



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Tucapel, de guerrero a gracioso: variaciones de un personaje araucano en el teatro del Siglo de Oro

Núñez Sepúlveda, Ariel

Tucapel, de guerrero a gracioso: variaciones de un personaje araucano en el teatro del Siglo de Oro
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 1, 2018
Instituto de Estudios Auriseculares, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558792009>

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.10>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 3.0 Internacional.

El Siglo de Oro en el Viejo y Nuevo Mundo

Tucapel, de guerrero a gracioso: variaciones de un personaje araucano en el teatro del Siglo de Oro

Tucapel, from Warrior to *Gracioso*: Variations of an
Araucanian Character in the Spanish Golden Age Theatre

Ariel Núñez Sepúlveda ariel.nunez@ug.uchile.cl
Universidad de Chile, Chile

Resumen: El presente artículo examina las distintas formas de construcción dramática del personaje araucano Tucapel en las siguientes piezas teatrales: *Arauco domado*, de Lope de Vega; *Los españoles en Chile*, de Francisco González de Bustos; y *La aurora en Copacabana*, de Calderón de la Barca. A partir del modelo épico que Ercilla articula en *La Araucana*, y pasando por la reinterpretación de las guerras por la conquista de Chile que realiza Pedro de Oña en su *Arauco domado*, el cacique Tucapel muestra un interesante proceso de transformación y resemantización en el cual desde guerrero rebelde e indómito deviene en galán cómico y gracioso calderoniano. Mediante estas variaciones dramáticas es posible apreciar la suerte que corre la «materia de Arauco» en España, la recepción literaria de la obra de Ercilla en su trasvase genérico desde la épica al drama y, finalmente, la visión de América, Chile y los indios en el teatro barroco del siglo XVII.

Palabras clave: Alonso de Ercilla, Guerras de Arauco, ciclo teatral araucano, teatro barroco español, Tucapel.

Abstract: This article examines the different forms of dramatic construction of the Araucanian character of Tucapel in the following theatre plays: *Arauco domado*, by Lope de Vega; *Los españoles en Chile*, by Francisco González de Bustos; and *La aurora en Copacabana*, by Calderón de la Barca. From the epic model that Ercilla articulates in *La Araucana* and passing through the reinterpretation of the Chile's conquest wars that realizes Pedro de Oña in *Arauco domado*, the «cacique» Tucapel shows an interesting process of transformation and resemantization in which from rebel and untamed warrior becomes in comic «galán» and calderonian «gracioso». Through these dramatic variations it is possible to appreciate the fate of the «Matter of Arauco» in Spain, the literary reception of Ercilla's work in its generic transfer from epic to drama, and finally the vision of America, Chile and the Indians in the baroque theater of the seventeenth century.

Keywords: Alonso de Ercilla, Arauco Wars, Araucanian Theatre Cycle, Spanish Baroque Theatre, Tucapel.

La Araucana de Alonso de Ercilla no solo se salvó de la hoguera que el cura y el barbero hicieron con parte de la biblioteca de don Quijote en el conocido capítulo del «donoso escrutinio», sino que además el canto épico rápidamente saltó desde el papel hacia los escenarios teatrales de la España del siglo XVII. El universo poético que Ercilla desplegó en su epopeya prosiguió en diversas reescrituras y recreaciones diseminadas en distintos géneros literarios para dar testimonio de la exitosa recepción que tuvo en Europa la narración épica de la Guerra de Arauco. En el ámbito

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura
del Siglo de Oro, vol. 6, núm. 1, 2018

Instituto de Estudios Auriseculares,
España

Recepción: 03 Febrero 2017
Aprobación: 01 Marzo 2017

DOI: [https://doi.org/10.13035/
H.2018.06.01.10](https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.10)

Redalyc: [http://www.redalyc.org/
articulo.oa?id=517558792009](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517558792009)

CC BY-NC-ND

teatral, y precisamente en el contexto de florecimiento y consolidación de la fórmula dramática de la Comedia nueva, la «materia de Arauco»¹ dio origen a un *corpus* de textos que con diferentes resultados resignificaron y reelaboraron el infatigable conflicto bélico entre los conquistadores españoles y los rebeldes araucanos. Las piezas que forman parte de este conjunto sin duda se adscriben a lo que Zugasti ha denominado como «comedia indiana»², y lo integran inequívocamente, *La beligerá española*, de Ricardo de Turia (publicada en 1616); *Arauco domado*, de Lope de Vega (compuesta probablemente entre 1598 y 1603, pero publicada en 1625)³; el auto sacramental *La Araucana* (conservado en un manuscrito de comienzos del siglo XVII y atribuido tradicionalmente a Lope)⁴; la comedia genealógica por encargo escrita en colaboración por nueve dramaturgos dirigidos por Luis de Belmonte Bermúdez, titulada *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza* (publicada en 1622)⁵; *El gobernador prudente*, de Gaspar de Ávila (compuesta entre 1622 y 1625, e impresa en 1663); y *Los españoles en Chile*, de Francisco González de Bustos (publicada en 1665)⁶.

La significativamente alta cantidad de obras de temática araucana en relación a la totalidad de piezas dramáticas que abordan la realidad del Nuevo Mundo ha llamado bastante la atención de la crítica que en estudios monográficos y variados artículos especializados⁷ ha abordado desde múltiples perspectivas distintas problemáticas presentes en los textos, tales como la representación de América y los indios araucanos, la relación con las fuentes épicas e históricas o la construcción de algunos de los personajes protagonistas —particularmente el cacique Caupolicán y, más recientemente, el gobernador García Hurtado de Mendoza—⁸. Pero a pesar de los importantes y relevantes avances de estos estudios, otros componentes de este «ciclo araucano»⁹ han sido desatendidos, los cuales, dada su riqueza dramática, invitan a profundizar en su investigación. Tal es el caso de la figura del indio Tucapel, personaje sumamente sustancial en estas piezas, como se puede apreciar observando su amplia presencia en el elenco de casi todas las obras. Tucapel integra la nómina de los guerreros araucanos —junto a Rengo, Colocolo y Lautaro, entre otros—, y dentro de ellos, se configura como el extremo de la violencia y la barbarie, encarnando dos de los rasgos que signan de modo más distintivo al pueblo indígena del sur de Chile en el imaginario español del Quinientos y Seiscientos: su carácter indómito y su incansable rebeldía. Pero Tucapel no figura únicamente en las piezas que representan las guerras de Chile, sino que también está presente en un texto que dramatiza el descubrimiento, la conquista y la evangelización del Perú dominado por los incas: *La aurora en Copacabana*, de Calderón de la Barca (compuesta entre 1664 y 1665 y luego publicada en 1672)¹⁰. Allí, sin embargo, Tucapel ya no es un guerrero araucano, sino un «gracioso» inca que está del todo despojado de sus originarias connotaciones épicas y bélicas. Veamos, pues, la trayectoria dramática del personaje de Tucapel en las comedias de Lope, González de Bustos y Calderón¹¹, para analizar cómo desde guerrero, y pasando por galán, Tucapel deviene en un gracioso

calderoniano. Justamente en esas variaciones es posible apreciar la suerte que corre la «materia de Arauco» en España, la recepción de la obra de Ercilla en su trasvase desde la épica al drama y, finalmente, la visión de América, Chile y los indios en el teatro barroco.

