



UNIVERSIDAD DEL BÍO BÍO  
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO ARTES Y LETRAS  
PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

«Uso de la metáfora poética y retrato de las heroínas indígenas en  
*Cuarta y Quinta parte de La Araucana* de Diego Santisteban Osorio,  
1597»

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE PROFESOR DE  
EDUCACIÓN MEDIA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN.

**FONDECYT 11180910**

**Autor:** Contreras Riveros, Michelle Andrea Montserrat

**Profesor guía:** Faúndez Carreño, Rodrigo Alberto

CHILLÁN, 2021

## Índice

|  |  |
|--|--|
| Capítulo 1: Consideraciones para la lectura de la <i>Cuarta y Quinta parte de La Araucana</i> ...4 |  |
| Influencias en la épica hispanoamericana..... 4  |  |
| Diego Santisteban Osorio ..... 7   |  |
| Capítulo 2: El uso de metáforas..... 12  |  |
| Metáforas Naturalistas ..... 12  |  |
| Relativas a animales..... 12   |  |
| Venatorias o relativas a la caza. .... 20  |  |
| Color verde y desinencia de flor. .... 22  |  |
| Cursos de agua. .... 25  |  |
| Metáforas mitológicas..... 29  |  |
| Capítulo 3: Heroínas mapuche y modelos épicos..... 32  |  |
| Brancolda, heroína mapuche..... 37   |  |
| Introducción de la heroína en la obra..... 38  |  |
| Vida pastoril..... 44  |  |
| Vida amorosa..... 48   |  |
| Muerte y honores póstumos. .... 51   |  |
| Conclusión..... 67   |  |
| Referencias bibliográficas ..... 71  |  |

## Introducción

La Cuarta y Quinta parte de *La Araucana*, obra publicada en 1598 de la autoría del leonés Diego Santisteban Osorio, cuenta con el reconocimiento de ser la única continuación oficial de la obra de Alonso de Ercilla, *La Araucana*. Frente a la falta de estudios que analicen su valor literario, influencias y referencias, esta investigación de pregrado busca, por una parte, analizar el uso la metáfora, haciendo especial énfasis en metáforas naturalistas, analizando estas estructuras desde sus referencias a la literatura clásica y contemporánea. Por otra parte, revisar los modelos extraídos de la epopeya greco-latina que influyen el trabajo épico de Osorio en relación al tratamiento de la figura de la heroína mapuche Brancolda. Esto, con el fin de rescatar el valor literario de la obra, casi desconocida, y con ello reflexionar sobre los discursos que permean hasta hoy nuestro imaginario sobre el mundo indígena y la guerra de conquista. Para ello se llevó a cabo un proceso de lectura de la obra, asistida con diccionarios del Siglo de Oro, *Covarrubias*, *Corominas* y *Autoridades* que permitieron comprender entradas mitológicas y de vocabulario. También se acompañó el estudio mediante la comparación con otras epopeyas hispanoamericanas del siglo XVI como el *Arauco Domado* de Pedro de Oña y *La Araucana*, además de lecturas relacionadas al corpus de la épica clásica latina.

## Capítulo 1: Consideraciones para la lectura de la *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*

### Influencias de la épica hispanoamericana

Durante el Siglo de Oro español, proliferó la escritura de poemas épicos en un afán de imitar a los modelos de la epopeya clásica, ‘exaltarse a sí mismo’ y justificar la expansión de las armas españolas por el continente americano. Estos poemas fueron evaluados negativamente por la crítica de la época, que resaltó la superioridad de los poemas épicos hispanoamericanos. Al respecto, el crítico español Pedro Piñero Ramírez, señala:

Con cierta benevolencia pueden librarse de este juicio negativo, al menos en aspectos parciales, algunas obras escritas por los españoles de la metrópoli: junto con algunos poemas de Lope de Vega, pueden salvarse de este severo criterio, los de Virués, Rufo, Mesa, Valdivielso y algunos más. El estudioso del género debe buscar sus más logradas muestras entre los poemas americanos. (1992, p.162).

El poema más representativo de la épica hispanoamericana es *La Araucana* del poeta Alonso de Ercilla y Zúñiga, publicado en España en tres Partes durante el reinado de Felipe II, entre los años 1569 y 1589. Con una extensión de 37 cantos en total, la obra versa sobre la guerra entre los soldados españoles y los indígenas del valle de Arauco por la pretensión de los primeros de conquistar los territorios del reino de Chile.

Con *La Araucana* se inició el ciclo de producción épica americana, revitalizando una tradición que, en España había estado siendo imitada en sus modelos, pero careciendo de motivaciones extraliterarias que incentivarán su producción, como el factor nacionalista e

histórico, debido al agotamiento de estos temas en la península Ibérica. Por el contrario, en América, «la política militar, el descubrimiento y conquista de América, la expansión del imperio, soñado entonces por los españoles de la época, propiciaron la creación literaria de los hispanos en determinados géneros» (p. 161). En ese contexto, el poeta-soldado se da a la tarea de narrar los acontecimientos a través de la imitación de modelos épicos propiciado también por la madurez de la lengua y la supremacía del género.

Los poemas que dan continuidad al universo épico de *La Araucana* corresponden a: *Arauco Domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596); *La Cuarta y Quinta parte de La Araucana*, del poeta leonés Diego de Santisteban Osorio (Salamanca, España 1597); el *Compendio historial del descubrimiento, conquista y guerra del reino de Chile*, de capitán don Melchor Jufre del Águila (Lima, 1630 y reimpreso en Chile 1887). Más tarde, en el siglo XIX, se le sumarían *Purén Indómito* de Diego Arias de Saavedra publicado por Diego Barros Arana en el año 1862 y el poema anónimo *La Guerra de Chile*, publicado por José Toribio Medina en 1888.

De los anteriores, la única continuación oficial que llegó a imprimirse junto al poema de Ercilla es la obra del leonés Osorio, *Cuarta y quinta parte de La Araucana*. Sin embargo, este poema de treinta y tres cantos, fue criticado duramente por los estudiosos de la época, valorado como pobrísimo del punto de vista literario y muy contrario a la verdad desde el punto de vista histórico, por lo cual, así como a las demás continuaciones de *La Araucana*, «se les niega el título de epopeya y solo se les considera crónicas históricas en verso» (Urbina, 2017, p.118).

Debido al gran alcance de las traducciones realizadas por Gregorio Hernández de Velasco en 1555 y Martín Lasso de Oropesa en 1530 respectivamente, la *Eneida* de Virgilio y *La Farsalia* de Lucano corresponden a modelos de la literatura latina antigua presentes en los poemas del ciclo épico hispanoamericano. A su vez, estos se ven influenciados por el poeta griego Homero, cuya obra introduce la figura clásica del héroe central y el gusto por lo histórico o verídico.

La influencia del poeta de Mantua sobre la épica culta de Siglo de Oro, procede de rescatar la figura del héroe planteada por Homero, integrándola a una poesía que refleja las preocupaciones culturales, sociales y políticas de la sociedad europea. De esta forma, surge lo que Piñero denominó *épica literaria*, describiéndola como «el modelo que enseñaba a describir los esfuerzos por fundar y construir una comunidad de conformidad con un plan divino, dando primacía a un héroe que dominaba a obra y a menudo llevaba su nombre» (1992, p. 164-165). Dicha premisa coincide con el proyecto expansionista español de los siglos XV, XVI y XVII, legitimado por la evangelización católica sobre comunidades nativas americanas.

*La Araucana* de Ercilla, como la *Cuarta y Quinta Parte*, de Osorio, se diferenciaron de la obra de Virgilio por la ausencia de un héroe central que unificara la trama y otorgara un nombre a la epopeya. En su lugar, es la denominación del bando indígena la que titula a *La Araucana*. Quien sí asumió esta característica en la épica hispanoamericana fue Pedro de Oña en *Arauco Domado*, quien irguió al gobernador Hurtado de Mendoza como figura central de su obra para remediar, lo que él consideró, una omisión odiosa de parte de Ercilla.

Por otra parte, el aporte de Lucano en la épica americana resultó de extremar el interés por lo verídico, presente en Homero, para aunar la ambición épica con una base histórica al punto que en *La Farsalia* no se presentan intervenciones mágicas, míticas ni maravillosas. La visión de europea del siglo XVI sobre la historia está determinada por un afán moralizante en consecuencia con los valores religiosos, por lo cual, los hechos históricos narrados se valoran desde lo útil que estos resulten para la transmisión didáctica sobre el obrar bien. Esto explica que *La Araucana* haya sido tomada como un testimonio histórico de las guerras de Arauco por un extenso periodo a pesar de que Ercilla y Osorio emplearon lo maravilloso basado en la magia para desarrollar una característica propuesta por Ludovico Ariosto en *Orlando Furioso* (1516 y 1532<sup>1</sup>), la variedad temática que combate la monotonía potencial de la épica clásica. El empleo de este recurso se expone en la aparición del mago Fitón que le permite al poeta y personaje Alonso de Ercilla, visualizar y narrar hechos bélicos ajenos a la guerra de Arauco. En el caso del poema de Osorio, el poeta utiliza el recurso del sueño y la maquinaria mítica, la diosa Belona, que lo transporta para narrar, en la *Quinta parte*, la conquista de Orán en África (cantos viii y ix); la conquista del Perú (cantos xiii-xvi) y la captura del pirata inglés Richard Hawkins (canto vi), además de los episodios amorosos protagonizados por las heroínas indígenas.

### **Diego Santisteban Osorio**

La *Cuarta y Quinta Parte de La Araucana* de don Diego Santisteban Osorio fue publicada por primera vez en la imprenta de Juan y Andrés Renault en el año 1597. Una obra que, aunque cuenta con el mérito de ser la única continuación oficial de la obra de Ercilla, ha

---

<sup>1</sup> Corresponde a la primera y segunda edición respectivamente.

sido excluida del canon literario por no ser considerada a la altura de su predecesora, a tal punto que solo ha sido re-editada en el año 1598, por la imprenta de Miguel Menescal y su última edición tuvo lugar en el año 1735, por Antonio Gonzales de Barcía. Aunque según J. T. Medina, existirían tres ediciones en las que se unieron la obra de Ercilla y la de Osorio con una generalizada desaprobación de la crítica y el público lector, entre los años 1760 y 1763.

En cuanto a la crítica que se le dedica, el propio Osorio se declaró deudo de Ercilla en dos cuestiones centrales: el bagaje cultural, no hay que perder de vista a educación principesca recibida por Ercilla; y su relación con los territorios americanos, pues el leonés nunca estuvo en América y su documentación es limitada. De esto, dejó registro en su propia obra, un ejemplo es la octava 21, canto vi de la parte IV:

Esta fue la ocasión que me ha movido,  
y si alguno pensó que, por mostrarme,  
que no lo entienda le suplico y pido  
que es engañarse a sí, y a mí agraviarme:  
nadie que fuere sabio y entendido,  
piense de mí que pudo eso arrojarme,  
que yo sé bien mi poca suficiencia,  
y por mis pocos años la experiencia.

(IV, vi, 21)



La reiteración sobre sus “pocos años” se expone en el prólogo de su obra, en el que expresa su conciencia sobre la superioridad de la obra de Ercilla y, de antemano, excusa sus posibles faltas:

Y si el haberme yo atrevido con tan pocas partes de ingenio, a proseguir y llegar al fin lo que él dejó comenzado, fuere tenido a demasiada osadía, suplico al que me leyere no lo eche a esa parte, ni entienda que por modo de competencia lo hice, que yo me conozco, y sé a cuánto puede llegar el poco caudal de un ingenio tan pobre como el mío: y ponga los ojos en la voluntad que tengo de servir a todos con mis trabajos, que tomado esto en cuenta, podrá servir, lo uno de disculparme, y lo otro de perdonar las faltas en que como mozo puedo haber caído. (1597, p. 9)

Una mención más exacta a su edad, da el poeta en el prólogo de en el prólogo de su obra posterior, *Primera y Segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas*, impresa en Madrid, en 1599, por el licenciado Pedro Várez de Castro. En ella, declara tener veintidós años, dice: «y las faltas que tuviere las calle, pues la poca experiencia de veinte y dos años que tengo, vuelve por mí, y me disculpa de todas» (1599. p. 9).

