LÓPEZ (1993) y MAZZOTTI (2003). Cf. también CASTILLO SANDOVAL (1995: 244-245).

57. Cf. AGRAIT (1971) y ANTELO IGLESIAS (1975), que muestra cómo en las letras hispanoamericanas ya había terreno abonado para la elaboración «a la americana» de las convenciones del bucolismo europeo, aunque él se refiere al *Siglo de oro de las Selvas de Erifile* de Balbuena.

58. Este episodio, que da lugar a la aparición de Plutón (que acaba pronunciando dos discursos, en 2, 76-80 y 4, 81-95), está basado, como señala DINAMARCA (1952: 185-186), en la *Gerusalemme liberata* de Tasso (4, 1-18), aunque la descripción del infierno es de clara inspiración virgiliana.

λόγος, el πάθος y el ἦθος, es a este último al que Oña concede la preponderancia, y así subraya en varias ocasiones el poder psicagógico que la mera presencia de don García, el héroe intachable del poema, despliega a su paso. Una de ellas, a la que ya hemos hecho alusión, es la siguiente (1, 40), en la que la *auctoritas* de don García consigue *movere* a su auditorio con más energía que otras fuerzas proverbiales:

No canto deleitoso de sirena,
ni música del músico de Tracia,
ni piedra imán jamás fue de eficacia
para llamar, trayendo a sí tan buena,
cuanto la faz tan plácida y serena,
aquella compostura, aquella gracia
lo fue para mover las voluntades
de mozas y decrépitas edades.

3.3. La elocuencia relatada: Oña ante la retórica

Estos discursos que Oña redacta para que pronuncien sus personajes están insertos en un hilo narrativo cuya voz, lógicamente, es la del yo poético del autor, lo que da ocasión a que se pueda oír lo que Oña opina sobre la oratoria de españoles, indios y seres mitológicos (y que él mismo se ha ocupado de caracterizar como mejor le ha parecido, claro está). Veamos varios de estos casos en los que Oña hace escuchar su voz.

En el canto quinto, la furia infernal Megera interrumpe la citadísima escena idílica de Caupolicán y Fresia. Tras la larga (5, 43 y 47-56) advertencia de Megera, Oña remata el discurso con estos cuatro versos (5, 57, 1-4):

Con esto remató la Furia horrible
su caviloso encanto persuasivo,
dejando al pecho bárbaro y altivo,
nadando en puro fuego inextinguible;
[...]

En ellos, como bien se ve, no se deja lugar a dudas sobre la catadura moral y retórica de la intervención de Megera: ha tenido éxito y ha persuadido a su auditorio, pero el «encanto persuasivo» es calificado peyorativamente de «caviloso», como corresponde por partida doble a la elocuencia de un personaje que además de infernal es femenino. El contraste con Caupolicán se establece inmediatamente, ya que el caudillo —indio y pagano, pero noble y varón— reacciona como debe y se dirige a los indios, contándoles que el ejército español, según le ha advertido Megera, está acampado no muy lejos. En la caracterización «positiva» del caudillo indio, se incluye entonces su elocuencia natural e *inartificiosa* (5, 62, 1-4), con la que ejerce legítimamente, él sí, su poder de persuasión:

El hecho llanamente les declara,
sin pompa ni artificio de razones,

porque para mover sus corazones
resobra que le miren a la cara.

En otra ocasión, parece que no quiere Oña agotar al lector con una segunda arenga de don García, y por eso simplemente refiere el hecho sin reproducir la intervención. La situación es así descrita por Oña (9, 89):

Gozoso los miraba don Hurtado,
y allí nombrados ya los oficiales,
personas beneméritas, cabales
de traza, de consejo, de cuidado,
les hizo un parlamento concertado
con sólidas palabras sustanciales
como le hiciera aquel romano Julio
con toda la retórica de Tulio.