El origen literario y el modelo fundante de Tucapel proviene, evidentemente, del poema épico ercillano (1569, 1578 y 1589). Pero la figura del cacique indígena de las posteriores recreaciones dramáticas no solo se inspira en la epopeya de Ercilla; la reformulación épica que realiza el chileno Pedro de Oña en su *Arauco domado* (1596) es también determinante en la construcción del personaje, así como la obra biográfica de Cristóbal Suárez de Figueroa, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete* (1613), la cual en sus tres primeros Libros vierte en prosa los hechos bélicos ocurridos en Arauco. Si bien estas dos últimas obras difieren considerablemente del texto ercillano, debido a que en ellas el panegírico y el encomio a don García¹² ocupan un lugar central, los tres escritos son las fuentes directas —aunque en distinto grado— de las piezas dramáticas araucanas, a la vez que operan como un permanente horizonte intertextual, esto es, como un modelo literario de representación de la realidad americana que las comedias replican, del cual se desvían o que incluso subvierten.

Pues bien, en *La Araucana* de Ercilla Tucapel es uno de los principales caciques que resiste a los conquistadores españoles y figura permanentemente en la acción del poema con un protagonismo variable. Su caracterización se articula a partir de una doble faz: por un lado, Tucapel personifica el summum de los valores épico-heroicos del pueblo indígena, es decir, la fuerza bélica viril, temeraria y combativa y la rebeldía intransigente e indómita. De este modo, es el primero de los caciques en ofrecerse para ostentar la autoridad de «capitán general» en el Canto II donde se narra la prueba del tronco que erige a Caupolicán como líder araucano; además, Tucapel realiza intensas y casi sobrehumanas hazañas guerreras en las descripciones de las batallas y es también quien arenga más decididamente la resistencia aborígen contra el enemigo español¹³. Pero, por otro lado, Tucapel es el jefe que constantemente desestabiliza el frágil orden político de los propios indios de Arauco al asesinar al viejo agorero Puchecalco o al entablar su famosa lucha contra su rival Rengo en el episodio que cierra la Segunda parte de la obra y que se reanuda con Tucapel con los brazos en alto al comienzo de la Tercera parte, empleando el recurso de la suspensión narrativa para mantener el interés del lector entre las dos publicaciones¹⁴. Así, en fin, en *La Araucana* Tucapel simboliza —como indica Lucía Guerra— «el impulso sin dirección, el exceso y la desmesura»¹⁵ tanto contra los españoles como dentro de la propia jerarquía socio-política de los indios que insistentemente altera. Tucapel, suerte de Áyax Telamonio, será el extremo absoluto de la barbarie y la feroz resistencia del Arauco indomable, adquiriendo por eso mismo connotaciones muchas veces negativas, marcadas en epítetos como «soberbio bárbaro impaciente» o «furioso bárbaro arrogante»¹⁶ con los que el narrador épico lo califica en reiteradas ocasiones.

Esa imagen de Tucapel es incluso exagerada por Suárez de Figueroa en su obra encargada bajo el mecenazgo del hijo de don García, Juan Andrés Hurtado de Mendoza. En el *Libro II* se narra hiperbólicamente: «menor estruendo y ruina hace cuando deciende un rayo, que Tucapel hacía en tal sazón, [...] era más que todos membrudo, de nervosa trabazón, ligerísimo, y dueño de lengua y mano, tan pronta la una para baldones, como la otra para hazañas. Por demasiado arrogante, era aborrecido de los que entre los suyos tenían más opinión»¹⁷. Esta caracterización del personaje varía en el *Arauco domado* de Oña. Si bien este poema mantiene el perfil de Tucapel como un guerrero fiero, arrogante y soberbio, lo atenúa considerablemente al introducir al cacique indígena en una serie de códigos y discursos literarios ausentes en la obra de Ercilla; así, por ejemplo, Tucapel protagoniza los Cantos VI, VII y VIII a través de la búsqueda que hace de él su esposa Gualeva —personaje inexistente en el poema ercillano— y el posterior encuentro de los dos indios amantes en un bosque donde se exhibe un tono marcadamente lírico, sentimental e idílico¹⁸. La incorporación del discurso amoroso en boca de Tucapel, así como el nuevo protagonismo que el poeta chileno le da al personaje en su texto, será una innovación y ampliación de Oña que sin duda se proyectará de manera determinante en el paso del personaje desde el papel a los tablados del siglo XVII.

Arauco domado de Lope es, sin duda, la comedia araucana más estudiada por la crítica, dada la envergadura canónica y la importancia dramática de su autor. Como ha señalado buena parte de sus estudiosos, la comedia utiliza como fuente más directa el poema de Oña —del que además calca su título— antes que el de Ercilla¹⁹. En esta comedia de Lope se produce un trasvase genérico desde la épica al drama en el que hay que considerar la transformación de la enorme extensión narrativa del primer género en la intensidad y concisión que exige el segundo. A este respecto, Claudia Demattè, estudiando las recreaciones teatrales áureas de libros de caballerías castellanos, y siguiendo las propuestas teóricas de la semiótica italiana, señala que en aquella transformación genérica se produce una «traducción entre dos sistemas de signos distintos [...] que presupone un probable cambio en el punto de vista del narrador, una reorganización del nudo en una secuencia temporalmente lineal y una racionalización de los acontecimientos»²⁰; en este proceso, el dramaturgo recurre a una triple operación de *selección, condensación e invención*. Esos tres procedimientos son precisamente los que ocupa Lope para convertir los cientos de folios y la gran constelación de personajes y acciones de los poemas de Ercilla y Oña en un drama de poco más de tres mil versos. Por lo demás, el Fénix se muestra sumamente consciente de este proceso; en la dedicatoria a Juan Andrés Hurtado de Mendoza que precede la comedia, Lope anota lo siguiente sobre las hazañas de don García y sobre la guerra en Arauco: «[es] materia dilatada en tantos versos y prosas, y por tantos y tan célebres ingenios, como en esta representación sucinta y en este mapa breve, haciendo el mismo efecto en los oídos que la pintura en los ojos, grandes las primeras figuras, y las demás en lejos;

porque sin reducir las a perspectivas era imposible pintarlas»²¹. De esta manera, Lope explicita mediante el tópico *ut pictura poesis* el necesario proceso dramático que implica convertir aquella «materia dilatada» de la épica en la «representación sucinta» que precisa el teatro, la cual requiere seleccionar episodios y personajes, así como «reducir a perspectiva» estos últimos.