Como señala Rodrigo Faúndez en su artículo *Mundo indígena y dolor épico en Cuarta y Quinta parte de La Araucana de Diego Santisteban Osorio*, 1597, «La idea sus veintidós años en 1599, debe revisarse, pues tanto Miguel de Cervantes como Lope de Vega lo reconocen como poeta contemporáneo» (2021). Además, el Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia, ha fechado hacia el 1570, encontrándose alrededor de sus 26 años al momento de la escritura de la Cuarta y Quinta Parte de La Araucana y casi 30 al escribir la epopeya de Malta. Así es como, a pesar de insistir en su juventud e

inexperiencia, Diego Santisteban Osorio fue reconocido por dos altas figuras de la literatura española y contemporáneos del poeta. El primero es Miguel de Cervantes, quien en la octava 6 del Canto a Calíope de *La Galatea*, exalta la figura del poeta leonés. En dicho pasaje, Cervantes compara a Osorio con el poeta clásico Homero, autor de la *Iliada* y la *Odisea*, aludiendo al ejercicio épico del español pues, como se mencionó, además de a continuación de *La Araucana*, el poeta cuenta en su haber con el poema épico que narra sobre los enfrentamientos entre cristianos y turcos para obtener el dominio de la ciudad de Malta y la toma de Rodas (1599), clara materia épica. Es más, en el índice de ingenios estructurado por Francisco López Estrada y María López García-Godoy en su edición de *La Galatea*, es calificado sin matices como un poeta épico. Señala Cervantes en su obra: «A Homero iguala si a escribir intenta / y a tanto llega la pluma de su vuelo / cuanto es verdad que a todos es notorio /el alto ingenio de don Diego Osorio.» (2017, p. 565).

Lope de Vega, poeta elogiado en Canto a Calíope, devolvió el reconocimiento a Miguel de Cervantes en su obra *Arcadia*, donde opta por el recurso cervantino de la lista de ingenios, en la que incluyó el nombre del poeta Diego Santisteban Osorio en el canto V. En esta ocasión, en el contexto del palacio de la poesía donde reúne numerosos nombres, desde ilustres como Luis de Góngora, hasta algunos imposibles de rastrear, que fueron catalogados como «ingenios toledanos amigos de Lope» (2012, p.643).

Fuera de estas menciones, la información sobre el poeta es tan limitada como su producción literaria. Más abundantes son las críticas a su obra, por ejemplo, Juan Bautista de Avalle-Arce en *La épica colonial*, discrepa con el criterio de los autores españoles pues no consideró a Osorio merecedor los elogios mencionados. «Diego de Santistevan Osorio, cuyas

infelices invenciones no tenían merecidas, por cierto, los elogios de Cervantes en el Canto de Calíope de su *Galatea* (1585), ni de Lope de Vega en su *Arcadia* (1598)» (2000).

Diego Santisteban Osorio siguió el modelo heredado por Ercilla, renegando de la figura central del héroe y abogando por un héroe colectivo como el ejército de soldados españoles. La alternancia temática de Ariosto y Ercilla es retomada por Osorio, añadiendo pasajes amorosos que amenizan el relato constituyendo tramas secundarias sostenidas por heroínas dolientes que no influyen en el desarrollo de la trama central de la obra. De este modo, la cosmovisión ejemplar bélica de la época se complementa con la amorosa, que responde a los valores del amor filial y perpetuo en el cual las mujeres de la obra se inscriben por medio del suicidio para seguir a sus maridos en la muerte, por ejemplo, Brancolda, aventándose a la guerra para vengar a su esposo Talcapay y morir en batalla (IV, viii, 32-74; ix, 2-41; xiii, 7-76) y Gualda, suicidándose junto a su hijo tras la ejecución de Tulcomara (IV, xi, 73-89; xii, 2-7). Osorio integra pasajes bélicos ajenos a la narración principal, como la captura del pirata inglés Richard Hawkins (V, vi), la conquista de Orán en África (V, viii y ix); y la conquista del Perú (V, xiii-xvi), con el objetivo de enaltecer los logros del ejército español, como transparentó en el prólogo de la obra: «Poner quise en este libro la famosa batalla, y victoria de Orán, y descubrimiento del Perú, y nuevo mundo, porque mejor se entienda el gran valor de nuestros españoles» (p. 6). Estos hechos también son introducidos por medio de la maquinaria fantástica y mítica, como es la aparición de dioses y el recurso del sueño que transporta al poeta a los momentos y lugares mencionados.

## Capítulo 2: El uso de la metáfora poética

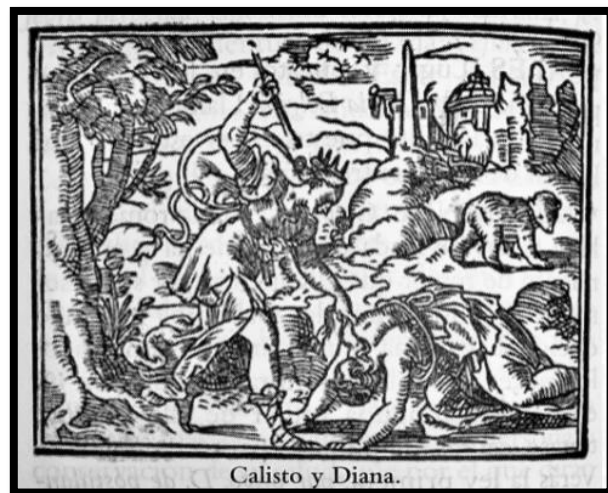
### Metáforas Naturalistas

Establecen relaciones de comparación entre las acciones de los personajes y las imágenes del entorno natural en las que participan animales, elementos naturales como cursos de agua y prácticas de interacción con lo natural como la caza, la agricultura y la vida náutica.

#### Relativas a animales.

En cuanto a las metáforas naturalistas que refieren a animales, estas son ocupadas para explicar los movimientos e intenciones de los guerreros durante combate cuerpo a cuerpo. La octava real ubicada en la parte IV, iv, 29, presenta dos metáforas relacionadas a animales. Primero establece una relación de símil por comparación entre el indígena Leoprán y la víbora, animal cuya característica intrínseca de portar veneno, es reforzada por el adjetivo ponzoñosa. Cabe recordar el rol de esta criatura en el mito bíblico del *Génesis* de la doctrina católica, en el que la serpiente representa la encarnación del pecado, la tentación y el demonio. La segunda parte de la octava presenta una metáfora cuyos dominios se encuentran equitativamente distribuidos en los versos 5 y 6 (dominio origen), en el que se refieren tres animales, tigre, león y osa; y en los versos 7 y 8 (dominio meta), vinculando a los grandes felinos con el español y la osa con Leoprán.

La elección de estos animales, el león y la osa, rememoran la fábula de Esopo *El león y el oso*, que versa sobre estos dos animales que compiten por la carne de la presa que cazaron en conjunto. Por su parte, en *El Tesoro de la Lengua Castellana*,



Calisto y Diana.



Covarrubias refuerza el significado de este felino como un emblema. El león sirve como símbolo del Rey, emblema del escudo de Agamenón y símbolo de Alejandro Magno según Paradino. También Marco Antonio, según Cicerón, había domesticado gran cantidad de leones. (2020, pp. 1182-1188)

Por otro lado, la acepción femenina – osa – recuerda al mito de Calisto, convertida

en osa por la diosa Juno, luego de que Júpiter la embarazara de su hijo Arcas, quienes son convertidos en constelaciones en el cielo (Ovidio, 2020, pp. 257-259)<sup>2</sup>. Calisto se convierte en la Osa Mayor y su hijo Arcas en Bootes, cúmulo donde habita la estrella Artofílax, el guardián de la Osa. En dicho mito, la osa representa un personaje vulnerado y deshonrado que tras ser violada es repudiada en la corte de la diosa Diana y doblemente castigada por la esposa de su violador.

Leoprán que le vio desatinado  
 víbora no se vio más ponzoñosa,  
 que derribando un golpe a Maldonado  
 hizo de su valor prueba hazañosa:  
 no sale al paragón tan enojado  
 el tigre, ni el león contra la osa



<sup>2</sup> *Metamorfosis*, Lib. II, 496-550.

como el fuerte español con furia presta,  
vuelve al indio enemigo la respuesta.

(IV, iv, 29)

En la octava 35 del mismo canto, se presenta una composición simétrica, otorgando cuatro versos al desarrollo cada de dominio. Se reitera la imagen de la serpiente ponzoñosa, esta vez refiriendo al soldado lombardo Andrea cuyo movimiento evocado por la sierpe describe un contraataque. De esta manera el ataque es justificado como una reacción ante el dolor, mientras que el labrador que pisa a la serpiente provocando esta reacción, es vinculado al indígena.

No vuelve tan furiosa la serpiente,  
del labrador solícito pisada,  
que del dolor intrínseco impaciente,  
salta abierta la boca emponzoñada,  
como el noble italiano que se siente  
herido ya de la enemiga espada,  
que firme el pie en el suelo el brazo en alto  
buscando al indio se arrojó de un salto.

(IV, iv, 35)

Es reiterativo el uso de la ponzoña como sinónimo de ira desmedida. En el canto VIII, el adjetivo ponzoñoso es asociado al basilisco, criatura fantástica descrita por Plinio, El Viejo, como un animal venenoso con la capacidad de petrificar a quien se cruce con su mirada. Señala su origen

africano pues «Nace en la provincia Cirenaica, con un tamaño de no más de doce dedos, una mancha blanca en la cabeza, como



adornada con una diadema. Espanta a todas las serpientes con su silbido» (2003, p. 152). Indica que: «basilisco no fue más ponzoñoso, / ni hambrienta y fuerte víbora enojada, / cómo revuelve el español herido, / a vengarse de aquel que le ha ofendido» (IV, viii, 16).

La octava 37, del canto iv, en la parte IV, contiene nuevamente un símil entre dos animales, el pardo como el mapuche y la res como el italiano. Según Covarrubias, el pardo (*latine pardus*) es un animal fiero muy ordinario en África; por la descripción de su piel manchada, se conoce que dicho nombre refiere al animal que hoy llamamos leopardo. Según la investigación *El proceso de mestizaje en Chile*, llevado a cabo por Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile, esta palabra adquiere un nuevo significado durante la época colonial, el cual mantendría un estrecho vínculo con el continente africano, pues así serían denominados y clasificados como una casta, los descendientes de un progenitor africano y uno español, conocidos también como mulatos.

Por otra parte, la res es un animal característico de España que, en este caso, la metáfora muestra como presa inmóvil a la que el depredador acude. Cabe pensar que este circuito de representaciones sea un ejercicio consciente por parte del autor en el que se identifica el bando propio con un animal doméstico y tradicional para los españoles, mientras se designa al enemigo americano con un animal exótico y de territorios desconocidos como una materialización de la otredad. Considerando el limitado conocimiento de Osorio sobre la realidad natural americana y la falta de nominaciones para la fauna autóctona, adquiere sentido pensar en la asimilación del mundo fáunico externo a España como un todo ajeno, sin muchos matices. Dic: «no fue tan suelto el espantoso pardo / a la desamparada res que veía, / como llegó (Señor) el araucano / a ponerse delante al italiano.» (IV, iv, 37).

Un caso excepcional se encuentra en la parte IV, canto vi, octava 48, cuando el movimiento del guerrero Caupolicán es descrito por medio de una metáfora que referencia el trabajo agrícola:

Nunca por julio el labrador astuto  
tiende en el verde prado la guadaña,  
y más determinado y resuelto,  
el haz de seca y fértil hierba apaña,  
como Caupolicán de aspecto bruto,  
llena de sangre y brazos la campaña,  
y a la española y valerosa gente  
vino luego a sorber la gran creciente.  
(IV, vi, 48)



La limitación en cuanto a la nominación de especies de la fauna autóctona americana, puede desembocar en una neutralización de la visión indígena en favor de la del autor, es decir, la española. El canto ix de la epopeya de Osorio, expone la voz de la heroína indígena Brancolda y su relato de los juegos deportivos en los que su amado Talcapay participó por el derecho a su mano, hecho que transcurre antes de la llegada de los conquistadores.

Los jóvenes mapuche participantes son comparados por la indígena con caballos, a pesar de que esta es una especie introducida por los españoles y desconocida hasta entonces por los nativos de Sudamérica. Esto se ve reforzado por la localización que la voz poética hace sobre «aquí en España», aun cuando, tanto el hecho rememorado como la narración de este transcurren en América.

No con tanto tesón y furia extraña,  
los caballos ligeros y animosos,  
parten estando a raya en la campaña,  
tan fuertes, ni tan sueltos, y fogosos:  
para correr el palio aquí en España,  
ejercicios de nobles belicosos,  
como los siete mozos se arrojaron,  
y con velocidad se adelantaron.

(IV, ix, 18)

La octava siguiente reitera la metáfora con referente en la dinámica de depredación, la que se construye en torno al rápido movimiento del halcón durante su cacería, asimilándolo al ímpetu con el que el grupo de jóvenes se dirige a la meta. «Ni por alto el hambriento halcón

ligero / cala la presa alegre y deseada, / ni baja con tal ímpetu y tan fiero / como la juventud en su jornada» (IV, ix, 19).

La caracterización de la actitud guerrera descrita por medio de la comparación con animales, se repite en la octava 62 del canto xiii, parte IV. En la que el general Caupolicán es comparado al león de Libia<sup>3</sup>: «Quién viera al general



«Imperat ut serviat», Covarrubias.

Caupolicano / todo cubierto de la sangre roja / más fiero que león de Libia ufano / cuando está más horrible y más se enoja»(IV, xiii, 62).