En estos ocho versos, como bien se ve, se equipara al héroe con una figura histórica (Julio César), se le concede tanta habilidad oratoria como el propio Cicerón (nada extraño si, según ya hemos visto, se le equipara también a Hércules o Aquiles) y se deja claro que en su discurso nada es superfluo u ornamental: a pesar de que el «parlamento» es «concertado», está compuesto de «sólidas palabras sustanciales».

Como estamos viendo, las cualidades que el narrador atribuye a las intervenciones verbales de los distintos personajes van perfilando la caracterización de los mismos. Así, si don García o Caupolicán representan una oratoria enjundiosa y desprovista de afectación, a los indios en su conjunto les corresponde, en una ocasión en que acosan y persiguen a los españoles y además les injurian, el recurso de la ironía (11, 9, 1-4)⁵⁹: volvemos así a la contraposición entre una oratoria «buena» y una oratoria «mala»: la buena carece de artificio y se escuda en el ἤθος del orador, la mala ha de acudir a recursos como, en este caso, la ironía (que implica doblez) y la agudeza (fácilmente asociable a la idea de lo sofisticado), que se convierten el patrimonio retórico de «los malos».

Es en el canto sexto donde encontramos a Oña extendiéndose con algo más de detalle acerca de la oratoria, y donde aparece la expresión «Ulises Telamonio» que da título a este trabajo. «Telamonio», como es sabido, es el patronímico de uno de los dos Ayante que aparecen en el ciclo troyano: el hijo de Telamón se contrapone por su fuerza y su valor al «otro» Ayante, hijo de Oileo. Ayante es además imagen proverbial del vigor físico y del gran tamaño corporal (una y otra vez es llamado ἔρκος Ἀχαιῶν 'valladar de los aqueos', en la *Iliada*), y por sus cualidades se cree justificado para reclamar las armas de Aquiles después de muerto. Según los relatos antiguos, Ulises le disputa con éxito la propiedad de dichas armas, lo que desencadena en la locura de Ayante que retrata Sófocles en la tragedia del mismo

59. «Millones de palabras afrentosas, / injurias, vituperios, perrerías, / envueltas en agudas ironías, / despiden por sus lenguas venenosas; / [...]»

nombre⁶⁰. No es difícil ver en el enfrentamiento entre los dos héroes griegos una pugna entre inteligencia (asociada también a astucia, palabrería y, por supuesto, retórica) y fuerza más o menos bruta, y de hecho sobre esa dicotomía se ha reinterpretado el episodio durante siglos, hasta llegar a la propia época del *Arauco domado*⁶¹. «Ulises Telamónio» sería, así, una especie de oxímoron o, más bien, de resolución sintética de contrarios, una fórmula que se debería aplicar a quien uniese en su persona vigor físico y valor guerrero, por un lado, y dominio de la elocuencia, por el otro.

En efecto, explica Oña, no suele darse la conjunción de valor militar y habilidad retórica, aunque, por otro lado, la mejor de las retóricas no convence si no va apoyada por el ejemplo (6, 2-5):

Mas, aunque más y menos, conocemos
que todos tengan parte en estos dones [los que Dios reparte a todos los humanos],
quien obras participe con razones,
dificultosamente lo sabemos;
muchos valientes Héctores veremos,
y muchos elocuentes Cicerones
mas, pocos que con ánimo valiente
imiten al retórico elocuente.

El otro que en el aire el pelo corta,
no sabe del escudo ni la adarga,
y el otro que es maestro desta carga,
al tiempo de hablar se turba y corta;
¡oh, cuántos hombres hay de mano corta,
y cuán poquitos griegos hacen tercio
entre los dos el Aíax y el Laercio!

No digo yo que es malo sólo el dicho,
pues dél podrá salir algún provecho,
mas, digo que entre el dicho y entre el hecho
se pone muchas veces entredicho;
y aunque el predicador tan bien ha dicho
que al auditorio deja satisfecho,
si bien como lo dice no lo hace
ni a Dios, ni a sí, ni al mundo satisface.

