



Project
MUSE[®]

Today's Research. Tomorrow's Inspiration.

Pedro de Oña y su Arauco domado (1596) en la obra poética de Lope de Vega: Notas sobre el estilo de Lope entre el "taratántara" y las "barquillas"

Sanchez Jimenez, Antonio, 1930-

Hispanic Review, Volume 74, Number 3, Summer 2006, pp. 319-344 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press

DOI: [10.1353/hir.2006.0027](https://doi.org/10.1353/hir.2006.0027)



▶ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/hir/summary/v074/74.3jimenez.html>



PEDRO DE OÑA Y SU *ARAUCO DOMADO*
(1596) EN LA OBRA POÉTICA DE LOPE DE
VEGA: NOTAS SOBRE EL ESTILO DE LOPE
ENTRE EL “TARATÁNTARA” Y LAS
“BARQUILLAS”

Antonio Sánchez Jiménez

Miami University (Ohio)

La mayoría de los lopistas solamente piensa en la epopeya *Arauco domado* (1596), del licenciado chileno Pedro de Oña, como fuente de la comedia homónima de Lope de Vega, *Arauco domado* (Menéndez Pelayo 195).¹ Fundamentalmente, los estudiosos se han fijado en cómo Oña y Lope representan al indio araucano en sus respectivas obras, y en cómo esta imagen se aparta de la propuesta por Alonso de Ercilla y Zúñiga en *La Araucana* (Dille; Kirschner; Romanos; Ruiz Ramón, “El héroe” 234; “La voz”), modelo indiscutible de la epopeya de Oña.² Así, Isabel Castells aclara la deuda de la comedia lopesca para con Ercilla y Oña, al tiempo que enfatiza la innovadora asociación de erotismo y violencia que aparece en la obra del Fénix (94).³

1. Por ejemplo, Robert M. Shannon afirma que “Lope de Vega has generally followed Pedro de Oña’s epic poem minutely and used Alonso de Ercilla’s epic occasionally” (158). Lope publicó la comedia en la *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1625), pero la debió de escribir entorno a 1599 (Morley y Bruerton 170–71).

2. William Mejias-López estudia las modificaciones que realizó Oña en la materia de Ercilla, y también analiza las motivaciones del chileno dentro del contexto social de la época.

3. Sin embargo, Elide Pittarello ya ve trazas de la metáfora amorosa para expresar la conquista en la obra de Oña.

Por su parte, A. Robert Lauer puntualiza esa conexión centrándose en la escena del baño de Caupolicán, de *Arauco domado* (100–06).⁴ Estos críticos confirman que Oña influyó decisivamente en la obra dramática del Fénix, aunque Lope alterara la materia del escritor indiano para adaptarla a sus propósitos literarios.

Sin embargo, el chileno también inspiró una obra poética de Lope. En efecto, Lope cita a Oña con admiración en *La Dragontea* (1598), el segundo libro que publicó. Además, el Fénix utiliza *Arauco domado* como fuente principal de los cantos III y IV de *La Dragontea*, en los que narra la jornada del corsario Richard Hawkins—el Ricardo Áquines de *La Dragontea*—al Mar del Sur.⁵ El propósito de nuestro trabajo es precisamente analizar la influencia de *Arauco domado* sobre *La Dragontea*, examinando cómo Lope utilizó la disposición y estilo de la epopeya chilena en su obra. Además, estudiaremos la impronta de Oña y su *Arauco domado* en el estilo poético posterior del Fénix, en obras tan diversas como la *Jerusalén conquistada*, “La Circe”, *La Dorotea* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

Lope entró en contacto con *Arauco domado* en torno a 1597, en un momento decisivo y delicado de su carrera. El Fénix había regresado de Alba de Tormes a Madrid en 1596, fecha en que entró al servicio del marqués de Malpica, para quien trabajó como secretario por poco más de un año. Posteriormente, ya en 1598, el poeta madrileño volvió a ejercer de secretario de otro noble, esta vez el marqués de Sarria, futuro conde de Lemos (Castro y Rennert 96–110). Es decir, en 1598 Lope se hallaba acosado no solamente por problemas personales—la muerte de su mujer Isabel de Urbina, su procesamiento por amancebamiento con Juana de Guardo—, sino también por una nueva y difícil situación financiera. Su dependencia de varios nobles en tan pocos años revela esos problemas económicos: entre 1596 y 1598 Lope sirvió al duque de Alba, al marqués de Malpica y al marqués de Sarria. La precaria