El mismo canto, octava 55, utiliza el recurso de la comparación con un animal para describir el estado del soldado español Estrada, por la manera en que insiste en la lucha a pesar de sus heridas, como el oso que se dirige a la colmena fatigado por el hambre. Según Covarrubias, el nombre latino de este fiero animal es *ursus*, por lo que algunos, como Jerónimo de Huerta, plantean que *ur* se usa porque es una dicción hebrea con el significado de provocación a la ira, «por ser este un animal tan fiero que, siendo irritado, nada le para delante» (p. 1330). La misma entrada, atribuye a este animal el ataque que causó la muerte al rey Fávila de Asturias:

Cual suele a las colmenas ir el oso,  
que de la hambre importuna fatigado,

<sup>3</sup> Nombre con el cual se designa a los territorios de África

lleva el rostro, cruel, bravo, espantoso,  
 el pelo crespo, yerto, y erizado:  
 rabia, gime, roncando corajoso,  
 y derriba por este y aquel lado,  
 hasta quedar con todo lo que ha hecho  
 el estómago sangriento satisfecho.

(IV, xiii, 55)

Los toros son un animal arraigado en la cultura española, por lo cual se presume un mayor conocimiento del autor sobre este referente. En la siguiente metáfora se compara al toro con el soldado Pizarro por la forma en que se enfrenta al enemigo, aunque este se encuentre armado, haciendo alusión a la tauromaquia, es decir, el toro que se enfrenta al estoque del torero. «y a la gente de Gasca arremetiendo / como celoso toro en la porfía, / que se arroja y embiste la carrera, /sin temor de la espada que le espera» (V, xvii, 69).



Toro, Covarrubias.

En este caso, son similares los significados que adquiere esta metáfora en la epopeya de Osorio y de Ercilla. En la Parte I, canto iv, octava 42, los bandos español y mapuche son comparados con dos toros que se enfrentan; reiterando, como Osorio, tanto la figura del toro como su característica porfía:

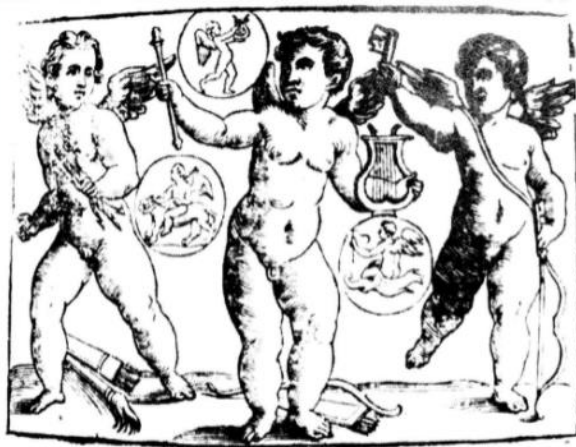
Como el aliento y fuerza van faltando

A dos valientes toros animosos  
 Cuando en la fiera lucha porfiando  
 Se muestran igualmente poderosos  
 Que se van poco a poco retirando  
 Rostro a rostro con pasos perezosos,  
 Cubiertos de un humor y espeso aliento  
 Y esparcen con los pies la arena al viento.  
 (Ercilla, 2020, pp. 181-182)

**Venatorias o relativas a la caza.**

Las metáforas venatorias o que se relacionan con la caza (entendida, de humano a animal) se dan en el contexto amoroso. El primer ejemplo utiliza la imagen de la cacería con arco y flecha, lo cual remite al dios Eros o Cupido, quien con sus flechas determina el amor o desprecio de todas las criaturas: «mas vuestros ojos dan otra herida, / que son flechas del alma rigurosas, / pues a mi corazón encaminadas, / sangrando están por él atravesadas» (IV, viii, 66).

El segundo ejemplo dibuja la imagen del ciervo perseguido por perros, la



Distintas imágenes de Cupido, Cartari.

cual según Covarrubias tiene dos acepciones útiles a este análisis. La primera es cuando la cierva blanca es perseguida por dos perros de colores opuestos significa el hombre que sigue la virtud figurada por la cierva, siendo los dos perros los apetitos, irascible y concupiscible.

La segunda es el ciervo que observa a los perros que lo persiguen, lo cual significa el ser humano que toma un aliento para poder avanzar en medio de su trabajo (p. 529).

«tristeza en verme allí como me veía,  
sin ver un hombre solo en mi posada,  
a quien rendir el alma fatigada. (...)  
Estaba como el ciervo perseguido  
de ligeros mastines rodeado,  
que del astuto cazador herido»  
(V, xvi, 55-56)



Ciervo huyendo de dos perros, Covarrubias.

Comparando el uso del imaginario de caza de Osorio y de Ercilla, encontramos que, en este último, la metáfora venatoria adquiere significados cercanos al enfrentamiento entre los bandos contrarios. Un ejemplo se da en la parte I, canto iv, octava 13, en la que se compara la alegría del cazador ante la liebre que acude a su trampa, con la de los españoles al delatarse la emboscada mapuche. En este caso, los españoles asumen el papel de cazadores y los mapuche el de la liebre, animal considerado tímido y cobarde que por su nombre llamaron los latinos a los afeminados. Señala Terencio en *Eunucho* «*Lepus tute es, et pulpamentum quaeris*»<sup>4</sup> (Terencio, 161 a.C, como se citó en Covarrubias, 2020, p. 1198):

En cazador no entró tanta alegría  
Cuando más sin pensar la liebre echada  
De súbito por medio de la vía  
Salta de entre los pies alborotada

<sup>4</sup> Eres un conejo y buscas carne.

Cuanto causó la muestra y vocería  
 Del vecino escuadrón de la emboscada  
 A nuestros españoles que al instante  
 Arrojan los caballos adelante.  
 (Ercilla, 2020, p. 173)

### **Color verde y desinencia de flor.**

En las metáforas naturalistas de la *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*, juega importante papel el uso del color verde y de las distintas flexiones de la palabra flor, incluyendo el verbo florecer y su relación con la primavera, haciendo referencia a la juventud.

Nos encontramos con dos términos clave como dominio origen de la metáfora: el color verde y la desinencia de flor. Se encuentra en la epopeya que el verbo metafórico florecer es usado con el valor de crecer o proliferar, al igual que en Garcilaso en el que «Los verbos metafóricos aparecen, en general, con menor frecuencia, pero también realizan funciones metafóricas por analogía: «Aquí donde florece la belleza / En cuyo dulce fuego el Amor prueba / Su flecha...» (LXI: 1-3. p.554)» (González, 1999). Similar a lo que ocurre en la epopeya de Osorio, ilustrado en los siguientes ejemplos: «Cuál se nos muestra el bravo Tucapelo / en ánimo, y en fuerzas floreciente» (IV, iv, 24). Y en: «Quinientos españoles han entrado / la ciudad que en Arauco florecía» (IV, v, 31).

A su vez, el dominio verde, puede ser analizado cuando aparece por sí solo como el uso del color, que mayormente describe paisajes vegetales y elementos ornamentales del vestuario indígena, sin valor metafórico: «en la verde ribera se paraba / con toda la briosa

compañía» (IV, vi, 23). «Cayocupil con ánimo, y ventura, / con un peto de verde, y amarillo» (IV, i, 17). «Caupolicán por todo el verde asiento, / mil fiestas con sus bárbaros hacía» (IV, ii, 24).

En un tercer caso, los dominios origen, de forma individual o conjunta son explícitamente relacionados al dominio meta (juventud) por medio de palabras pertenecientes a su campo semántico, por ejemplo: años, adolescencia, edad, mozo... Es decir, el significado se cede por medio de un término metafórico y otro no metafórico.

En el caso de las desinencias de flor para referirse a la adolescencia, encontramos su uso en el año 161 a. C. por Terencio en *El eunuco* «flos ipse»<sup>5</sup> (como se citó en Covarrubias, 2020, p. 916). También es un recurso reiterativo en los poetas del temprano siglo XVI. Señala Gonzales sobre Garcilaso que:

Es frecuente el empleo del término genérico *flor*, sin especificación de clases, que sirve al poeta para establecer relaciones metafóricas por analogía entre las etapas de la vida del hombre y la sucesión de los ciclos biológicos de la flor:

en la florida edad con fuerza y arte (76:4, p.313).

gasté en error la edad florida mía (I.5, p.356).

(1999, p. 434)

En el caso de la epopeya de Osorio, el término *florido/a* se usa también para connotar juventud, como se ilustra en los siguientes ejemplos: «la presunciosa juventud florida, /

---

<sup>5</sup> La flor misma.

andaba por el valle derramada» (IV, ii, 6). «pero luego con trato de enemigo, / para vencer aquesta edad florida, /el falso amor turbó la gloria mía» (IV, viii, 51). «cuando en cazar la edad ejercitaba, / y los más fieros brutos que han nacido, / con un arco ligero los mataba: / y de mis años el abril florido, /en estos ejercicios se pasaba» (IV, viii, 57).

Con un elemento no metafórico que explicita la relación entre la juventud y el florecimiento, aparece en: «Gobernaba su gente Caniotaro / en juveniles años floreciente» (IV, i, 13). «que veinte, o veinte y dos años tenía, / y en fuerzas más que todos florecía» (IV, i, 19). «Fue Millalauco un mozo floreciente / en el bélico oficio y disciplina,» (IV, v, 49).

El uso del color verde para referir una edad joven y tierna, es común en la épica anterior a Osorio, como en la traducción de Jerónimo de Urrea (ampliamente difundida en España) del clásico de Ariosto, *Orlando Furioso*: «Peregrino de castidad, del todo ya perdida / que no tu verde edad y digna vida.» (Ariosto, 1988).

Y se retomó por los poetas épicos contemporáneos del Siglo de Oro Español como se ejemplifica en los siguientes versos extraídos del *Corpus diacrónico del español, CORDE*: «temió la ira del revuelto cielo, / y de su verde edad el postrer día.» (Lobo Lasso de la Vega, 1970). «Y verás sus virtudes á manojos! / Verás en verde edad seso maduro» (Rufo, 1854). «Por donde conocerle no debiste, / Y es dalle verde edad vuestra pintura» (Oña. 1917). «sacó la voz, diciendo de este modo: /“La verde edad os lleva a ser furiosos» (Ercilla. 2020).



El caso de Osorio es aún más explícito pues la *edad* es reemplazada por *juventud* cuando se encuentra sola con el término metafórico *verde*: «la verde juventud se lozaneaba» (IV, ii, 47). «tan libre del amor y descuidada, / en una verde juventud briosa» (IV, viii, 50).

La metáfora adquiere su máxima transparencia cuando se unifican en un sentido, los dos términos metafóricos analizados anteriormente, con el término no metafórico, es decir el dominio meta: «Era mancebo bravo y orgulloso, /de una verde, y florida adolescencia» (IV, i, 22). «Era mozo Vergara floreciente, / en verde juventud y edad brioso» (IV, xii, 36). «así la verde y tierna adolescencia, / que más que la virtud el vicio abraza, /se pasó en flor» (V, iv, 27). «libre de amor la verde edad pasaba, / en el abril de juventud florida» (V, xvi, 44).

### **Cursos de agua.**

Las metáforas relacionadas con el agua se dividen en dos grupos, las de agua corriente y continental como los ríos y lagos y, por otra parte, las metáforas náuticas, relacionadas al manejo de naves en el mar. De las primeras mencionadas, hacen alusión a dos fluidos corporales, la sangre y las lágrimas, como ejemplo: «aunque con tantas lágrimas y enojos, / que el pecho es un volcán, Nilo sus ojos» (IV, ix, 3). «No quiero yo contaros por ser míos, / los hechos que hice en esta breve guerra, / que pude hacer de sangre largos ríos, / que pudieran sorber toda la tierra» (IV, ix, 53). «aquí el juntar por fe los corazones, / con música de voces destempladas, / y teniendo sus males más que míos, /hacer de nuestros ojos grandes ríos» (IV, xii, 54). «era la tierra un espumoso lago, /de la enemiga sangre que vertieron» (V, v, 55).

La obra se abre con una metáfora náutica, cabe destacar que «este se trata ante todo de un tópico literario recurrente en el imaginario de los elegíacos romanos. La imagen

adquiere en la Antigüedad Greco-romana una multiplicidad lexical anclada en un pasado literario muy rico» (Tola, 2000. P. 48), es decir, la metáfora relacionada al mar y el manejo en él, abre un universo de significancias en las que caben imágenes como la barca de la vida, el desamor como naufragio, el mar de las emociones, etcétera. «Detenga mientras canto el mar furioso / aquel desenfrenado y roto curso, / y el fiero movimiento impetuoso /y de sus negras ondas el concurso» (IV, i, 2).

El recurso del naufragio es utilizado por Osorio para describir los elementos sonoros y la intención destructiva del indígena Tucapel por medio de una comparación.

ni galera forzada por el viento  
 chocar con tan grandísimo estallido  
 con la soberbia peña levantada  
 de las hinchadas ondas azotada.