Mas, quien de sí da claro testimonio,
que en hecho como en dicho resplandece,

60. Cf., para interpretación de la figura de Ayante en Sófocles, LASSO DE LA VEGA, 1987.

61. El tema de la disputa entre Ulises y Áyax o Ayante por las armas de Aquiles había alcanzado una considerable popularidad en la literatura española unos años antes de que Oña redactase su *Arauco domado*: Antonio de Villegas compuso, en 1575-1576, la *Disputa entre Aíax Telamón y Ulises sobre las armas de Aquiles* (sobre cuyas circunstancias materiales cf. TORRES COROMINAS, 2006), Hernando de Acuña dedicó casi mil versos a su obra *La contienda de Áyax Telamónio y de Ulises sobre las armas de Aquiles* (RUBIO ÁRQUEZ, 2000) y a Juan de la Cueva debemos tanto una tragedia como un extenso romance narrativo (debo y agradezco estas referencias a Javier Burguillo Sáenz, que actualmente realiza una tesis doctoral sobre esta y otras obras de Juan de la Cueva).

es nuestro general, y así merece
tener por nombre Ulises Telamónio;
pues siendo en sus palabras un Favonio
en obras más que Bóreas se embravece,
según veréis agora por mi canto,
si a dicha, voz mortal pudiere tanto.

Se realiza así en don García el ideal de unión entre fuerza y elocuencia, pericia militar y destreza retórica, entre el *miles christianus* y el *vir bonus dicenci peritus*, y para cifrarla en una fórmula verbal acude Oña a la citada expresión en la que se unen los contrarios: «Ulises Telamónio».

En fin, que la retórica ejercida por don García está más allá de las contingencias argumentativas gracias a su superioridad moral es algo que indica Oña a cuento de la rebelión de Quito que el virrey sofoca. Según va contando Oña, había en Quito expertos en derecho que colaboraban con la revuelta popular o incluso la provocaban argumentando a su favor y en contra de los impuestos rechazados, lo que requirió la consiguiente contraargumentación. Aquí también al uso justo y eficaz de la fuerza une don García su habilidad dialéctica, pero lo que él dice no son meras «opiniones» que oponer a las de la parte contraria, sino que, al estar en posesión de la razón, su discurso está constituido por auténticas «demostraciones» (16, 60).

4. Conclusión

Oña une en su poema, como hemos visto, la presencia de los personajes de la mitología clásica con entidades del mundo sobrenatural tal y como es concebido por el cristianismo (a lo que también se suman las creencias y las prácticas «exóticas» —desde el punto de vista del autor y de sus potenciales lectores— de los indios). A todo ello hay que añadirle un cuarto «mundo» de referencias divinizadas que anunciábamos al principio: las entidades morales que no pertenecen directamente a ninguno de estos ámbitos pero que aparecen personificadas en el poema, como la Fortuna (1, 8-9; 2, 1; 7, 22), la Fama (1, 37), la Naturaleza (4, 45) y el Interés (18, 1-4). Se trata de una aparición, a nuestro juicio, muy reveladora, porque nos señala la dirección en la que hay que contestar una pregunta, a saber: ¿hay algún otro «sitio» en el que convivan el Dios cristiano con los dioses de la mitología clásica, con personificaciones de entidades morales, con seres exóticos más o menos relacionados con la realidad —cuales son los indios de Oña—, con personas «normales»?

La respuesta es, por supuesto, afirmativa: ese lugar se halla en lo que podríamos llamar la «enciclopedia del humanista», esto es, el mundo de índole esencialmente moral en el que, en un nivel simbólico y alegórico, se ordenan estas realidades dispares y se establecen las relaciones y equivalencias que hacen posible su convivencia. Nos estamos refiriendo al mundo que hay implícito en los manuales de mitología de la época, en los autos sacramentales que se irían escribiendo sobre todo en los decenios posteriores, en las innumerables obras emblemáticas y hasta en las poliantes y misceláneas cuyo material recopilado se selecciona y se ordena conforme a la perspectiva de la moral cristiana. Este conjunto de obras nos remite

a un mundo en el que, gracias a esa lectura moral y simbólica puesta al servicio de un bien superior, es posible la coexistencia de materiales tan heterogéneos: desde ese mundo escribe Oña y se dirige a lectores de ese mundo, en el que mitología clásica, cristianismo y religión indígena se leen en unas claves compartidas.