En efecto, la pieza comienza con la llegada del Marqués de Cañete a subyugar la rebelión araucana y concluye con la muerte y conversión cristiana de Caupolicán. Estos dos personajes —don García y Caupolicán— son los que movilizan el esquema de acción de la comedia estructurado por la sucesión de victorias y derrotas entre los bandos antagónicos de araucanos y españoles, y a su vez, ambos protagonistas también articulan una contraposición simétrica entre las dos facciones de personajes épicos enfrentados, como han indicado Romanos y Antonucci: por una parte, el Marqués comanda a los españoles, que son sintetizados en cuatro capitanes —Felipe de Mendoza (hermano de don García), Alonso de Ercilla, Alarcón y Biedma—; y por otra parte, Caupolicán acaudilla a los indios condensados también en cuatro caciques principales —Tucapel, Rengo, Orompello y Talguén—²². Esta perfecta contraposición antinómica es correlativa a los valores que el dramaturgo le atribuye a cada bando en disputa: la civilización que poseen los conquistadores españoles, signada por la expansión imperial y la defensa irrestricta de la fe católica; y del lado de los conquistados araucanos, la barbarie cruel y salvaje, la idolatría y, sobre todo, la rebeldía insurrecta. De tal modo, la selección de las «primeras figuras» (los españoles) que realiza Lope no excluye la exploración dramática de los indios, sino que, al contrario, instala pares de personajes que, como anverso y reverso, se reflejan invertidamente los unos con los otros. Así, si Caupolicán opera como la contrafigura de don García, Tucapel cumple la misma función con respecto a don Felipe Hurtado de Mendoza. Y justamente son estas dos parejas las que el poeta selecciona para darles mayor protagonismo y «pintar en perspectiva» en el «mapa breve» que es *Arauco domado*.

Dentro de este marco se despliega la construcción del Tucapel lopesco. En cuanto personaje indígena, Tucapel participa de la imagen de los araucanos que reelabora el Fénix, la cual ha sido largamente tratada por la crítica²³. La complejidad de matices con los que Ercilla caracteriza a los indios americanos no tiene lugar dentro de los estrechos límites del teatro. Por eso, Lope simplifica la figura de aquellos tanto en su actuación —con los valores antes referidos— como en su presencia escénica —a través de signos de vestuario estereotipados: plumas, arcos, flechas y carcaj—. No obstante a pesar de eso, el dramaturgo mantiene la alteridad y especificidad propia de los araucanos debido a que estos, al ser «indios de guerra», se diferencian radicalmente, por un lado, de los «indios de paz»²⁴ (yanaconas), y por otro lado, de los indios que encontró Colón en Centroamérica, como lo manifiesta Rebolledo, el gracioso de la comedia: «pues es verdad que estos no son / de los indios desarmados / que hallaba en selvas y prados / como corderos Colón, / sino los hombres más fieros, / más valientes, más extraños / que vio este polo en mil años»

²⁵. Pues bien, si los indios de Arauco son los más fieros y valientes, el Tucapel de Lope, siguiendo la línea ercillana, se yergue como la hipérbole de aquella naturaleza guerrera. En su primera aparición en escena, el cacique cuestiona a Caupolicán por desatender los asuntos bélicos al estar distraído en su baño amoroso con Fresia: «¿Bañando cuando abrasando / de inquietud a Arauco veis? / Dejadle, que donde estoy / no es menester general» ²⁶. Posteriormente, Tucapel se enfrenta al viejo sacerdote Pillalanco cuando este invoca al demonio Pillán —demostración de la idolatría diabólica de los indígenas— y pronostica el yugo de Arauco con la llegada de don García. Tucapel, ante tal predicción, clama enfurecido contra el viejo: «Detén la cobarde lengua / o, ¡vive el Sol!, que si tomo / una flecha del carcaj / y por el aire la arrojo, / que, clavándola, con ella / pase tu cuello medroso / y vaya a dar al navío / adonde viene ese loco / para que, en viéndola, digan / que es del brazo riguroso / del soberbio Tucapel» ²⁷.

Esta breve escena reescribe el Canto VIII de *La Araucana* con un cambio onomástico que convierte al agorero Puchecalco y a la deidad de Eponamón del texto de Ercilla, en el sacerdote Pillalanco y el demonio Pillán en la pieza de Lope. Pero aquella exhibición de ferocidad no muestra solamente el carácter soberbio, arrogante y belicoso de Tucapel (quien dice luego: «No hay Pillán; yo basto y sobro / contra el mundo» ²⁸), sino que, de manera más importante, apunta a la significación del personaje dentro de la colectividad indígena. Antonucci indica que en la comedia de Lope, detrás de la representación que se efectúa del hecho histórico de la guerra de Arauco, late la exposición de la dinámica de un conflicto «universal» que enfrenta a un régimen político «ordenado» —el de los españoles—, fundado en una jerarquía monárquica estricta, contra un régimen político «desordenado» —el de los araucanos—, malogrado por una estructura de poder asamblearia que se fractura en disputas internas ²⁹. En este sentido, el Tucapel lopesco se alza como aquel elemento discordante que desordena el régimen político de los indios, continuando nuevamente el modelo ercillano del personaje. Para completar esta imagen de Tucapel, Lope no recurre a las rencillas entre este cacique y Rengo —que en la comedia solo se mencionan de paso—, sino que le asigna al personaje dos rasgos determinantes: ser portavoz del discurso de denuncia de la conquista y practicar el canibalismo.