4. Según Lauer, en la escena del baño el guerrero indio olvida momentáneamente sus deberes militares para entregarse al amor. Lope exagera esta debilidad momentánea de Caupolicán hasta el punto de achacarle la derrota final de los araucanos (106).

5. Sir Richard Hawkins (c.1562–1622) fue un navegante inglés, hijo del famoso corsario John Hawkins. Luchó contra la Armada Invencible, y en 1592 emprendió una expedición de castigo que pretendía entrar en el Mar del Sur por el estrecho de Magallanes y regresar a Inglaterra dando la vuelta al mundo. En 1594, Hawkins entró con su flotilla de tres naves por el estrecho de Magallanes, donde perdió dos de sus barcos, continuando el viaje tan solo con su nave capitana, *The Dainty* (Campos Harriet 159–60). Sin embargo, como narra Lope en los cantos II y III de *La Dragontea*, don Beltrán de Castro le capturó cerca de Lima, y Hawkins permaneció prisionero de los españoles hasta 1602.

situación económica del escritor se debía al peculiar estado de los teatros en los años finales del siglo. Durante la década de los 90, la obra dramática de Lope se había ganado la predilección del público y se había alzado “con la monarquía cómica” (Cervantes *iiir*). Sin embargo, precisamente cuando el Fénix había conseguido esta fuente de ingresos fijos, Felipe II ordenó el cierre de los teatros madrileños. La motivación inicial fue el luto por la muerte de doña Catalina, duquesa de Saboya e hija de Felipe II, que falleció en Turín en noviembre de 1597 (Castro y Rennert 122). Sin embargo, este cierre temporal se convirtió en definitivo cuando Felipe II publicó en mayo de 1598 una real disposición que prohibía la representación de comedias.⁶ La interdicción real ponía en agudo peligro la situación económica de Lope, basada en esos años en los ingresos que obtenía por sus obras teatrales. Aunque Felipe III levantó la prohibición en abril de 1599 (Castro y Rennert 123), entre 1597 y 1599 el Fénix vivió una época de gran incertidumbre económica. Lope intentó solventar esta situación sirviendo de secretario a los marqueses de Malpica y de Sarria, y dando a la imprenta obras en prosa y verso como la *Arcadía* (1598), *La Dragontea* (1598) y el *Isidro* (1599).

En esos años tan inseguros Lope tuvo acceso a una de las 120 copias de la edición de Lima de *Arauco domado*, alrededor de un año después de su publicación (Morley y Bruerton 170).⁷ La obra de Oña ejerció gran influencia en Lope, pues el Fénix la utilizó como una de las fuentes principales de *La Dragontea* y, solamente un año después, como la base de su comedia *Arauco domado*.⁸ Además, el propio autor madrileño hizo explícita su admiración por Oña en una octava del canto III de *La Dragontea*, en que comenta la jornada de Ricardo Águines al Mar del Sur:

6. Este decreto respondía a las agrias polémicas entre los partidarios del teatro y los moralistas detractores de las comedias. Emilio Cotarelo y Mori publicó un erudito resumen y bibliografía sobre estas controversias.

7. *Arauco domado* fue publicado en Lima, en la imprenta de Ricardo de Turín, en 1596. Esta primera edición tuvo bastante éxito, como indica el hecho de que se reimprimiera en Madrid, en casa de Juan de la Cuesta, en 1605. Sin embargo, la reimpresión no se vendió bien, pues al morir en 1608 el librero Francisco López dejó entre sus bienes más de mil ejemplares de *Arauco domado* (Avalle-Arce 111). Por consiguiente, Lope eligió como modelo un libro muy prestigioso a finales de siglo, pero que perdió popularidad ya a comienzos del siglo XVII. José Toribio Medina relata los avatares de publicación y problemas de censura de *Arauco domado* en la Lima de finales del siglo XVI, así como otros muchos episodios de la imprenta limeña en el primer volumen de su monumental estudio (*La imprenta*).