Por ello lo mitológico no es algo meramente ornamental, sino que forma parte de un código, de un lenguaje prestigiado que se pone al servicio, aquí, de la nueva causa colonial. Así, Oña se manifiesta ante la retórica como «código», en su dimensión de «usuario» de la técnica, fiel a las convenciones del género épico en que inserta su *Arauco domado*, lo que supone forzar la lógica «americana», extremo en el que va más allá que su precedente más directo, la *Araucana* de Ercilla. En la epopeya de Oña, sin embargo, la retórica no es solamente un código para la producción del texto, sino que entra también a formar parte del universo de la narración, a través de las múltiples intervenciones de los personajes propias de todo poema épico. Oña se muestra en tal trance como un hábil constructor de discursos (un tanto mecánico en ocasiones) e incluye su preocupación por los efectos de esa oratoria como parte de la narración: se cuenta qué se dice y qué efecto tiene lo dicho, y se orienta al lector sobre la consideración moral que todo ello merece.

Esto nos lleva, por supuesto, a la tan traída y llevada cuestión de las relaciones entre retórica y moral, respecto a lo cual aflora en la concepción de Oña la inveterada desconfianza hacia la retórica, que debe estar sujeta a usos moralmente rectos (es «buena» y eficaz en Hurtado, en Caupolicán y en Tucapel; «mala» y artificial —aunque también eficaz— en Megeza, en los «togados» quiteños rebeldes y en los indios zaheridores). Es cierto que se le podría reprochar a Oña lo que él mismo critica implícitamente, esto es, el uso interesado de ardidés retóricos, pero la defensa sería evidente: su retórica está al servicio de un bien moral superior, la justa exaltación de Hurtado de Mendoza, que es un *miles Christi* libertador de indios encomendados, evangelizador de infieles y defensor del orden social recto y de la fe verdadera.

Bibliografía

- ABBOTT, D.P. (1996). *Rhetoric in the New World: Rhetorical theory and practice in colonial Spanish America*. Columbia: University of South Carolina.
- AGRAIT, G. (1971). *El «beatus ille» en la poesía lírica del Siglo de Oro*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- ANTELO IGLESIAS, A. (1975). *El mito de la edad de oro en las letras hispanoamericanas del siglo XVI*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- ARCE MENÉNDEZ, A. (1978). «Otra versión poco conocida de la conquista del Arauco». *Anales de literatura hispanoamericana* 7, p. 49-60.
- AVALLE ARCE, J.B. de (1985). «Pedro de Oña ante la epopeya». *Filología* 20, 2 (Homenaje a Raimundo Lida), p. 111-125.
- (2000). *La épica colonial*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- BELLINI, G. (2001). «Italia, España, Hispanoamérica: una comunidad literaria renacentista». *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 33, p. 45-60.
- (2002). «En los albores de la visión de Chile, Valdivia, Ercilla, Oña». *Quaderni Ibero-Americani* 92, p. 7-20.