Cuál se nos muestra el bravo Tucapelo  
 en ánimo, y en fuerzas floreciente,  
 que arroja, tiende, esparce, por el suelo  
 todo lo más granado de la gente  
 (IV, iv, 23-24)

La descripción del combate como la oposición de dos masas de agua es un recurso utilizado en *Arauco Domado* de Pedro de Oña, contemporáneo de Osorio. En la siguiente octava se establece la similitud entre el ejército indígena y su poder destructivo y una corriente de agua que causa estragos en el paisaje:

Bien como la corriente arrebatada  
que fuera de su curso el valle abajo  
arranca gruesos árboles de cuajo,  
no habiendo quien estorbe su jornada,  
con flacos tajamares atajada,  
se ensaña más, llevándose el atajo:  
así con más furor el indio lleva,  
a quien embarazar su curso prueba.

(2021, p. 303)

En la epopeya de Osorio, la metáfora náutica utilizada como una variante de este recurso, solo se encuentra presente en una ocasión. En ella, el ejército indígena es descrito como creciente incontrolable, golfo innavegable y corriente; reflejando el ánimo turbulento de las filas mapuche, la impersonalidad de la masa de soldados y su gran ventaja numérica sobre los 500 soldados españoles de la escuadra del capitán Reinoso, que buscan adentrarse en la creciente, romper el golfo y adentrarse en la corriente.

Reinoso con su gente apercebido  
contra el campo del indio innumerable,  
sale en largo tropel con grande ruido  
a entrarse en la creciente incontrastable:  
de quinientos soldados guarnecido  
quiere romper el golfo innavegable,  
pensando de agotar esta corriente,  
con tan pequeño número de gente.

(IV, iv, 6)

Como medio de dedicación, el poeta utiliza la barca de la vida en la que él mismo de desdobla para encomendarse al príncipe Felipe II. Este recurso es estudiado por Eleonora Tola, quien señala: «La metáfora náutica constituye uno de los aspectos en que se manifiesta esta desintegración del yo, puesto que ilustra este proceso a partir de una identificación entre el poeta y el objeto.» Lo que coincide con el pasaje: «Y pues en vos va próspera mi nave, /al deseado puerto conducida, /y el favorable viento, y mar suave, /la lleva por sus ondas de corrida» (IV, i, 5).

En la epopeya de Osorio, se usan principalmente para denotar estados de ánimo turbulentos o violentos, como es el caso de la octava 70 del canto viii, parte IV, en la que Brancolda expresa su interioridad con respecto a la declaración amorosa de Talcapay. En este caso, a metáfora náutica refiere al mar como los sentimientos alborotados de la heroína: «ya me anegaba el mar de mis pasiones, / mil olas de sospechas me cubrieron, / faltándome el timón de la esperanza, / con el viento cruel de una mudanza» (IV, viii, 70).

De un referente abstracto (pasiones) a uno concreto (sangre), el poeta reitera el concepto de navegación en la octava 47 del canto xiii, parte IV. En este caso la metáfora es utilizada para describir un escenario de guerra: «los indios por vengarse se desatan, / y por un mar de sangre ya navegan, / haciendo, aunque a su costa, por sus manos / sangrienta destrucción en los cristianos» (IV, xiii, 47).

En el caso de la octava que abre el canto xviii de la parte V, la imagen del mar se combina con referencias mitológicas. En ella se nombra dos divinidades, el dios romano del mar, Neptuno, y Céfiro, hijo de los dioses Astreo y Eos (Hesiodo, 2008), nacido como el viento del noreste-oeste, es decir, la dirección que toman los barcos españoles para arribar en América del Sur.

Quién va el tempestuoso mar surcando  
las fluctuantes ondas resistiendo,  
con trabajados remos proejando  
el hinchado Neptuno dividiendo:  
y la nave muy próspera bogando,  
la vela el blando Céfiro tendiendo,  
y lleva el norte claro y descubierta,  
siempre va procurando el dulce puerto.  
(V, xvii, 1)

### **Metáforas mitológicas**

Finalmente, las metáforas relacionadas a lo mitológico se expresan como referencias a dioses por nombrar su competencia. También son admitidos otros seres mitológicos de la cultura griega y romana. Lo más evidente se da en los amaneceres, atardeceres y anocheceres mitológicos, donde el sol es nombrado como Apolo (IV, vii, 1, xi, 68), Apolo délfico (IV, i, 51), Titán (IV, xi, 72; V, ii, 33), Titán délfico (IV, i, 32, V, xv, 65; V, vi, 42), délfico Faetón (V, xix, 71) y padre de Faetón (V, i, 10; V, ix, 48); y la luna, con el epíteto de «la esposa de Endimión» (IV, vii, 38; V, vi, 16), «la blanca esposa» (V, ii, 33), «esposa del Titán» (IV, ii, 27), «enemiga hermana» (IV, i, 51; IV, iv, 61) y «del Titán la negra hermana» (V, xii, 71).

Iba pues de esta suerte caminando  
 detrás del escuadrón más eminente,  
 un valle, y otro valle atravesando,  
 por llegar a Cautén muy brevemente:  
 y al tiempo que el dorado Apolo (cuando  
 con menos fuerza y ánimo se siente)  
 en el cerúleo mar tempestuoso  
 baña el dorado y bello rostro hermoso.  
 (IV, vii, 16)



Apolo, Comes.



Diana, Cartari.

Y porque de Titán la negra hermana,  
 el cielo con su manto había cerrado,  
 y con su luz la diosa soberana,  
 a las regiones árticas llegado:  
 nuestra española juventud lozana,  
 se recoge en el fuerte torreado,  
 y yo para no hacer más larga suma,  
 quiero acortar, Señor, aquí la pluma.  
 (V, xii, 71)

La *Égloga VII* de Virgilio, señala el mirto como una planta consagrada a la diosa Venus (*Bucólicas*, 1903), asimismo, Covarrubias indica que la vinculación entre la planta y la diosa porque Venus llega coronada de mirto al juicio contra Juno y Palas por la corona de la más hermosa, además de ser una planta oriunda de la costa y de ser de utilidad para dolencias propias de las mujeres (Covarrubias, 2020). Dicha figura se retoma en Osorio,

cuando el poeta es trasladado a un monte de rica vegetación por la diosa Belona: «Allí el sagrado mirto parecía, / a la divina Venus consagrado, / que los floridos ramos extendía, / haciendo alegres sombras por el prado» (V, xiii, 14).

Otro ejemplo es el uso de personajes y relatos míticos para establecer símiles, se da en la parte IV, canto viii, octava 34, donde se rememora el mito de la ninfa Dafne (Ovidio, 2020, p. 215), quien por acción de Cupido rehúye del amor de Febo. La comparación se establece entre la heroína Brancolda y la ninfa Dafne, convertida por su padre Paneo en un laurel: «vio la divina joven muy llorosa: / la cual llorando al mísero araucano, / estaba más que Dafne y Febo hermosa, / cuando de Apolo délfico seguida, / en ramos de laurel fue convertida» (IV, viii, 34).



El repertorio de metáforas propuestas por Diego Santisteban Osorio en su poema épico cumple una primera función descriptiva. Sobre todo, esto se cumple cuando se refiere a las metáforas relacionadas a animales, comunicando al lector, información sobre movimiento e intencionalidad con una imagen mental. En el caso de las metáforas de los cursos de agua relacionadas a fluidos corporales y a estados del ánimo alterados, el autor las utiliza para hacer hipérboles que transmitan los sentires de los personajes de manera dramática, rozando el *pathos*. Utiliza frecuentemente lugares comunes, de un uso generalizado como es el caso del color verde y las desinencias de flor. Caso similar al uso del catálogo mitológico de dioses, vinculando cada deidad a su competencia. Y aunque

Osorio se da a la tarea de imitar el modelo de Ercilla, se nota su innovación, por ejemplo, en el uso de la metáfora venatoria, cuyo uso liga más a lo romántico que a lo bélico.

Otra lectura del repertorio metafórico, permite el descubrimiento de una segunda función, ampliar los significados por medio del uso de referentes como símbolos. Para vislumbrar estos nuevos significados, se requiere un conocimiento más profundo del bagaje cultural y contexto del autor, al cual se puede aproximar por medio de la investigación intertextual y el estudio de los diccionarios del Siglo de Oro. Entendiendo las fuentes de las cuales se nutrió cultural y literariamente Diego Santisteban Osorio, se pueden establecer relaciones de simbolización, por ejemplo, la serpiente por el pecado, el león como la realeza, el conejo como la debilidad, entre otras anteriormente descritas.

### **Capítulo 3: Heroínas mapuche y modelos épicos**

Los personajes femeninos presentes en la *Cuarta y Quinta parte de La Araucana*, corresponden a mujeres indígenas de descripción automatizada, es decir, referidas con rasgos físicos europeos y modelos de comportamiento que responden a las heroínas de la tradición clásica. Un ejemplo es la prosopografía de Guarponda, descrita a partir de modelos pictóricos del renacimiento europeo: «Sentada en un peñasco, y más llorosa, / muchas y tiernas lástimas hacía, / y ella más blanca, rubia, y más hermosa, / que suele estar el sol a mediodía» (V, vii, 37).

Y añade luego:

Blanca más que la aurora, y colorada,  
los labios del coral más fino y puro,



colgando en cada oreja una arracada,  
de un brinco de oro en un diamante duro:  
con una redecilla delicada,  
preso el cabello, y un granate oscuro,  
colgaba de los cabos, tan compuesta,  
en su traje la moza como honesta.

(V, vii, 38)

Lo mismo que sucedía en el poema de Ercilla, en el que se ha definido a las mujeres retratadas como reflejo de una tradición y topos literarios más que como personas que pudiera observar el poeta durante su estadía en los territorios en guerra, se debe resistir a la costumbre de tomar esta epopeya como un testimonio histórico. «Guacolda, Tegalda y Glaura son seres ficticios que actúan bajo nombres aparentemente indios, en un ambiente idealizado que nada tiene en común con la naturaleza de Chile» (Schwartz, 1972, p. 116). Prudente es homologar el criterio que Lía Schwartz Lerner aplica sobre las heroínas de Ercilla, en las de Osorio, refiriendo a lo siguiente. «Están pensados como adorno retórico y como contraparte de los pasajes bélicos. No representan una ruptura en el hilo del relato ni quitan unidad a la obra, sino que contribuyen a crear un ritmo de alternancia temática» (p. 116).

En cuanto al vínculo de las heroínas con el conflicto central en la *Cuarta y Quinta Parte*, estas intervienen en la historia al ser víctimas indirectas de la guerra por la pérdida de sus esposos, su aparición se da desde el lamento. Sus historias responden a un modelo de mujeres dolientes propias de las heroínas trágicas y épicas, el que fue descrito por Alicia Estaban Santos en *Mujeres dolientes épicas y trágicas: Literatura e iconografía*:

Ese dolor es una de las manifestaciones y consecuencias de sus sentimientos intensos. Porque en todos (o casi todos) los casos podemos observar que en los personajes femeninos de ficción –al igual que en las mujeres de la vida real– el sentimiento es lo prioritario en ellas, el amor o el afecto en todas sus facetas y matices varios: pasión amorosa, tierno amor conyugal, afecto familiar en calidad de hija o hermana abnegada y cariñosa, o –principalmente– de madre amorosa.» (Esteban Santos, 2008, p.112)

Es el amor doliente involucra a las mujeres en el conflicto bélico por la pérdida del enamorado y esposo muerto por el enemigo español, lo que las hace optar por el suicidio. Este destino elegido es alabado por la voz del poeta, debido al eco del modelo de amor perpetuo extraído de la tradición clásica. Este modelo es imitado desde la obra de Ercilla en la que «Se aborda el amor indígena en héroes secundarios que no intervienen de manera relevante en la guerra» (Faúndez, 2019, p. 21). Aun cuando personajes como Talcapay y Tulcomara se adscriben pasajes dedicados a sus hechos bélicos, estos se dan a conocer antes que sus intereses románticos, los cuales son expuestos de manera póstuma por sus enamoradas, manteniendo un arquetipo de amor casto y perpetuo que, a diferencia de la obra de Oña, no se usa como resabio moral para justificar el vencimiento de los mapuche, sino para engrandecer la honra de las heroínas. Evidencia de aquello es la alabanza que el poeta hace sobre las mujeres fieles en el exordio del Canto XII, *Cuarta parte*, donde el autor ofrece un catálogo de heroínas clásicas que guardaron el mismo modelo de comportamiento, a partir del ejemplo de la indígena Gualda:

Oh mujeres que dais al mundo ejemplo,  
de una fidelidad de amor terrible,  
a todas miro, a todas os contemplo,

que por la fe llegáis a lo imposible:  
de amor entráis en el famoso templo,  
con entereza, y ánimo increíble,  
llegando a sus altares coronadas,  
por firmes, por constantes, por honradas.



Cleopatra, Agostini.

Oh famosa Cornelia, oh gran romana,  
Virginia de lealtad bastante indicio,  
oh Cleopatra en Egipto soberana,  
que hiciste de tu vida sacrificio:

y tú que estás con tu guirnalda ufana,  
en el acostumbrado, y casto oficio,  
grande mujer de Ulises tu marido,  
y tú más que inmortal fenicia Dido.



Dido funda Cartago.