Durante la primera batalla de la comedia, Tucapel exclama contra el enemigo: «Ladrones que a hurtar venís / el oro de nuestra tierra / y, disfrazando la guerra, / decís que a Carlos servís, / ¿qué sujeción nos pedís?» ³⁰. Y ya en el Acto II, ante la duda de Caupolicán de si rendirse o no ante Hurtado de Mendoza, Tucapel prorrumpo diciendo:

*¿Por qué vienen a Chile los cristianos,
pues que no vamos los de Chile a España?
[...]
Si el soberano Apón juntar quisiera
chilenos y cristianos españoles,
no con tan largo mar nos dividiera.*

*Un sol nos diera luz y no dos soles,
acá y allá de un alba amaneciera;
mas cuando aquí se ven sus arreboles,
allá es de noche, luego quiere el Cielo
que se sustenten en distinto suelo.
Razón es que miréis que dios se ofende
que os sujetéis a un hombre, y hombre
extraño,
que enriquecerse del sudor pretende
de nuestra mina de oro y fértil año³¹.*

Si bien la denuncia contra la ilegitimidad de la empresa conquistadora por su carácter de guerra injusta, así como la acusación contra la codicia de los españoles problematizan la visión del conflicto histórico, la crítica se atenúa al emitirse justamente en boca de Tucapel, quien posteriormente es caracterizado negativamente como antropófago. La primera mención del canibalismo de Tucapel se desarrolla en clave cómica, cuando en el Acto II el gracioso Rebolledo es apresado por los araucanos y el cacique les dice a los suyos: «ásale entero, que quiero / comérmele todo entero»³². Esta escena da pie a un breve paréntesis jocoso que explora aquella antropofagia araucana en un sentido burlesco. La segunda mención, ya hacia el final de la comedia, tiene en cambio un tono eminentemente serio, cuando Tucapel propone, de modo pasajero, la rendición araucana y el joven Engol, hijo de Caupolicán, lo exhorta a continuar la guerra: «Di, Tucapel: / ¿eres tú el soberbio y fiero [...] / que tantas veces bebiste / sangre de aquestos ladrones / que de remotas naciones / vienen donde libre fuiste / solamente a hacerte esclavo? / ¿Eres el que los asabas / y que, aun crudos, los comías?»³³.

Como señala Lauer, el canibalismo en el teatro sobre la conquista de Arauco se construye como una hipérbole de la violencia indígena que termina por definir a quien lo practica como el «otro» del «otro»³⁴; de nuevo, entonces, Tucapel aparece identificado como el punto extremo de «la más indómita nación que ha producido la tierra»³⁵, como dice el propio Lope sobre los araucanos en la dedicatoria de la obra. Antonucci postula que en el ciclo teatral araucano existe una permanente contraposición entre vasallos leales y desleales hacia el monarca español; en este sentido, Tucapel sería el «vasallo rebelde» por antonomasia, ya que, a diferencia de Caupolicán, no se rinde ni se convierte al cristianismo. Por esta razón, Lorzundi acierta al señalar que «Tucapel aparece en una buena porción de la obra como el símbolo personificado de la libertad»³⁶. Naturalmente, el punto de vista ideológico de Lope imposibilita un desarrollo más extenso del personaje en esta dirección, por lo cual Tucapel, hacia el final de la comedia, pasa a un segundo plano y termina por desaparecer del texto, dando paso al momento climático de la muerte de Caupolicán.

Hasta aquí, el exceso y la desmesura guerrera del cacique Tucapel no es otra cosa que una recreación de su estatura épica proveniente del modelo ercillano. Pero Lope no se queda solo con eso y complejiza aún más al personaje al incorporarlo en la dimensión amorosa de la comedia. En

efecto, además de la contraposición épica entre personajes españoles y araucanos, que conforma el eje bélico de la pieza, existe un eje amoroso que empareja exclusivamente a los personajes indígenas: Caupolicán tiene como compañera amorosa a Fresia, Rengo a Millaura, Talguén a Quidora y Tucapel a Gualeva. Esta última pareja es la que, de hecho, adquiere mayor profundización dramática en la obra; Lope selecciona la relación sentimental de Tucapel y Gualeva presente en el poema de Oña y recrea el cautiverio del primero que es liberado por la segunda para, posteriormente, reescribir el rencuentro de los dos amantes atravesado por un idealizado tono amoroso. El cacique le dice a Gualeva: «Tuyo soy, como lo fui, / que por belleza y valor / no hay más, Gualeva, que en ti / ni para lo que es amor / hay más que penar que en mí»³⁷. Ahora bien, como indica de nuevo Antonucci, estos motivos amorosos de la comedia se desarrollan más como una «aislada reelaboración de las fuentes [...] que como móviles de la acción»³⁸. No obstante, Lope también toma la licencia poética de inventar y, así, transformar las fuentes, en este caso, el poema épico de Oña; de esta manera, se esboza una relación adúltera entre Gualeva y don Felipe —contraparte de Tucapel—, que resulta en un breve e interrumpido triángulo amoroso, el cual, empero, no se concreta y queda como una línea de acción levemente insinuada.

En fin, dentro del ciclo teatral araucano el personaje Tucapel que propone Lope de Vega es el que más desarrollo y complejidad dramática presenta. Producto de una brillante síntesis teatral entre el modelo épico de Ercilla y el modelo amoroso de Oña, el Tucapel de *Arauco domado* se revela como un personaje versátil —guerrero feroz y amante apasionado— que se mueve entre el eje del amor y el eje de la guerra, transitando además desde un registro serio que problematiza y denuncia la conquista hasta uno cómico que rebaja caricaturescamente la imagen de los propios indios en su alusión al canibalismo.

Radicalmente diferente es la configuración del personaje de Tucapel en *Los españoles en Chile*, la última de las comedias araucanas compuesta por el poco conocido dramaturgo Francisco González de Bustos. Escrita en una fecha desconocida, pero anterior y no muy lejana a 1665 —año de su impresión—, la obra está bastante distanciada de los hechos históricos en los que remotamente se funda, como ha señalado Mata Induráin, lo que permite que el texto posea una serie de rasgos que difieren del teatro araucano de comienzos del siglo XVII³⁹. En primer lugar, la pieza no participa de la campaña reivindicatoria de los Hurtado de Mendoza, con lo cual el componente panegírico, genealógico y didáctico queda completamente desplazado para dar paso a un uso libre de las fuentes literarias e historiográficas⁴⁰. En segundo lugar, y en consecuencia de lo anterior, en la comedia abundan flagrantes anacronismos históricos, como por ejemplo situar en el mismo contexto a Diego de Almagro y a García Hurtado de Mendoza. Y es que *Los españoles en Chile*, como ha indicado unánimemente la crítica, es ante todo una comedia de enredos; Mata Induráin señala a este propósito:

No estamos, pues, ante un drama histórico en el que se destaque la dimensión pública de los hechos presentados, ni es tampoco la obra una comedia bélica, en la que ocupe un lugar central la descripción de las batallas y los hechos de armas. Al contrario, lo nuclear aquí son las diversas tramas amoroso-sentimentales. El dramaturgo no se centra en el conflicto colectivo de los dos pueblos enfrentados (conquistadores españoles vs. araucanos defensores de su tierra), sino en los conflictos de índole personal⁴¹.