- BETTIN, G. (2006). *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580. II: La natura - La retorica*. Venecia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- BEUCHOT PUENTE, M. (1996). *Retóricos de la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BIOW, D. (1996). «*Mirabile dictu*»: *Representations of the marvelous in medieval and Renaissance epic*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CAILLET-BOIS, J. (1942). «Dos notas sobre Pedro de Oña». *Revista de Filología Hispánica* 4, p. 269-274.
- CALDERÓN, M. (1999). «La *Eneida* como modelo de la épica culta española de tema religioso: el *Ignacio de Cantabria* de Pedro de Oña». *CFC(L)* 17, p. 57-88.
- CARMAN, G. (2006). *Rhetorical conquests: Cortés, Gómara, and Renaissance imperialism*. West Lafayette (Ind.): Purdue University Press.
- CASTILLO SANDOVAL, R. (1995). «¿Una misma cosa con la vuestra?»: Ercilla, Pedro de Oña y la apropiación post-colonial de la patria araucana». *Revista Iberoamericana* 61/170-171, p. 231-248.
- COROMINAS, J.M. (1981). «Las fuentes literarias del *Arauco Domado*, de Lope de Vega». En: *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, p. 161-170.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1988). «Tempestades épicas». *CIF* 14, p. 125-148.
- (1995). «De la *Eneida* a la *Araucana*». *CFC(L)* 9, p. 67-101.
- DAINVILLE, F. de (1978). *L'éducation des jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*. París: Minuit.
- DAVIS, E.B. (2000). *Myth and identity in the epic of imperial Spain*. Columbia y Londres: University of Missouri Press.
- DINAMARCA, S. (1952). *Estudio del «Arauco Domado» de Pedro de Oña*. Nueva York: Hispanic Institute.
- FABREGAT BARRIOS, S. (2003). «Presencia y función de los mitos clásicos en la *Historia General y Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés». *Epos* 19, p. 67-88.
- GREINER, F.; TERNAUX, J.-C. (2002). «Préface». En: Ídem (ed.). *L'épopée et ses modèles de la Renaissance aux Lumières: Actes du Colloque international du Centre de Recherche sur la Transmission des Modèles Littéraires et Esthétiques de l'Université de Reims (16-18 mai 2001)*. París: Honoré Champion, p. 10-21.
- HELD, B. (1983). «Der epische Aparat: göttliche Providentia, Fortuna und menschliches Schicksal». En: Ídem. *Studien zur «Araucana» des Don Alonso de Ercilla: Vorstellungen zu Recht, Staat und Geschichte in epischer Form*. Frankfurt am Main: Haag und Herchen, p. 174-180.
- IGLESIAS, A. (1971). *Pedro de Oña: Ensayo de crítica e historia*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- JOMPHE, C. (2000). «Les théories poétiques de la disposition au XVI^e siècle». En: Ídem. *Les théories de la Dispositio et le grand oeuvre de Ronsard*. París: Honoré Champion, p. 117-188.
- KENNEDY, G.A. (1957). «The ancient dispute over rhetoric in Homer». *American Journal of Philology* 78, p. 23-35.
- LABRADOR, C.; DÍEZ ESCANCIANO, A.; BERTRÁN-QUERA, A.; MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, J. (1986). *La «Ratio studiorum» de los jesuitas: Traducción al castellano, introducción histórica y temática, bibliografía*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- LARA GARRIDO, J. (1999). «Variaciones de historia y poesía en la evolución del canon épico: la épica culta española del Siglo de Oro, entre la teoría y la práctica». En: Ídem (1999).