Tú Fedra con Hipólito abrazada,  
que al extremo llegaste de famosa,  
y tú divina Tisbe con tu espada,  
has quedado inmortal siempre, gloriosa:  
y tú constante Fulvia laureada,  
por más firme, más casta, y más hermosa,  
y tú gallarda Alcestes gran romana,  
que hiciste aquella edad contigo ufana,



En vuestro gremio, y soberano Coro,  
podéis poner a Gualda por constante,  
que hoy os ofrece Arauco este tesoro,  
para que más la fama la levante:  
que como el fuego purifica el oro,  
en el crisol, por modo semejante,  
a Gualda allí purificó la muerte,  
y en una vida larga se convierte.

Oh matrona aunque bárbara araucana,  
qué victoriosa palma conseguiste,  
pues hoy con más valor que una romana,  
el nombre de famosa mereciste:  
aunque mueres al fin quedas ufana,  
pues sin vencerte nadie te venciste,  
que el hombre que hace de la muerte vida,  
llama a la vida muerte desabrida.

(Osorio, 1597, pp. 126-127)

La oda a la virtud de las mujeres, separándolas del estereotipo de inconsistencia con el que Virgilio las etiqueta en la *Eneida* «Voluble siempre, y varia es la mujer» (IV, 828-829), se vio antes en Ovidio, Libro III del *Ars amandi*, fragmento con el que puede trazarse un paralelismo:

Alguien de la multitud podría decirme: ¿por qué añades veneno a las serpientes y entregas la majada a una loba rabiosa? Dejad ya de hacer extensivo a todas el delito de unas pocas; que cada mujer sea valorada según sus méritos individuales. Si el menor de los Atridas tiene una falta por la que castigar a Helena y el Atrida mayor otra por la que castigar a la hermana de Helena; si el hijo de Ecles descendió vivo y montado en caballos vivos a la Estige por culpa de Erífile, la hija de Tálao, Penélope sin embargo permaneció fiel a pesar de que su marido anduvo errante durante dos lustros y estuvo haciendo la guerra durante otros tantos. Fíjate en el Filácida, y en la que, según se dice, fue en seguimiento de su marido y murió antes de los años que la correspondían; la esposa de Págasa redimió de su destino al Feretíada, y en el funeral del marido y en lugar suyo fue llevada a enterrar la esposa. “Acógeme, Capaneo; mezclaremos nuestras cenizas” dijo la hija de Ifis y se lanzó en medio de la pira. Y hasta la misma Virtud es mujer por su atavío y por su nombre: no es de admirar, pues, si resulta grata a las de su sexo. (III.1-7)

En el caso de las heroínas mapuche presentes en la obra, responden a tema del amor conyugal, cuya máxima cualidad se traduce en una fidelidad que va más allá de la muerte, orillando a las viudas al suicidio para seguir a sus esposos en un amor trascendente, por lo que se concluye que los modelos de las heroínas clásicas mencionadas corresponden a Cleopatra, Tisbe y Porcia.

### **Brancolda, heroína mapuche**

En el cuerpo de esta investigación se profundizará de forma individual y detallada en las características y modelos presentes en el personaje de Brancolda, primera heroína

nombrada en la epopeya de Osorio (IV, viii, 32-74; ix, 2-41; xiii, 7-76). Brancolda es el personaje femenino de Osorio con mayor complejidad y desarrollo debido a la abundancia de detalles que el narrador entrega sobre su vida, desde su origen: «Hija del cacique Quilacura /y de Fraldora su mujer querida» (IV, viii, 45). Hasta los honores póstumos a su muerte: «Aquí acabó Brancolda que en amores, / fue siempre y en contentos desgraciada» (V, i, 68).

El nombre de Brancolda, recuerda al del padre de Tegalda, heroína de Ercilla, el cacique llamado Brancol o Brancolo. En *Ilustraciones de La Araucana*, José Toribio Medina propone un análisis lingüístico de las voces mapuche, en el cual el morfema *Bran* es asimilado a *Pran* con el significado de subir. Por otra parte, *col*, es analizado como la voz *thol*, que significa frente. De frente alta, levantada (Medina, 2007). La terminación *da* retrata una feminización castellanizada del nombre mapuche.

### **Introducción de la heroína en la obra.**

El encuentro del capitán español Reinoso con la heroína se da luego de la victoria de los europeos sobre el ejército de los pencones. «El recurso de introducir a los personajes por medio de un encuentro casual sería típico de la técnica de Boccaccio, que Ercilla pudo haber conocido a través de *Timoneda*» (Schwartz, 1972, p. 623). El cual fue imitado por Osorio para introducir a las heroínas sin que esto torciera el rumbo de la trama principal.

La última octava del canto XXVII de *La Araucana* presenta, aun sin nombrarla, a la heroína Glaura, adelantando que su historia será expuesta en el canto siguiente. En Ercilla y Osorio se describe una persecución previa a la introducción de la heroína. Señala:

iba yo en la vanguardia descubriendo

por medio de una espesa y gran quebrada,  
cuando vi de través salir corriendo  
una mujer, al parecer turbada;  
yo tras ella los pies batiendo  
luego de mi caballo fue alcanzada  
el que saber el fin de esto desea  
atentamente el otro canto lea.  
(Ercilla, 2020, p.759)

En el poema de Osorio, Reinoso divisa a la indígena y le da persecución, aunque sin éxito pues su caballo no es capaz de alcanzar a Brancolda sino hasta que esta se detiene junto al cuerpo de su esposo. El narrador introduce al personaje detallando la juventud y la habilidad física de la mujer, destacando su velocidad de escape.

Toda la tierra digo que corría  
cuando al calar de un monte y espesura  
vio una bárbara moza que salía,  
con una libre y gran desenvoltura:  
la cual como le vio por do venía,  
vuelve con más presteza que ventura,  
corriendo con tan poco enfado y pena,  
que los pies no tocaban en la arena.  
(IV, viii, 32)

Se traza un paralelismo entre Brancolda y la heroína ercillana Tegualda quien se ha presentado con la intención de encontrar el cuerpo del enamorado y se empeña en darle una digna sepultura, hecho manifestado en el canto XX.

Ruégote pues, señor, si por ventura  
o desventura, como fue la mía,  
con amor verdadero y con fe pura  
amaste tiernamente en algún día  
me dejes dar a un cuerpo sepultura  
que yace entre esta muerta compañía.  
mirad que aquel que niega lo que es justo  
lo malo aprueba ya y se hace injusto.

(2020, p. 181)

El entierro como rito fúnebre es tocado por Coulanges en *La ciudad Antigua*, quien dedica su primer capítulo a los ritos en torno al espíritu y la muerte en las antiguas civilizaciones griega y romana. Allí señala que:

Se temía menos a la muerte que a la privación de sepultura ya que se trataba del reposo y de la felicidad eterna (...) En las ciudades antiguas la ley infringía a los grandes culpables un castigo reputado como terrible: la privación de sepultura. Así se castigaba al alma misma y se le infringía un suplicio casi eterno. (2003, p. 11)

Este rechazo a dejar el cuerpo sin sepultura es retratado en los poemas épicos clásicos. Por ejemplo, en el canto XXII de *La Iliada*, versos 338-343, Héctor ruega al vencedor que no le prive de la sepultura:



¡Te suplico por tus rodillas, por tu vida, por tus padres!  
no dejes a los perros devorarme junto a las naves de los aqueos  
en lugar de eso acepta bronce y oro en abundancia  
regalos que te darán mi padre y mi augusta madre,  
y devuélveme a mi casa para que al morir del fuego.  
(2000, p. 447)

Asimismo, la historia de Antígona, tratada por Sófocles en *Tragedias*, gira en torno a su decisión de sepultar a su hermano Polinice contra la prohibición de Creonte.

¿Cómo no va a obtener provecho al morir? Así, a mí no me supone pesar alcanzar este destino. Por el contrario, si hubiera consentido que el cadáver del que ha nacido de mi madre estuviera insepulto, entonces sí sentiría pesar. Ahora, en cambio, no me aflijo. (pp.93-94)

Brancolda no expresa verbalmente su intención de sepultar a Talcapay, sin embargo, su inmediata aproximación al cuerpo del indígena y la ayuda que le brinda Reinoso para concretar el entierro, permiten notar la importancia de este rito. «Mas al bajar del monte, junto al llano, / sobre el cuerpo de un indio lastimosa,/ cargando el rostro en la siniestra mano,/ vio la divina joven muy llorosa» (IV, viii, 34).

Dijo, y Reinoso que escuchaba atento,  
de Brancolda el proceso lastimoso,  
ayudándole al casto y justo intento,  
enterraron el cuerpo del esposo:

después que se cumplió su pensamiento,  
y fue acabado el acto religioso,  
el español temiendo no muriese,  
le dio su libertad, y que se fuese.  
(IV, ix, 39)

La fórmula discursiva por la que se presenta Brancolda ante Reinoso, es reiterativa en la épica, se trata de la introducción por medio de un prólogo que anticipa que la heroína contará su dolor. Este recurso, es retratado antes en la *Eneida* y rescatado por Ercilla, por ejemplo, en la presentación de Glaura, que establece un paralelismo con Brancolda. Señala Virgilio en el libro II, 15-20:

Más si tanto interés tu amor te inspira  
por saber nuestras lágrimas y, en suma  
lo que fue troya en su hora postrimera  
aunque el solo recuerdo me estremece  
y esquiva el alma su dolor, empiezo.

Del Hado rebatidos tantos años (...)  
(2019, p. 163)

Ercilla se ciñe al mismo recurso en el canto XXVIII, 6-7, con la heroína Glaura:

Pero si ya la historia desastrada  
quieres saber y mi dolor, tan fuerte  
que aun le agravia mi poco sentimiento

te ruego que al proceso estés atento

Mi nombre es Glaura en fuerte hora nacida...

(2020, p.763)

Osorio introduce de la misma manera el discurso de Brancolda sobre su propia vida ante la insistencia de Reinoso. Indica:

«Ya que mi mal es grande, y tu porfía,  
y gustas de saber toda mi historia,  
por ser mi propio daño, y cosa mía,  
la vuelvo a renovar en la memoria:  
oye y verás (si da lugar el día)  
el fin tan triste de mi alegre gloria,  
por donde podrás ver que a mi tormento,  
no le iguala un humano sentimiento.

Yo soy Brancolda (y como yo ninguna  
tan triste, tan perdida, y desdichada)  
(IV, viii, 43-44)

Según Lerner (2020) estos pasajes también tendrían «una reminiscencia de *Orlando Furioso* (XIII, 4) en donde Isabella cuenta su historia a Orlando y la comienza de modo semejante» (p.763).

En el origen del personaje, cumple un rol arquetípico la muerte de Fraldora, dejando a Brancolda en una situación de orfandad materna «Hija soy del cacique Quilacura,/ y de Fraldora su mujer querida,/ la cual para mi mal y desventura,/ luego que me parió perdió la vida» (IV, viii, 45). Esta condición, la lleva a ser protegida de su padre. «Mi padre con regalo me criaba, /y al fin con muchas veras me quería, / todas mis cosas siempre celebraba» (IV, viii, 49). La falta de la madre y la relación con el padre, son características comunes con Harpálice (Higinio, 2009, p. 280), heroína tracia, hija del rey Harpálico (no se debe confundir con la hija de Clímeno) o de la heroína virgiliana Camila, consagrada a la diosa Diana (Virgilio, 2019, p. 413).

### **Vida pastoril.**

Cumplidos los doce años, Brancolda es llevada por su padre al valle de Pilmaiquén, iniciando una etapa que se denominará vida pastoril. «Llevóme a Pilmaiquén valle famoso, / y término entre todos abundoso./ Donde estuve tres años, que te digo/ que fueron los mejores de mi vida» (VI, viii, 50-51).

En este punto de la historia, la heroína



Pastor, Covarrubias.

encaja en el modelo de vírgenes guerreras, pues en lugar del amor prefiere la soledad de los campos y ejercitarse en la caza de animales mostrando habilidad con el arco y la flecha, además de mencionar nuevamente su velocidad.

Como modelos para este momento del relato, se mantienen las figuras de Camila y Herpállice, la diosa Artemisa y, como un ejemplo contemporáneo, a la pastora Marcela, presente en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, con quien comparte la característica de una belleza fuera de lo común, que sería causa de sus problemas. Al respecto, Brancolda sentencia «que suele ser principio la hermosura, / de un eterno dolor y desventura» (IV, viii, 49). Mientras Marcela, en su alegato contra quienes la culpan de la muerte de Grisóstomo, reclama «Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado la naturaleza, tampoco yo merezco ser reprendida por ser hermosa» (Cervantes, 1980, p.121).

El desinterés que la heroína muestra en los asuntos amorosos y la negativa de la heroína hacia los pretendientes es una característica del modelo tratado. Señala:

Yo que vivir muy libre pretendía,  
mi libertad, mi gusto, y mi contento,  
todo por mis deseos lo regía,  
teniendo siempre casto el pensamiento.