La enrevesada intriga se centra en varios triángulos amorosos: don Diego de Almagro parte a combatir contra los araucanos insurrectos en Chile y deja a doña Juana de Rojas deshonrada en el Perú; la dama va a buscarlo a Arauco vestida de soldado y se enfrenta al hecho de que don Diego se ha enamorado de Fresia, mujer de Caupolicán, quien también es pretendida por Tucapel. Entremedio de estos lances de amor se interponen otros personajes como Gualeva, Rengo, el hermano de doña Juana y don García, quienes enmarañan aún más la trama a través de los recursos propios de la comedia de enredos: el disfraz como mecanismo de confusión de identidades —con travestismo incluido—; juegos escénicos de ocultamiento; el honor, el amor y los celos como móviles de la acción; y la tópica resolución en bodas. En verdad, *Los españoles en Chile* es menos una recreación de la «materia de Arauco» que la proyección de esta como telón de fondo —por medio de algunos personajes y episodios— para la creación de una rica comedia cómica carente de riesgo trágico⁴².

Consecuentemente, en la composición del texto predomina de modo patente la invención dramática por sobre la selección y condensación de elementos de la tradición literaria precedente. Tucapel, quien dentro de los personajes araucanos masculinos tiene la presencia escénica más extensa —mayor incluso que la del cacique Caupolicán—, es precisamente ejemplo de aquella invención. Del modelo ercillano del personaje aquí solo queda el remanente de su soberbia y la mítica rivalidad con Rengo; al comienzo de la obra los dos caciques llegan ante Caupolicán para darle noticias de la guerra:

LOS DOS	Salí, señor.
RENGO	Tente, aguarda que yo he de decir primero.
TUCAPEL	Nadie es primero que yo.
RENGO	Eso fuera a no ser Rengo quien castigue tu osadía. <i>Empuñan las espadas.</i>
CAUPOLICÁN	Delante de mí, ¿qué es esto?
TUCAPEL	En lances del pundonor, no guardo humanos respetos a nadie, porque delante de Marte hiciera lo mismo. Muere, infame (A Rengo) ⁴³ .

Ver nota 43.

Tanto la soberbia tenaz de Tucapel como su conflicto con Rengo, que se resuelve posteriormente fuera de escena, son anulados en su originario sentido épico para ser reducidos a las convenciones propias de la comedia de enredos, de modo tal que la rivalidad guerrera —signo de la desmesura de la barbarie indígena— queda convertida en «lances del pundonor» entre los dos caciques. Y esto porque el Tucapel de Los españoles en Chile, y con él, todos los personajes araucanos de la pieza, posee el mismo código cortesano-caballeresco que sus oponentes europeos, ya que la alteridad de los indios se transforma aquí en un mero envoltorio de exotismo idealizado⁴⁴. Más aún, los indígenas americanos de la obra se adscriben inequívocamente al esquema de personajes propio de la Comedia nueva; Tucapel, entonces, actúa como galán, primeramente, al procurar el amor de Fresia —y no de Gualeva como en las obras anteriores— con tópicos requiebros, y luego, al resguardar su honor personal. Precisamente una de las secuencias de acción más importantes del texto es la disputa de honor entre Tucapel y Diego de Almagro por Fresia. En la Jornada II, el cacique se presenta frente al fuerte de los españoles para desafiar a duelo a su contrincante amoroso:

*Yo soy Tucapel, en quien
consiste todo el Arauco
y el mundo, que todo el mundo
es corta empresa a mi brazo.
A una dama le ofrecí
(a quien amante idolatro,
a quien rendido me postro
por deidad y por milagro
de hermosura, pues el sol
es de su belleza un rasgo)
la cabeza de don Diego,
ese que llamáis de Almagro;
que, porque dicen que es
valiente, se le ha antojado.
Y porque siempre a las damas
he cumplido lo que mando,
a don Diego desafío
cuerpo a cuerpo, por no errarlo⁴⁵.*

Evidentemente el enfrentamiento entre el araucano y el español no reviste ninguna connotación política o religiosa; no se trata de la contraposición de valores —la civilización contra la barbarie, la fe cristiana contra la idolatría, la lealtad monárquica contra la rebeldía salvaje, etc.—, sino, al contrario, de un conflicto de orden privado entre dos galanes movidos por los celos y el pundonor. Se trata, en definitiva, de un duelo individual, caballeresco y cortesano. Tras una serie de aplazamientos y dificultades, llega la hora de la batalla durante la noche: Tucapel se encuentra con el Marqués disfrazado de don Diego —pues aquel le había prohibido asistir a este—, tras lo cual entra el propio Almagro, generando un juego de confusiones que termina en una absurda pelea entre los dos españoles por ver quién combate contra el cacique:

TUCAPEL	Por Apolo, que me tiene vuestro duelo ya cansado; pero con esta razón os satisfaceréis. ¿Entrambos reñiréis conmigo?	
LOS DOS [Diego y el Marqués]		No
TUCAPEL	¿Y el que es don Diego de Almagro reñirá conmigo?	
LOS DOS		Sí.
TUCAPEL	Pues yo tengo de ajustaros ⁴⁶ .	

Ver nota 46.

Toda esta escena se desarrolla bajo una atmósfera lúdica y cómica que utiliza la dilatación y el juego de identidades para mostrar un conflicto personal que no concluye de ninguna forma en la muerte de los adversarios, sino con Tucapel debiéndole la vida a Almagro por perdonarle que se le cayese la espada. Ningún atisbo de heroicidad y ninguna señal épica se entrevé en la contienda de don Diego y Tucapel por celos, amor y honor. La desfiguración final del personaje indígena en la obra ocurre en la resolución de la trama: los españoles consiguen derrotar a los insurgentes araucanos, el Marqués ordena la muerte de Caupolicán que ocurre fuera de escena y sin relevancia dramática, y por último aparece Tucapel rindiéndose y pidiendo a don García el bautismo en nombre de todo el pueblo amerindio. Le dice el cacique al gobernador: «Yo soy, señor, que a tus plantas/ vengo a pedirte perdón,/ con estos que me acompañan,/ rendidos a tu clemencia,/ de la ceguedad pasada;/ y el bautismo, que en la ley,/ que ya adoramos cristiana,/ vasallos queremos ser/ del Grande León de España/ ¡Bautismo, señor, bautismo!»⁴⁷. Tras esto, el Marqués manda el casamiento entre Tucapel y Fresia, Rengo y Gualeva y don Diego y doña Juana, restaurando así un orden que impide el matrimonio mestizo.