- Los mejores plectros: Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, p. 27-95.
- LASSO DE LA VEGA, J.S. (1987). «Retórica y Tragedia en Sófocles: el “discurso engañoso” de Ayante». En: MOROCHO GAYO, G. (coord.) (1987). *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*. León: Universidad de León, p. 57-72.
- LAUER, A.R. (1993). «Caupolicán's bath in Pedro de Oña's *Arauco domado* and its dramatic treatment in the Spanish Comedia of the Golden Age, with special reference to Ricardo de Turia's *La belligera española*, Lope de Vega's *El Arauco domado*, and Francisco de González Bustos's *Los españoles en Chile*». En: CORTEST, L. (ed.) (1993). *Homenaje a José Durand*. Madrid: Verbum, p. 100-112.
- LERNER, I. (1993). «Introducción». En: ERCILLA, A. de. *La Araucana*. Madrid: Cátedra, p. 7-58.
- LIDA DE MALKIEL, M.R. (1946). «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española». *Revista de Filología Hispánica* 8, p. 77-110. Reimpresión en LIDA DE MALKIEL, M.R. (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, p. 119-164.
- LUPHER, D.A. (2003). *Romans in a New World: classical models in sixteenth-century Spanish America*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MATTA VIAL, E. (1924). *El licenciado Pedro de Oña: estudio biográfico crítico*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- MAZZOTTI, J.A. (2003). «El mirador criollo: secretos de la Araucanía y la autoridad del testigo en Pedro de Oña». *Iberoromania* 58, p. 171-196.
- MEJÍAS-LÓPEZ, W. (1989). «Pedro de Oña y el estado de los araucanos encomendados: contexto histórico de la crítica a los españoles». *Texto Crítico* 15/40-41, p. 123-138.
- (1993). «Principios indigenistas de Pedro de Oña presentes en *Arauco domado*». *Quaderni Ibero-Americani* 73, p. 77-94.
- MÉNIEL, B. (2004). *Renaissance de l'épopée: La poésie épique en France de 1572 à 1623*. Ginebra: Droz.
- MORÍNIGO, M.A. (1979). «Introducción». En: ERCILLA, A. de. *La Araucana*. Madrid: Castalia, vol. 1, p. 7-92.
- MURRIN, M. (1994). *History and Warfare in Renaissance Epic*. Chicago: University of Chicago Press.
- NICOLOPULOS, J. (1998). «Pedro de Oña and Bernardo de Balbuena read Ercilla's Fitón». *Latin American Literary Review* 26/52, p. 100-119.
- OÑA, P. de (1909). *El temblor de Lima*. Ed. J. T. Medina. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana.
- (1917). *Arauco domado: Edición crítica de la Academia Chilena...; anotada por J. T. Medina*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- (1941). *El Vasauero*. Ed. R. Oroz. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- OROZ, R. (1954). «Reminiscencias virgilianas en Pedro de Oña». *Atenea* 348, p. 278-286.
- OSORIO ROMERO, I. (1983). «La retórica en Nueva España». *Dispositio* 22-23, p. 65-86.
- PÉREZ BLANCO, L. (1977). *El símil en «La Araucana» y en el «Arauco domado»*. San Lorenzo de El Escorial: Real Monasterio de El Escorial.
- PIERCE, F. (1968). *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos (2a ed. revisada y aumentada).
- PIÑERO RAMÍREZ, P.M. (1992). «La épica hispanoamericana colonial». En: MADRIGAL, L.I. (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, vol. 1, p. 161-188.
- RODRÍGUEZ, Mario (1981). «Un caso de imaginación colonizada: *Arauco domado*, de Pedro de Oña». *Acta Literaria* 6, p. 79-92.

- RUBIO ÁRQUEZ, M. (2000). «*La contienda de Ajax Telamónio y de Ulises sobre las armas de Aquiles* de Hernando de Acuña: fuentes motivos y significación». En: *La espada y la pluma: Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*. Lucca: Mauro Baroni, p. 385-406.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2006). «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: notas sobre el estilo de Lope entre el “tarantara” y las “barquillas”». *Hispanic Review* 74, p. 319-344.
- SMITH, V.P. (1984). *Pedro de Oña's «Arauco domado»: A study and annotated edition based on the princeps edition*. Ann Arbor (Mich.): University Microfilms International.
- TORRES COROMINAS, E. (2006). «Antonio de Villegas y Jerónimo de Millis: acuerdos y desacuerdos en torno a la segunda edición del inventario». *Revista de Filología Española* 86, p. 413-434.
- VILÀ, L. (2001). *Épica e Imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo XVI*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.
- (2003). «La épica española del Renacimiento (1540-1605). Propuestas para una revisión». *BRAE* 83, p. 137-150.
- WALKER, J. (1996). «Before the beginning of “Poetry” and “Rhetoric”: Hesiod on eloquence». *Rhetorica* 14, p. 243-264.