Tarcón indio lozano me servía,  
mas túvo lo, Señor, por loco intento,  
pensar de mis intentos apartarme,  
vencer mi libertad, y sojuzgarme.

(IV, viii, 53)

Sobre Camila, reina de Volscos y exponente de este modelo, se indica en *La Eneida*: «Cuántas madres, / Por las villas tirrenas, no soñaron/ Ganársela de nuera: ¡ansias inútiles! / Diana le basta: ella en sus armas goza, / En su virginidad, amor eterno / Que el alma cultiva sin mancilla» (Virgilio, XI, 831-836).

El conflicto de la pastora Marcela en *El Quijote* se origina por rechazo hacia Grisolano. Señala: «Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos (...) A los que enamoré con la vista, he desengañado con las palabras» (Cervantes, 1980, p. 121).

El carácter pastoril del paisaje, se dibuja en las escenas venatorias que resaltan las capacidades físicas de las heroínas, especialmente su manejo de las armas de tiro y su velocidad al correr. En el caso de Brancolda, lo relata de la siguiente manera:

No quince años, Señor, había cumplido,  
cuando en cazar la edad ejercitaba,  
y los más fieros brutos que han nacido,  
con un arco ligero los mataba:  
y de mis años el abril florido,  
en estos ejercicios se pasaba,  
no había animal por suelto que corriese,  
que yo no le alcanzase y le cogiese.

(IV, viii, 57)

La virtud de la velocidad, es una característica destacada en el personaje de Camila, como se expone en su presentación en la *Eneida*, libro VII, 1138-1144:

(...) son carreras  
 en que a los vientos deja atrás. Por cima  
 de las mieses pasara, y en su vuelo  
 no doblaría las espigas tiernas;  
 a la mar se lanzara suspendida  
 sobre turgentes olas, y corriera  
 sin que su pie mojaran las espumas.

(2019, p. 413)

La imagen de la cazadora arquera remite a la diosa Artemisa, quien es presentada en la *Metamorfosis* y a Venus en la *Eneida* cuando encuentra a su hijo Acates en medio de la selva. En el libro I, 475- 476, Virgilio describe a la diosa mientras se encontraba de caza, haciendo que los compañeros de su hijo la confundan con Artemisa «¡Diosa, sí, diosa, Diana tal vez o una de las Ninfas» (2019, p. 139)

Se le presenta, virginal el rostro,  
 con aire y armas de espartana virgen  
 o semejante a Harpálice de Tracia  
 cuando cansa a sus potros, o del Hebro  
 colando deja atrás los raudos vórtices.

De caza, el arco a punto el hombro lleva  
 sueltas las trenchas al batir del viento

(2019, p. 138)

### **Vida amorosa.**

Brancolda tiene su primer acercamiento al amor cuando conoce a Talcapay mientras cazaba un ciervo sediento. El encuentro fortuito entre los jóvenes en el que él llega a ayudar a la heroína en dificultades había sido empleado por Ercilla en el canto XXVIII, 24-25, cuando Glaura es víctima de un intento de violación por esclavos africanos, pero Cariolán aparece para brindarle ayuda, tras lo cual nace el interés romántico (2020, p. 767). En la obra de Osorio, Talcapay ayuda a atrapar el ciervo que Brancolda había herido.

Pero no pudo ser, Señor, tan presto,  
que el ciervo como ya se sintió herido,  
iba a arrojarse al agua, cuando al puesto  
un mancebo gallardo había salido:  
arrogante, brioso, y bien apuesto,  
blanco, y rojo, y de un claro azul vestido,  
que arrojando un venablo que traía,  
derribó al animal que a prisa huía.

En tierra cayó el ciervo desangrado,  
y él de la grande prueba satisfecho,  
que luego que me vio quedó turbado,  
viendo que allí lo más yo lo había hecho:  
mas de la turbación asegurado,  
haciendo una caricia humilló el pecho  
a mí, que ya de verle me alegraba,



y que algo me dijese deseaba.

(IV, viii, 62-64)

Se hace uso de una metáfora venatoria, en la que el sentido literal de la acción que llevan a cabo (la caza de ciervo) se desdobra en un sentido metafórico relacionado a lo amoroso: «Mas vuestros ojos dan otra herida, / que son flechas del alma rigurosas, / pues a mi corazón encaminadas, / sangrando están por él atravesadas» (IV, viii, 66).

En el encuentro de los enamorados se exponen fórmulas caballerescas por las cuales el mozo se pone al servicio de la amada «Esclavo tuyo soy, y a ti me ofrezco» (IV, viii, 68). Se presenta el tópico del amor como fuego, difundido por Garcilaso, por ejemplo, en la *Égloga I*, que versa: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas, / y al encendido fuego en que me quemo/ más helada que nieve, Galatea!». Dice Brancolda, ante las palabras de amor de Talcapay: «luego el amor con blando movimiento, / labraba un vivo fuego en mi dureza» (IV, viii, 69). Por medio del tópico del falso amor, en contraposición al amor puro, se da a entender la unión carnal entre los dos indígenas tras el primer encuentro: «No te quiero decir (porque sería / dilatar mis desdichas y cansarte) / las cosas que pasamos aquel día, / usando el falso amor de industria y arte» (IV, viii, 71).

La relación amorosa entre Brancolda y Talcapay lleva a la heroína a un nuevo estado de equilibrio, el cual se interrumpe cuando se cumple la sentencia de la indígena en torno a su propia hermosura como una maldición, pues atrajo a un pretendiente indeseado:

«Vino» dice, «Señor, por mi ventura,

Millalauco en el término araucano,

el cual se aficionó de mi hermosura,

teniendo ya el negocio por muy llano:

mas yo que con amor y con fe pura,

en solo Talcapay puse mi mano,

sus amorosas vistas estorbaba,

y todos sus intentos desviaba.

(IV, ix, 4)

Ante tal dificultad se celebran juegos deportivos para determinar al pretendiente digno de la mano de Brancolda. Este recurso narrativo se observa en la épica clásica en el caso de la *Odisea*, de Homero, obra en la que Penélope, ejemplo de amor perpetuo, desea esperar el regreso de su esposo Ulises. Penélope lleva a cabo un reto de habilidad con el arco para elegir un pretendiente y tal como Ulises, Talcapay participa por la mano de su enamorada sobrepasando las habilidades físicas del resto de los pretendientes. Ercilla utiliza este recurso en la historia entre Tegualda y Crepino quien se enfrasca en una lucha cuerpo a cuerpo con Mareguano por la mano de la indígena.

Un paralelismo se traza entre Tegualda y Brancolda una vez terminados los juegos deportivos, pues es en ese momento en que admiten sus sentimientos mediante una fórmula similar, en la que destaca la expresión *romper* y *continencia* para referirse a lo sucedido. Tegualda, en el canto XX, 62, versa: «Roto con fuerza súbita y furiosa / de la vergüenza y continencia el freno, / le seguí con la vista deseosa, / cebando más la llaga y el veneno» (2019, p. 583). Por su parte, Brancolda, al recibir de parte de Talcapay el premio de los juegos, señala: «yo viéndole tan rendido y tan sujeto, / y de mí en tanto extremo aficionado, / rompí del pecho el corazón desnudo, / y de mi honesta continencia el ñudo» (IV, ix, 29).

La historia de los enamorados da un giro trágico cuando el rechazado Millalauco envía a Talcapay en una línea peligrosa contra los españoles, produciendo que Brancolda lo siga. «Yo viendo a Talcapay ir a la guerra / teniendo por traición no acompañarle, / salí de mi olvidada y rica tierra, / queriendo antes la muerte que dejarle» (IV, ix, 33).

### **Muerte y honores póstumos.**

El tópico del amante suicida se remite al mito de Príamo y Tisbe, tratado por Ovidio en *Metamorfosis* (pp. 317-320), donde Príamo se suicida por creer muerta a Tisbe, quien, al encontrar el cuerpo del hombre, opta también por el suicidio. Las intenciones suicidas de las mujeres dolientes se manifiestan en la súplica por que les den muerte, acompañada de una explicación de la muerte como un destino más dichoso que la vida.

Aunque Tegualda en un principio ruega por su vida «Señor, señor, merced te pido, que soy mujer y nunca te he ofendido» (p. 573), luego de relatar los motivos de su pesar, termina solicitando la muerte a Ercilla. Se reitera el deseo de unirse en espíritu al amado, tras ser privados de una muerte en común:

Que no sé mal que ya dañarme pueda:  
no hay bien mayor que no le haber tenido;  
Acábase y fenezca lo que queda  
pues que mi dulce amigo ha fenecido.  
Que aunque el cielo cruel no me conceda  
morir mi cuerpo con el suyo unido,  
no estorbará, por más que me persiga

que mi afligido espíritu le siga.

(2020. p. 574)

En la epopeya de Osorio, las heroínas retoman este tópico cuando se ven enfrentadas al soldado español tras la muerte del marido. En la parte 5 se da a conocer la historia de la indígena Guarponda, enamorada de don Juan, un español muerto en batalla, que se encuentra con Alonso de Ercilla y le suplica que le de muerte para seguir en la muerte a su enamorado.

Solo resta, Señor, si sois piadoso,  
y tuvisteis amor en algún día,  
que será gran piedad y hecho famoso,  
cortéis de un golpe la garganta mía:  
será un martirio para mí glorioso,  
pues iré con mi amigo en compañía,  
piedad es atajar una discordia,  
y no lo hacer cruel misericordia.

(V, x, 35)

El deseo de muerte evoluciona en acciones suicidas cuando las heroínas se transforman en ejecutoras de su muerte. Osorio retrata el intento de suicidio de Hipalca por la muerte de Paimán, el cual es frustrado por el general Caupolicán, quien actúa como guardián y acoge el relato de la indígena:

Matárase sin duda con la espada,  
si el gran Caupolicán no lo impidiera,  
porque la tuvo ya desenvainada,

para pasar de un trago la carrera:

llévola a su cuartel bien lastimada,

reprendida de él por lo que hiciera,

adonde le pidió que le contase,

de su historia el proceso, y se alegrase.

(V, viii, 43)

La heroína que encarna ejemplarmente el tema del amor perpetuo y de la amante suicida es Gualda, esposa de Tulcomara, quien fue empalado por conspirar contra García Hurtado de Mendoza. El resto de los indígenas cautivos que participaron de la conspiración en el asentamiento español fueron animados por las últimas palabras de Tulcomara y por la posibilidad que ofrece el capitán español de que sean ellos mismos quienes se quiten la vida colgándose de las murallas del fuerte (IX, xi). Esta acción colectiva de elegir la muerte sobre el sometimiento rememora el relato del martirio de Numancia difundido por Apiano Alejandrino en su *Historia de Roma*, a quien Osorio cita como fuente de autoridad en su prólogo (Faúndez, 2021, p.10), y relatado como como una tragedia renacentista en 1585 por Miguel de Cervantes. Respecto a la visión moral de la historia predominante en la Roma antigua, Tovar señala: «aunque con altibajos que convierten su sentido ascendente en más relativo, el freno que ofrecen los numantinos a la campaña de Escipión equivale a un freno a la misión civilizadora en la que se había empeñado Roma» (2003, p. 184).

La insistencia en el engaño del indígena Torquín, quien finge una amistad con el español Vergara para infiltrarse en el asentamiento y establecer comunicación con los mapuches cautivos dirigidos por Tulcomara, en contraste a la lealtad entre los españoles

refuerza el discurso monológico de la obra de Osorio, en el cual el suicidio de los mapuches en Imperial es una consecuencia de su incivilidad. Esta dinámica se repetirá para justificar la violencia épica ejercida por lo españoles y las derrotas del bando mapuche. Por ejemplo, la traición de Andresillo que lleva a Caupolicán a la perdición (V, xviii-xx). Este recurso había sido usado por Tito Livio en cuanto al asedio de Sagunto:

El énfasis que se pone en la traición de un saguntino desvía la responsabilidad hacia la misma ciudad, que había sido caracterizada previamente como una ciudad híbrida, que no mestiza. Ello es importante por cuanto, mientras Roma sí habría logrado sintetizar sus distintos orígenes, no había sucedido otro tanto con Sagunto. (Tovar, 2003, p. 185)

Osorio no condena explícitamente a los mapuches al epíteto de incivilizados por la decisión del suicidio colectivo porque, siguiendo el tono de la obra, morir por el honor es motivo de orgullo. Este aspecto se exagera cuando se trata de mujeres que mueren por seguir a su enamorado y guardar su honor, de hecho, es la heroína suicida Gualda quien motiva el exordio sobre el honor de las mujeres que abre el canto xii de la *Cuarta parte*. En su último discurso, Gualda evoca a heroínas épicas y trágica para validar la decisión del suicidio, conociendo la fama y honor que esta acción involucra en favor del amor perpetuo.

Más gloria que Lucrecia mereciera,  
 pues acabara al fin con mi marido,  
 y sin comparación ninguna fuera,  
 mayor que la que Porcia ha conseguido:  
 eterna mi alabanza, y nombre hiciera,  
 pues imitara a la sidonia Dido,

que haciendo de su sangre rojo lago,  
conservan sus cenizas en Cartago.