Así, pues, el Tucapel de González de Bustos responde menos a la recreación de los modelos literarios previos que a la invención ingeniosa del dramaturgo; esa invención, empero, se construye sobre las convenciones y códigos propios del género de la comedia de enredos, con lo cual el guerrero araucano queda convertido en un galán exótico inscrito en un molde dramático que excluye la posibilidad de problematizar la historia de la conquista.

La preponderancia de la invención teatral se extrema aún más en el caso del Tucapel que propone Calderón en *La aurora en Copacabana*. Esta compleja pieza, única obra de temática americana dentro del polimorfo repertorio calderoniano, ya no dramatiza las guerras de Arauco, sino el descubrimiento, la conquista y la evangelización del Imperio Inca en el Perú. La focalización dramática y el punto de vista desde donde se articula la trama del texto se centra menos en los conquistadores españoles que en

los protagonistas incas⁴⁸: Yupangui, trasunto ficticio de Francisco Tito Yupanqui, transita desde el culto idolátrico del Sol hacia la revelación de la fe católica en medio del proceso colonizador español, dentro del cual se despliegan diversos enfrentamientos bélicos, la aparición y milagros de la Virgen y la talla de una imagen de devoción mariana. En esta obra, Tucapel nada tiene que ver con el guerrero araucano creado por Ercilla; el Tucapel de *La aurora en Copacabana* es un inca e «indio gracioso», y como tal, se construye con toda la riqueza y densidad dramática propias de las figuras del donaire calderonianas⁴⁹. Gutiérrez Meza ha señalado que los personajes indios del elenco del texto pueden dividirse en dos grupos: «el primero incluye a aquellos que tienen un claro referente histórico como Francisco Tito Yupangui y el inca Guáscar. En el otro se ubican los que son resultado de la fantasía del poeta»⁵⁰, y Calderón recurre precisamente a personajes de procedencia ercillana para transfigurarlos en incas vaciados de sus modelos, como es el caso de Guacolda, sacerdotisa del Sol, y Glauca, «india graciosa» y esposa de Tucapel.

González-Barrera indica que dentro del imaginario español del Siglo de Oro la imagen de la realidad chilena se diferenciaba notablemente de la peruana, pues «mientras el pueblo recordaba al Perú como la famosa tierra del oro, Chile pasó al ideario popular como el hogar de los feroces araucanos, temibles enemigos de los españoles»⁵¹. Es por esto que sorprende que el cacique Tucapel figure en la obra de Calderón reducido solo a un nombre indígena y, además, caracterizado en las antípodas de su matriz épica, pues actúa como un «tonto», «simple» y «loco» (su esposa Glauca exclama: «¡Bien digo / yo, oyendo tus disparates, / que fuiste simple y que vienes / loco!»⁵²); en suma, un gracioso antiheroico, cobarde y patentemente cómico que «descontinúa su relación con el personaje de *La Araucana* y sus anteriores apariciones»⁵³. Para Flasche, Calderón recurre nominalmente a Tucapel por la semejanza con el nombre incaico «Tupac»⁵⁴, y Gutiérrez Meza ha hecho notar que ya antes de don Pedro, Vélez de Guevara en *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarro* se había servido del nombre «Tucapel» para derivar de él personajes indios ajenos al contexto de Arauco; así, en el elenco de la comedia de Vélez es posible encontrar a «Tucapela» y «Tucalpa», dos indios de la isla de Puna⁵⁵. En cualquier caso, el Tucapel calderoniano no es ni remotamente el guerrero del sur de Chile que cantó Ercilla y que, con variaciones, recreó Lope, Gaspar de Ávila, los nueve ingenios y González de Bustos.

Ya distanciado del auge de la comedia araucana de comienzos del Seiscientos, Calderón despoja a Tucapel de su especificidad para convertirlo en un signo onomástico de «color local» que refiere globalmente a las Indias⁵⁶. De este modo, concluyendo, en el teatro barroco, Tucapel, el «vasallo rebelde», hipérbole de la violencia, barbarie y ferocidad del pueblo de Arauco, símbolo de la libertad y resistencia amerindia, y portavoz de la denuncia de la conquista, padece un progresivo proceso literario de resemantización. Ese proceso de resemantización —pérdida del referente, transformación del significado

y permanencia del significante— exhibe una inversión total de Tucapel desde Ercilla a Calderón que vacía al personaje de su modelo épico para inscribirlo dentro de los mecanismos compositivos propios de la Comedia nueva. Tucapel, de guerrero a gracioso, y desde el papel hasta los escenarios, va perdiendo paulatinamente sus rasgos de alteridad indígena para transformarse en una máscara americana, pues al fin y al cabo, para los dramaturgos importaba menos dar cuenta de la compleja realidad etnográfica del Nuevo Mundo, que producir unos artificios literarios reconocibles por el público espectador, que hicieran legibles y comprensibles las lejanas y «exóticas» Indias. Sin embargo, cuanto más se aleja Tucapel de su matriz épica y monumental, tanto más gana como personaje en polisemia y posibilidades dramáticas, dejando en claro que la representación de América en el Siglo de Oro no es nunca una imagen unívoca ni absoluta, sino que varía en función de los géneros discursivos y sus respectivos objetivos y convenciones, como ha indicado Arellano⁵⁷. Los distintos «Tucapeles» del teatro barroco—guerrero, galán y gracioso— exploran diferentes sentidos estéticos y al mismo tiempo demuestran la gran capacidad de la comedia española de poetizar la historia, y de reinterpretar y recrear la epopeya de Ercilla mediante los más ingeniosos recursos de la invención teatral.

Bibliografía

- Antonucci, Fausta, «El indio americano y la conquista de América en las comedias impresas de tema araucano (1616-1665)», en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 21-46.
- Arellano, Ignacio, «La imagen de las Indias y los puntos de vista de la escritura», en *Las Indias (América) en la literatura del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 301-312.
- Castillo, Moisés, *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, Purdue, Purdue University Press, 2009.
- Corominas, Juan María, «Las fuentes literarias del *Arauco domado*, de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 161-170.
- Demattè, Claudia, «El teatro caballeresco del siglo XVII. Hacia una clasificación de las dinámicas transtextuales», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Literatura española: siglos XVI-XVII*, ed. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, New York, Linguatext Ltd., 2004, pp. 181-187.
- Ercilla, Alonso de, *La Araucana*, ed. Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 2009.
- Faúndez, Rodrigo, *Edición crítica y anotación filológica del auto sacramental La Araucana, atribuido hasta la fecha a Lope de Vega, con una nueva propuesta autorial a nombre de Andrés de Claramonte*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Tesis doctoral, 2013.
- Flasche, Hans, «Perspectivas de la locura en los graciosos de Calderón (*La aurora en Copacabana*)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34.2, 1985-1986, pp. 631-653.