Y porque desde el sur al mar Ausonio,  
quede mi nombre y fama gloriosa,  
tengo de dar bastante testimonio,  
de aquesta fe constante, y generosa:  
si Cleopatra murió por Marco Antonio,  
por no violar su castidad preciosa,  
Gualda para mostrar que amor la ampara,  
muere por su marido Tulcomara.

(IV, xi, 81-82)

Brancolda ruega por su propia muerte oponiéndose al tópico misógino, rescatado de la *Eneida* «varium et mutabile semper/ femina»<sup>6</sup> (IV, 569-570) al enunciar el tópico del amor perpetuo, que está detrás de las intenciones suicidas de las heroínas mencionadas:

Mira lo que te pido varón fuerte,  
no me quites un bien tan favorable,  
que es dulce, alegre, el trago de la muerte,  
al que amarga la vida miserable:  
mi gran dolor y desventura advierte,  
que el morir es remedio saludable,

---

<sup>6</sup> Siempre es cambiante la mujer.

mira que el no matarme, ya sería  
inhumana piedad, y tiranía.

Pero si tienes experiencia alguna,  
de lo que es un amor firme y constante,  
y te viste en el cuerno de la luna,  
y te ves abatido en breve instante,  
no me quites el bien que mi fortuna,  
me concedió en ponérteme delante,  
que he visto por los males que he pasado,  
que le está bien la muerte a un desdichado.

(IV, viii, 39-40)

Brancolda resignifica el suicidio tras la muerte del amado porque innova en el deseo de venganza contra los asesinos de su esposo y de su pueblo. Con este propósito acude a la máxima autoridad militar de su bando, el general Caupolicán, solicitándole castigue al pueblo español por el agravio, dando continuación al ciclo de violencia. Sin embargo, Brancolda hace el alcance a la piedad de Reinoso y declara exculparlo a él de sus deseos de venganza (IV, xiii, 13). Las intenciones de la heroína son ignoradas por Caupolicán quien, en cambio intenta abusar de ella despachando a sus acompañantes y declarándole su amor. Vale la pena recordar la impresión de la heroína ante la conducta de su protector, quien para ella ha transformado en un traidor, digno de desconfianza e inútil a su causa. Le responde Brancolda a Caupolicán:

Dijo, y Brancolda que escuchaba atenta,



las razones del nieto de Leocano,  
teniendo por infamia y por afrenta,  
escuchar la razón del araucano:  
de honesta rabia y cólera revienta,  
diciendo «desleal, fiero, tirano,  
dónde se sufre agravio semejante,  
como este que ha pasado aquí delante.

(IV, xiii, 27)

Este pasaje presenta una nueva dificultad o recaída en el desarrollo del personaje de Brancolda. Su deseo de muerte ha sido negado por Reinoso y su deseo de venganza, subestimado por Caupolicán, por lo que ella decide encargarse de dichas aspiraciones que se verán unidas en un desenlace épico durante la toma de Imperial. Se inmortaliza el momento de decisión de la heroína, que declara abiertamente su deseo de tomar venganza por su marido y morir en el acto:

Que no me siento así debilitada,  
que aunque mujer no vengue a mi marido,  
que aquesta mano con el arco usada,  
ha de hacer lo que muchos no han podido:  
y cuando alguna bala desmandada,  
venga a darme el castigo merecido,  
quitaré tu ocasión por este modo,  
pues que faltando yo faltará todo.

(IV, xiii, 33)

Su arremetida entre los guerreros mapuche recuerda la entrada de Camila en la batalla contra los troyanos retratada en el libro XI de la *Eneida*, 31-40.

Mas en media refriega se prodiga  
La virgen del caraj, un pecho fuera  
Al embestir, Camila, la Amazona:  
Y ya, con mano asidua, va esparciendo  
Uno tras otro los flexibles dardos,  
Ya esgrime sin cansarse la potente  
Segur de doble corte, y en sus hombros  
Suenan las armas de oro de la diosa.  
Y si se ve arrastrada con los que huyen,  
Revuelve el arco disparando impávida.  
(2019, p. 576)

En Osorio, la heroína destaca por sus actos de valentía y el uso del arco, la flecha y la espada.

Brancolda que otra cosa no quería  
que morir en la guerra peligrosa,  
el arco ya quebrado despedía,  
arrancando una espada rigurosa:  
con fuerza y temeraria valentía  
acude a todas partes animosa,

y las tocas honestas salpicadas,  
estaban ya de sangre coloradas.

Subiendo por un paso incierto al muro,  
de puntas de lanzones defendido,  
quiere dejar aquel lugar seguro,  
y del contrario el ánimo oprimido:  
y no temiendo el triste caso duro,  
que voluntariamente se ha ofrecido,  
entra por la muralla a mucha prisa,  
rompiendo por la gente más espesa.

(IV, xiii, 67)

A diferencia de Virgilio con la reina de los Volscos, Osorio tiene una actitud condescendiente con la heroína, exponiendo que fueron los soldados españoles quienes concebían herir a una mujer como un acto infame y preferían ser heridos por ella. Versión opuesta a la Ercillana quien denuncia la crueldad de los soldados españoles aún con las mujeres encintas en el canto VI, 36 (p. 228). Osorio, en cambio, dulcifica este discurso: «Y viendo ser mujer, y cosa infame / poner mano en tan flaca criatura, / quieren más que su sangre les derrame, / que hacer tan baja y vil desenvoltura» (IV, xiii, 68).

El clímax del relato de Brancolda, se da durante la entrada al fuerte La Imperial, cuando la heroína enuncia una arenga o discurso de guerra para avivar los ánimos del bando mapuche. El tono usado es provocador, utilizando su condición de mujer, para ponerse como

ejemplo de valor y fuerza al arrojarse sin temor hacia el enemigo y alentando a su bando de hacer lo mismo.

Y puesta con la espada en la muralla,  
embrazando el escudo desdeñosa,  
llama a la gente toda a la batalla,  
con muestra ferocísima y rabiosa:  
diciendo a muchas voces, «vil canalla,  
gente araucana, pérfida, afrentosa,  
cómo no me seguís cobarde, infame,  
que ya de miedo no queréis que os llame.

(IV, xiii, 69)

Infamia es vuestra, afrenta muy notable,  
que sola una mujer haya podido  
mostrarse más que un campo inexpugnable,  
y a la dificultad haya subido:  
mirad que es una cosa abominable,  
indigna de un Estado tan temido,  
que el hombre valeroso, honrado, y fuerte,  
cuando se hace famoso es en la muerte.

71

(IV, xiii, 69)

Si no queréis volver de temerosos,  
de flacos, de cobardes, y encogidos:

y si estáis pusilánimes medrosos,  
habiendo ya de estar más atrevidos:  
si como digo os veis tan afrentosos,  
y queréis como tales ser vencidos,  
en Brancolda poned la vista atenta,  
que muere por su amigo y vuestra afrenta».

(IV, xiii, 71)

En Ercilla encontramos un caso similar encarnado por una vecina española durante un ataque de los mapuches a la ciudad de Concepción. Se trata de doña Mencía de Nidos (VII, 20), quien al presenciar la huida de los españoles a la ciudad de Santiago encontrándose enferma en cama, resuelve tomar una espada y alcanzarlos para dedicarles estas palabras (VII, 23, 25):

¡Oh valiente nación, a quien tan cara  
Cuesta la tierra y opinión ganada  
Por el rigor y filo de la espada!,  
Decidme ¿qué es de aquella fortaleza  
Que contra los que así teméis mostrastes  
¿Qué es de aquel alto punto y la grandeza  
De la inmortalidad a que aspirastes?  
¿Qué es de esfuerzo, orgullo, la braveza  
Y el natural calor de que os preciastes?  
¿Adónde vais, cuitados de vosotros  
Que no viene ninguno tras nosotros?

(2020, p. 242)

¡Volved, no vais así de esa manera  
Ni del temor os deis tan por amigos,  
Que yo me ofrezco aquí, que la primera  
Me arrojare en los hierros enemigos!  
Haré esta palabra verdadera  
Y vosotros seréis dello testigos!

(2020, p. 242-243)

El tono instigador de las mujeres contrasta con la arenga de Reinoso en la epopeya de Osorio. Encontramos que el capitán español se dirige a sus hombres momentos antes de que se arrojen a la batalla con el fin de darles ánimo y su tono es alentador y positivo, en lugar de provocador.

Valientes españoles congregados,  
que a morir o vencer habéis venido  
a los remotos términos hollados  
de los que ya una vez os han vencido:  
si el astro adverso, y lisonjeros hados  
a tan estrecho trance os han traído,  
no consintáis jamás que en tiempo alguno  
vuestras fuerzas vencer pueda ninguno.

(IV, v, 9-10)

La muerte de Brancolda puede asimilarse a la de Lautaro en *La Araucana*, pues no responde a una descripción martiriológica como en el caso de la suicida Gualda, sino a una muerte heroica, debido a que su muerte no es provocada por un enemigo que se afame a partir de este vencimiento, sino que su muerte es atribuida a la fortuna y su carácter mudable. Brancolda es alcanzada por una flecha anónima que le quita la vida, siendo este un final alegre para la heroína que buscaba unirse con Talcapay en la muerte tras luchar contra los españoles.

Mas la fortuna alegre y generosa,  
de serlo tanto tiempo ya cansada,  
trajo una flecha aguda presurosa,  
con diestro tino, y brújula cortada:  
no sé qué mano fue tan rigurosa,  
tan áspera, tan fiera, y acertada,  
que metiendo la punta por la frente,  
abrió de sangre en ella una corriente.

Cayó en el suelo viéndose ya herida,  
desmayando su bravo pecho fuerte,  
y la hierba de rojo humor teñida,  
en un color más vivo se convierte:  
entre rabiosas bascas dio la vida  
diciendo «Talcapay», pero la muerte  
no le dejó acabar de muy airada,  
la sílaba y dicción ya comenzada.

Firme en su casto y valeroso intento,  
y en su honrado propósito furiosa,  
haciendo el natural apartamiento,  
del cuerpo aquella vida gloriosa:  
por no violar la fe ni el juramento,  
quiso morir la bárbara famosa,  
haciendo su memoria soberana  
la gran provincia indómita araucana.

(IV, xiii, 74-76)

El cuerpo sin vida de Brancolda es encontrado por Caupolicán, su descripción muestra una metáfora preciosista al comparar el rocío helado del cadáver, con un tocado de perlas orientales bajo la luz rosa y dorada de la aurora. El capitán aún aficionado de su hermosura y admirado de su entrega en la batalla, rinde sus respetos a la heroína dando órdenes de llevar a cabo los ritos fúnebres en su tierra natal de Arauco.

Y cuando la mañana aparecía,  
de perlas orientales coronada,  
y las débiles plantas revestía,  
del fino rosicler y luz dorada:  
Caupolicán del pabellón salía,  
y a la muerta Brancolda enamorada,  
a tres indios mandó que la llevaran,  
y en Arauco su tierra la dejaran.



Los obedientes indios la pusieron,  
en un pavés y en hombros la tomaron,  
y con las ceremonias que supieron,  
del campo en poco tiempo se alargaron:  
un velo de oro y plata le tendieron,  
y en hombros como digo la llevaron,  
dando en su patria rica de ventura,  
a los cansados huesos sepultura.

(V, i, 64-65)

En el universo épico que construye Osorio, Brancolda termina teniendo una importancia que rebasa los límites del conflicto bélico de ese momento narrativo y adquiere un carácter legendario al quedar su historia y hechos inmortalizados en mármol. Inmortalizar hechos sobre la piedra tallada, remembranza del libro *Éxodo* de la *Biblia*, más específicamente el pasaje en el que Dios le entrega los diez mandamientos a Moisés grabados en piedra, es un símbolo de lo eterno e inmutable.

Y porque la memoria de esta hazaña,  
en Arauco (Señor) permaneciese,  
teniéndola por cosa muy extraña,  
que con tal pecho una mujer muriese:  
porque se celebrase por España,  
y el olvido jamás la corrompiese,  
en una piedra mármol entallada,

dejaron esta historia señalada.

Y con solemnidad la recibieron,  
los parientes y amigos más cercanos,  
y un epitafio grande le pusieron,  
labrado ricamente por sus manos:  
y en él toda su muerte resumieron,  
como suelen hacerlo los cristianos,  
para dejar al mundo satisfecho,  
de las cosas grandísimas que han hecho.

Aquí acabó Brancolda que en amores,  
fue siempre y en contentos desgraciada,  
(V, i, 66-68)

En la épica clásica, ejemplos como Angélica, Dido, Helena, Penélope, entre otras, configuran modelos de feminidad que se replican a través del corpus literario. Estos modelos ejercen una influencia tan poderosa en el imaginario de los autores, que pueden desafiar a la lógica caracterizando a indígenas americanas con rasgos caucásicos, con el fin de hacerlas encajar en lo que se establece como una heroína épica y con ello instalar sus obras en el corpus épico universal.

La elección de Brancolda como sujeto central de este análisis se justifica por la convergencia de modelos que replica durante los distintos momentos de su vida, los que

responden a la *virgen guerrera* durante su vida pastoril, *amor perpetuo* por Talcapay aún tras su muerte y *amante suicida* por buscar morir en combate. Sin embargo, existen otros matices que enriquecen la configuración del personaje, como la maldición de la belleza que encantó a Millalauco y su faceta de vengadora. El sentimiento de rencor se evidencia en su arenga, un discurso que puede interpretarse como una estrategia de motivación para sus compañeros o como una catarsis por el sentimiento de impotencia que los mapuche, encarnan frente a un ejército español aventajado y abusivo, que seguirá actuando impunemente tras su muerte y la de su pueblo. Brancolda muere, como es su deseo, luchando contra los españoles, atravesada su frente por la misma arma en que ella es tan usada: la flecha. A pesar de su muerte, esta flecha anónima otorga un signo de grandeza. Su fallecimiento no es vergonzoso, no es un martirio y no le otorga gloria a ningún enemigo que se atribuya su muerte, sino que es la muerte de una heroína. Así queda claro cuando, tras el sentimiento de finitud y sinsentido, la historia de sus grandes hechos es grabada en piedra sobre su digna sepultura en la tierra que la vio nacer.

## Conclusión

Las conclusiones de esta investigación se construyen sobre dos temas centrales: el valor literario de la obra *Cuarta y Quinta parte de La Araucana* del leonés Diego Santisteban Osorio y la forma en cómo la tradición literaria europea (reflejada en la obra) influencia y coloniza hasta la actualidad nuestro imaginario sobre el mundo indígena, la guerra de conquista y, finalmente, nuestra manera de pensarnos americanos.

Como se evidenció en el cuerpo de la investigación, la obra de Diego Osorio tiene un valor literario que fue despreciado por la crítica de su época. Aunque con un bagaje menos rico que el de sus contemporáneos Ercilla y Oña, Osorio es el reflejo de un sector intelectual intermedio; culto, mas no receptor de una educación privilegiada o principesca. Su obra es el reflejo de la tradición que nutre a un gran porcentaje de personas educadas regularmente y asiduas a un corpus literario más cercano a la cultura general que al conocimiento especializado, esa representatividad es su mérito cultural; su mérito personal es que este sector no suele darse a la tarea de escribir épica, es más, ninguno de los grandes críticos, pensadores y escritores españoles más ilustrados se propuso darle un desenlace al poema épico hispanoamericano más aclamado y popular, *La Araucana*, ni siquiera cuando esto significó consolidar la victoria del Imperio español y Felipe II en tierras americanas.

El valor literario de la obra radica en las influencias culturales y literarias que traslucen una mirada a la cosmovisión y bagaje cultural del autor, como mencionaría María Huidobro Salazar (2017) en *Recursos literarios de la épica clásica para la representación de la guerra de Arauco en el siglo XVI*. La autora propone el uso de dichos recursos «como un ejercicio de recepción de la tradición clásica por parte de los poetas, para amplificar los alcances de su argumento y representar la guerra en una condición trascendente y universal» (p. 173). La obra expone la visión que aquellos españoles educados configuraron sobre la guerra y la vida en un Nuevo Mundo, al cual solo pudieron acceder a través de la obra de otros.

Las metáforas propuestas por Diego Santisteban Osorio en su poema épico cumplen una primera función descriptiva por medio de la relación con un referente material para dar entender acciones e intenciones. Cumplen también una función de ampliación por medio de

la relación con un referente cultural o símbolo. Por ejemplo, la serpiente puede evocar un contraataque rápido y al mismo tiempo simbolizar la traición. Para acceder a esta función se requiere un conocimiento más profundo del bagaje cultural y contexto del autor, al cual se puede aproximar por medio de la investigación intertextual y el estudio de los diccionarios del Siglo de Oro. Sobre todo, esto se cumple cuando se refiere a las metáforas relacionadas a animales.

En cuanto a los modelos utilizados para construir a los personajes femeninos, Osorio se nutre de la tradición clásica remitiéndose a los modelos de virgen guerrera, presente en Camila de la *Eneida* y con similitudes a la pastora Marcela de *Don Quijote de la Mancha*, para caracterizar a Brancolda en su etapa de vida pastoril. Desarrolla el modelo del amor perpetuo, presente en Penélope de la *Odisea* y las heroínas ercillanas para describir la relación amorosa entre las heroínas y sus enamorados y finalmente el modelo de la amante suicida, cúspide del tópico del amor perpetuo, en el que se inscriben Cleopatra, Porcia y Tisbe en la tradición clásica.

Las diferencias entre su escritura y la de Ercilla son algo que debe asumirse no como un agravio al legado del poeta-soldado sino como una oportunidad para comparar las visiones que un poeta culto y con experiencia vital en tierras americanas y un escritor medianamente educado, documentado sobre América solo por la literatura, tienen sobre el tema americano y la guerra de conquista. Considerando que ambas visiones son colonizadoras y que el género de las epopeyas sirve como medio de propaganda política, es posible establecer similitudes como la justificación de la guerra por la evangelización, la civilización, la transmisión del idioma o, la razón de fondo presente en ambas obras, porque los indígenas mapuche se oponen al proyecto expansionista del Gran Imperio Español sobre su territorio.

Existen diferencias sustanciales en el tratamiento de los temas planteados. La obra de Ercilla es tan cruda y violenta que el poeta toma una actitud de denuncia hacia los vejámenes sufridos por los indígenas, esto se denota, por ejemplo, en la defensa de Ercilla a Galvarino, pero hay que recordar, la crítica de Ercilla es hacia la forma, no hacia el fondo. En el caso de Osorio y su continuación se encuentran representaciones de la violencia épica en las escenas de combate y martirios indígenas, sin embargo, no se distingue una denuncia al abuso de los conquistadores, sino que el discurso monológico sigue justificándolo; solo mueren martirizados los traidores, los guerreros enemigos se admiran, los españoles no se atreven a herir a la mujer indígena (los que se atreven son los esclavos negros). La *Cuarta y Quinta parte de La Araucana* no alcanza a retratar el lado más doloroso del conflicto a pesar de la crudeza de sus escenas porque la violencia representada no rompe los límites del honor guerrero (entre españoles) y, por lo tanto, no rebaja al héroe colectivo, el ejército español, a la categoría de desalmados o incivilizados, como sí sucede con los indígenas que se traicionan entre ellos, se entregan a la bebida y la pereza y, finalmente, son vencidos.

La visión de Diego Santisteban Osorio es la que pudieron construir un gran número de españoles, que hasta nuestros días justifican y alaban públicamente la invasión de sus antepasados al continente americano, por ejemplo, celebrando el 12 de octubre como El día de la raza. Esto es entendible hasta cierto punto, debido a que el opresor no puede empatizar genuinamente con el oprimido, porque su experiencia vital es distinta. Lo preocupante es que los mismos americanos adhieren al discurso que justifica la guerra de conquista en pos del supuesto progreso, la evangelización y la castellanización, porque hemos aprendido a pensarnos y pensar América desde la tradición europea.

Analizar la literatura española, especialmente las epopeyas hispanoamericanas, para determinar sus influencias y modelos, de qué culturas antiguas o contemporáneas se nutren sus pensadores y qué simbología es común a su cultura, es un paso en favor de aprehender que la tradición europea no es la universal, sino que bebe de múltiples fuentes y, a su vez, deja muchas otras fuera. El lenguaje está hecho de símbolos y metáforas que, al reconocer su origen, podemos dejar de considerar intrínsecas. Esta deconstrucción del pensamiento colonizado es necesaria para concebirnos desde nuestra materialidad americana y mestiza.

### Referencias bibliográficas

Arce, J. (1973). *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*. Barcelona.

Ariosto, L. (1988). *Orlando Furioso*. (J. Urrea de, Trad.) Barcelona: Planeta.

Avalle-Arce, J. B. (2000). *La épica colonial*. España: Universidad de Navarra, Ediciones Universidad de Navarra. EUNSA.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. (s.f.). *El proceso de mestizaje en Chile*.

Recuperado el 08 de 12 de 2021, de Memoria Chilena:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100617.html>

Cervantes, M. d. (1980). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Biblioteca Hispania.

Cervantes, M. d. (2017). *La Galatea*. (F. López Estrada, & M. López García-Godoy, Edits.) Madrid: Cátedra.

- Chevalier, M. (1966). *L'Arioste en Espagne. Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Burdeos.
- Coulanges, F. d. (2003). *La ciudad antigua*. México: Purrúa.
- Covarrubias, S. (2020). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. España: Iberoamericana, Vervuert, Real Academia Española, Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y edad media latina* (Vol. 1). Madrid: Fondo de cultura económica.
- Vega, G. (1995). *Obra poética y textos en prosa*. (B. Morros, Ed.) Barcelona: Crítica.
- Duce, J. (2005). Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica. *Actas del x i congreso internacional de la asociación hispánica de literatura medieval* (págs. 501-510). León: Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre.
- Ercilla, A. (2020). *La Araucana*. Madrid: Cátedra .
- Esteban Santos, A. (2008). Mujeres dolientes épicas y trágicas: Literatura e iconografía. *Estudios griegos e indoeuropeos*, 111-144.
- Faúndez, R. (2010). Amor vincit omnia: El amor en Arauco Domado de Pedro de Oña, 1596. *56 Congreso Internacional de Americanistas (ICA 56)* (págs. 19-30). Salamanca: Universidad de Bío-Bío.
- Faúndez, R. (2021). Mundo indígena y dolor épico en Cuarta y Quinta parte de La Araucana de Diego Santisteban Osorio , 1597 [Manuscrito presentado para publicación]. *Departamento de Artes y Letras. Universidad del Bío-Bío*.



- González, E. (1999). La metáfora: estilística y gramática. *ADAXE, Revista de estudios y experiencias educativas*, 429-444.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte* (2 ed., Vol. 1). (A. Tovar, & F. P. Varas-Reyes, Trads.) Barcelona: Guadarrama/Punto Omega.
- Hesiodo. (2008). *Teogonía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Higinio. (2009). *Fábulas*. Madrid: Greedos.
- Homero. (2000). *Ilíada*. Madrid: Greedos.
- Huidobro, M. (2017). Recursos literarios de la épica clásica para la representación de la guerra de Arauco en el siglo XVI. *Edad de Oro*(XXXVI), 159-173.
- Lobo Lasso de la Vega, G. (1970). *Mexicana*. Madrid: Atlas.
- Medina, J. T. (2007). *La Araucana : ilustraciones / de Alonso de Ercilla y Zúñiga; ilustrada con grabados, documentos, notas históricas y bibliográficas y una biografía del autor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb27s2>
- Oña, P. d. (1917). *Arauco Domado*. (J. T. Medina, Ed.) Santiago: Academia Chilena.
- Osorio, D. (1599). *Primera y Segunda parte de las guerras de Malta y toma de Rodas*. (P. Vares de Castro, Ed.) Madrid.
- Osorio, D. S. (1597). *Cuarta y quinta parte de La Araucana, en que se prosigue y acaba a historia de D. Alonso de Ercilla, hasta la reducción del valle*. Salamanca: Casa de Juan y Andrés Renaut.

- Ovidio. (2020). *Metamorfosis*. España: Cátedra.
- Piñero, P. M. (1992). La épica hispanoamericana colonial. En L. Í. Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana* (Vol. 1, págs. 161-187). España: Cátedra ediciones.
- Plagnard, A. (2017). ¿EPOPEYAS IMITATIVAS Y REFUNDADORAS? *Epicas*, 1-20.
- Plinio. (2003). *Historia Natural*. Madrid: Greedos.
- Rufo, J. (1854). *La Austriada*. (C. Rosell, Ed.) Madrid.
- Schwartz, L. (1972). Tradición literaria y heroínas indias en La Araucana . *Revista Iberoamericana*, 115-125.
- Sierra, A., y Villar, J. A. (1990). *Tito Livio, Historia de Roma desde su fundación*. (F. J. Fernández Nieto, Ed.) Madrid.
- Sófocles. (2000). *Tragedias*. Madrid: Greedos.
- Tola, E. (2001). La metáfora de la nave en Tristia y Epistulae ex Ponto o la identidad fluctuante en la escritura ovidiana del exilio. *Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos*(21), 45-55. doi:1131-9062
- Tovar, F. J. (1996-2003). En torno a las destrucciones de Sagunto y Numancia. Las percepciones historiográficas latinas de época imperial. *Norba. Revista de Historia*, 16, 181-190.
- Urbina, J. L. (2017). Continuadores de La Araucana. En G. Rojo, C. Arcos, S. Massman, & D. Schröder (Ed.), *Historia crítica de la literatura chilena* (1 ed., Vol. 1, págs. 115-122). Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Vega, L. d. (2012). *Arcadia, prosas y versos*. (A. Sanchez Jimenez, Ed.) Madrid: Cátedra.

Virgilio. (1903). *Bucólicas*. México: Escalante.

Virgilio. (2019). *Eneida*. Madrid: Catedra.