- González-Barrera, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre, núm. 23, 2008.
- González de Bustos, Francisco de, *Los españoles en Chile, en Parte veinte y dos de Comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan Martín Merinero, 1665.
- Guerra, Lucía, «De la historia y otras barbaries: La Araucana de Alonso de Ercilla y Zúñiga en el imaginario nacional de Chile», *Anales de Literatura Chilena*, 11.14, 2010, pp. 13-31.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «La onomástica y la toponimia en *La aurora en Copacabana de Calderón*», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Sambrian, Mariela Insúa y Antonie Mihail, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2012a, pp. 226-238.
- Gutiérrez Meza, José Elías, *Edición crítica y estudio literario de La aurora en Copacabana de Pedro Calderón de la Barca*, Pamplona, Universidad de Navarra, Tesis doctoral, 2012b.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014a, pp. 167-178.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «La representación del indio en *La aurora en Copacabana de Calderón*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2.2, 2014b, pp. 31-42.
- Janik, Dieter, «La materia de Arauco y su productividad literaria», en *La formación de la cultura virreinal, II, El siglo XVII*, ed. Karl Kohut y Sonia Rose, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004, pp. 121-134.
- Lasota, Aleksandra, «América y sus habitantes en el teatro del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión en estudios posteriores a 1992», *Estudios Hispánicos*, 18, 2010, pp. 27-39.
- Lauer, A. Robert, «La conquista de Chile en el teatro español del Siglo de Oro», en *El escritor y la escena II*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 95-103.
- Lauer, A. Robert, «Representación del canibalismo en las obras teatrales del Siglo Áureo sobre la Conquista de América», en *Estudios de teatro español y novohispano. Actas del XI Congreso de la AITENSO*, ed. Melchora Romanos, Ximena González y Florencia Calvo, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 411-418.
- Lee, Mónica, *De la crónica a la escena: Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Ann Arbor, MI, UMI, 1996.
- Lerzundi, Patricio, *Arauco en el teatro del Siglo de Oro*, Valencia, Albatros Hispánofila Ediciones, 1996.
- Mata Induráin, Carlos, «Rebeldes y aventureros en *Los españoles en Chile (1665)*, de Francisco González de Bustos», en *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*, ed. Hugo Cortés, Eduardo Godoy y Mariela Insúa, Pamplona/Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 161-186.
- Mata Induráin, Carlos, «La Guerra de Arauco en clave alegórica: el auto sacramental de *La Araucana*», *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 33, 2011, pp. 171-186.

- Mata Induráin, Carlos, «El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega», *Taller de Letras*, Núm. Extra 1, 2012, pp. 229-252.
- Mata Induráin, Carlos, «*Algunas bahañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, comedia genealógica de nueve ingenios», *Revista Chilena de Literatura*, 85, 2013, pp. 203-227.
- Morínigo, Marcos, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires/Instituto de Filología Amado Alonso, 1946.
- Oña, Pedro de, *Arauco domado*, ed. José Toribio Medina, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1917.
- Romanos, Melchora, «La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro», *Filología*, 26.1-2, 1993, pp. 183-204.
- Ruiz Ramón, Francisco, *América en el teatro clásico español. Estudio y textos*, Pamplona, Eunsa, 1993.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete*, Madrid, Imprenta Real, 1613.
- Vega, Lope de, *Arauco domado*, en *Comedias*, IX, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro/Turner, 1994.
- Zugasti, Miguel, «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. II, *Teatro*, ed. Ignacio Arellano, M. Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Pamplona/Toulouse, GRISO/LEMSO, 1996, pp. 429-442.
- Zugasti, Miguel, «América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos», en *Cuadernos de Teatro Clásico, 30: El Siglo de Oro al otro lado del Atlántico*, ed. Germán Vega García-Luengos y Mar Zubieta, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2014, pp. 371-410.

Notas

1 La «materia de Arauco», según Janik, es un «conglomerado de textos historiográficos y literarios permeables en las dos direcciones» (Janik, 2004, p. 122), al cual pertenecerían numerosas y heterogéneas obras escritas en España e Hispanoamérica entre los siglos XVI y XVIII: cartas, relaciones, crónicas, poemas épicos, segmentos de novelas, romances y, por supuesto, obras teatrales.

2 Es decir, «tanto las comedias basadas en hechos históricos de la conquista, como aquellas otras cuya trama se ambienta en su mayor parte en tierras del Nuevo Mundo o en temas y personajes estrechamente vinculados con él» (Zugasti, 1996, p. 432). Zugasti problematiza y pone en duda un tópico crítico de larga data que señala la escasez de obras de tema americano en el teatro aurisecular, a la vez que establece en torno a treinta y cuatro el número de este tipo de textos (Zugasti, 2014, p. 375). La presencia y representación de América en el teatro barroco ha sido objeto de cuantiosos trabajos que conforman una vasta bibliografía. Son esenciales, entre muchos otros, los resultados de Morínigo, 1946; Ruiz Ramón, 1993; y más recientemente González-Barrera, 2008. Un breve estado de la cuestión puede encontrarse en Lasota, 2010.

3 No hay unanimidad con respecto a la datación de la escritura de esta comedia lopesca. Para una aproximación a este asunto, ver Lerzundi, 1996, pp. 64-65 y Zugasti, 2014, p. 377.

4 En su tesis doctoral, Faúndez expone una nueva propuesta de autoría atribuyendo el auto sacramental al dramaturgo Andrés de Claramonte, al tiempo que postula como fecha probable de composición los años 1604 a 1610 (Faúndez, 2013, pp. 27-36).

5 Los otros ocho ingenios que participaron de esta creación son: Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amescua, Guillén de Castro, Juan Ruiz de Alarcón, Jacinto de Herrera y Sotomayor, Fernando de Ludeña, Diego de Villegas y Francisco de Tapia y Leyva, Conde del Basto. Ver Mata Induráin, 2013.

6 Según Mata Induráin, se desconoce la fecha exacta de la redacción de la obra (Mata Induráin, 2008, p. 164). Para un recuento más detallado de datos cronológicos y de las tradiciones textuales de las piezas, ver Lertzundi, 1996, pp. 12-16. Es importante notar que las obras arriba mencionadas constituyen los títulos que la crítica invariablemente consigna como parte de este teatro araucano; no obstante, algunos estudiosos también incluyen en este *corpus* textos como *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* de Andrés de Claramonte —pieza que refiere lejanamente al sur de Chile— junto con algunos escritos perdidos como *Los hechos de Juan Gómez*. Ver Zugasti, 2014.

7 Son imprescindibles las monografías de Lee, 1996 y Lertzundi, 1996. Para trabajos más breves, ver sobre todo Antonucci, 1992; Lauer, 1994; y Mata Induráin, 2008, 2011, 2012 y 2013.

8 La efigie literaria de Caupolicán ha sido analizada en no pocos estudios. Ver Romanos, 1993 y Mata Induráin, 2011, donde se puede encontrar una completa bibliografía. Sobre la figuración de García Hurtado de Mendoza, ver Mata Induráin, 2013.

9 Así denomina Zugasti a este conjunto de piezas teatrales (2014, pp. 386-387).

10 Sigo la propuesta de datación más reciente, postulada por Gutiérrez Meza, 2014a.

11 Aunque Tucapel aparece también en el auto sacramental de La Araucana, en la obra de los nueve ingenios y en la de Ávila, no me es posible abordarlas todas aquí por motivos de extensión. Por lo demás, en esos textos el personaje carece de un significado dramático verdaderamente relevante.

12 De hecho, las obras de Oña y Suárez de Figueroa forman parte de una verdadera campaña de propaganda emprendida por el propio don García, y seguida luego por la familia Hurtado de Mendoza tanto en España como en América, que desde finales del siglo XVI y durante tres décadas intentó reivindicar la imagen del Marqués de Cañete, el cual, como es sabido, quedó silenciado en la epopeya de Ercilla. De esa campaña participan directamente las piezas de Lope y de Ávila, así como *Algunas hazañas...* Ver Mata Induráin, 2013, p. 206.

13 Se le lee en *La Araucana*: «... se adelanta / Tucapelo, de cólera encendido, / y sin respeto así la voz levanta / con un tono soberbio y atrevido / diciendo: “A mí la España no me espanta / y no quiero por hombre ser tenido / si solo no arruino a los cristianos / ahora sean divinos, ahora humanos. / Pues lanzarlos de Chile y destruirlos / no será para mí bastante guerra / que pienso, si me esperan, confundirlos / en el profundo centro de la tierra; / y si huyen, mi maza ha de seguirlos, / que es la que deste mundo los destierra”» (Ercilla, *La Araucana*, VIII, 27-28, p. 263).

14 De esta manera el narrador épico se refiere al combate extenuante entre los dos caciques: «Tenemos hoy la prueba aquí en la mano / de Rengo y Tucapel, que peleando / por sólo presunción y orgullo vano / como fieras se están despedazando; / y con protervia y ánimo inhumano / de llegarse a la muerte trabajando, / estaban ya los dos tan cerca della / cuanto lejos de justa su querella» (Ercilla, *La Araucana*, XXX, 7, p. 807). Guerra señala a propósito de esta pelea entre los dos indios que «no obstante poseer el mismo valor y osadía de Lautaro, y la impresionante fuerza física de Caupolicán, las constantes riñas y lides entre Tucapel y Rengo están teñidas por la inutilidad, son, en otras palabras, una exhibición de las habilidades épicas en discordias intrascendentes y no con el objetivo de defender la patria» (Guerra, 2010, p. 25).

15 Guerra, 2010, p. 25.

16 Ercilla, *La Araucana*, VIII, 46, p. 270; XIX, 32, p. 556.

17 Suárez de Figueroa, *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, fol. 47.

18 Así, por ejemplo, se narra el encuentro amoroso de Tucapel y Gualeva: «El Indio en vivas llamas encendido / le armaba nuevos lazos por el cuello, / y viendo con el suyo el rostro bello, / a replicar tornaba enternecido; / “Ya yo me diera en esto por vencido, / si en algo, dulce amor, pudiera sella” [...] En esta amorosísima contienda / se están a la sazón los dos amantes, / diciéndose conceptos elegantes, / que el amor les da larguísima la rienda» (Oña, *Arauco domado*, XII, pp. 432-433).

19 Ver Corominas, 1981.

20 Demattè, 2004, p. 182.

21 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 751.

22 Antonucci, 1992, p. 27; Romanos, 1993, pp. 190-191.

23 Ver Morínigo, 1946; González-Barrera, 2008; Castillo, 2009; y Mata Induráin, 2012.

24 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 809; p. 754.

25 Lope de Vega, *Arauco domado*, pp. 781-782.

26 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 761.

27 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 764.

28 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 765.

29 Antonucci, 1992, p. 46.

30 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 771.

31 Lope de Vega, *Arauco domado*, pp. 795-796.

32 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 791.

33 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 824.

34 Lauer, 2005, p. 413.

35 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 751.

36 Lorzundi, 1996, p. 87.

37 Lope de Vega, *Arauco domado*, p. 789.

38 Antonucci, 1992, p. 29.

39 Mata Induráin, 2008, p. 166.

40 Antonucci, 1992, p. 40.

41 Mata Induráin, 2008, p. 166.

42 Mata Induráin, 2008, p. 166.

43 González de Bustos, *Los españoles en Chile*, fol. 3v. Cito por la prínceps modernizando las grafías.

44 Mata Induráin, 2008, p. 171.

45 González de Bustos, *Los españoles en Chile*, fol. 12v.

46 González de Bustos, *Los españoles en Chile*, fol. 15v.

47 González de Bustos, *Los españoles en Chile*, fol. 23r.

48 Ver Gutiérrez Meza, 2014b.

49 El análisis de la profundidad del personaje de Tucapel en cuanto gracioso calderoniano excede por mucho las posibilidades de este trabajo. Remito a Flasche, 1985-1986, para un detenido y detallado examen de aquello.

50 Gutiérrez Meza, 2014b, p. 32.

51 González-Barrera, 2008, p. 78.

52 Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, vv. 2379-2382.

53 Gutiérrez Meza, 2012a, p. 228.

54 Flasche, 1985-1986, p. 633.

55 Gutiérrez Meza, 2012a, p. 228.

56 Gutiérrez Meza, 2012a, pp. 228-229; 2014b, pp. 32-33.

57 Arellano, 1992, p. 312.