8. A. K. Jameson no incluyó *Arauco domado* en su clásico estudio sobre las fuentes de *La Dragontea*. Sin embargo, el artículo de Jameson examina otras posibles fuentes que utilizó Lope para narrar en la epopeya los ataques de Drake a Puerto Rico y Panamá.

La cual cómo pasó nadie se atreva
 contar mejor en verso castellano,
 aunque parezca en Chile cosa nueva,
 que Pedro de Oña, aquel famoso indiano;
 éste dirá mejor de vuestra Cueva,
 que es monte de Helicon soberano,
 gran don Beltrán, que no mi Vega humilde,
 que apenas soy de aquellas letras tilde. (1345–52)

Los versos se dirigen a don Beltrán de Castro y de la Cueva (1550–1618), hijo del marqués de Sarria, el mecenas de Lope en 1598. El narrador, que se identifica con Lope de Vega (“mi Vega humilde”),⁹ enfatiza la calidad poética de Pedro de Oña, cuya superioridad reconoce utilizando una curiosa metáfora tipográfica por la que se convierte en “tilde” de las “letras” del *Arauco domado*. La admiración de Lope se centra concretamente en el estilo del “famoso indiano”, en el “verso castellano” de Oña que elogia en este pasaje de *La Dragontea*. Este énfasis nos indica que la influencia del chileno no debe limitarse al contenido de las obras de Lope, es decir, en el caso de *La Dragontea*, a información sobre la jornada de Ricardo Áquines al Mar del Sur. Si el elogio de *La Dragontea* es sincero, la impronta del *Arauco domado* también debería sentirse en el propio lenguaje poético del Fénix.¹⁰

9. Aurora Egido ha estudiado los juegos de palabras que Lope llevaba a cabo con su nombre y apellidos (“Félix”, “Fénix”, “Vega”), examinando las consecuencias que presentan acerca de la imagen que el autor proyectaba de sí mismo.

10. De hecho, también la mención de Oña que Lope incluyó en la silva II del *Laurel de Apolo* enfatiza el estilo “armónico y suave” del autor chileno:

Finalmente, en el polo de Calisto
 del pájaro no visto
 las estrellas antárticas temblaron,
 y los diamantes de temor guardaron,
 que el mar septentrional su trompa oyera
 en la última Tile,
 el aire navegando vagarosa,
 si propia a Escocia nuestra lengua fuera,
 pues que, por serlo, en la remota Chile
 con fuerza sonora
 las Musas despertó de PEDRO DE OÑA,
 no con ruda zampona,
 sino con lira grave,
 poema heroico, armónico y suave

La primera característica del estilo de Oña que podemos observar en la obra poética de Lope pertenece a un ámbito todavía externo y estructural. Al igual que *Arauco domado*, *La Dragontea* contiene un extenso glosario al comienzo de la obra. Se trata de la sección titulada “Lo que se ha de advertir para la inteligencia de este libro”, en la que el Fénix aclara el significado de términos de origen indígena, lugares geográficos y nombres de personajes. Así, esta tabla explica, por ejemplo, el sentido del americanismo “cimarrrón”—“esclavo huido”—, que sus lectores ibéricos presumiblemente desconocerían. En el resto de la tabla el Fénix también define topónimos americanos que resultan importantes en la obra, como “Pacora”, las islas “Matalino y Dominica” o “Maracaibo”. De modo semejante, los personajes centrales de *La Dragontea* también tienen una entrada explicativa, por lo que “Richarte de Áquines” se define como “general de los cuatro navíos que fueron al estrecho de Magallanes”, y “Don Tomás Basbile” como “coronel y Almirante de la armada, que antes de esta ocasión lo había sido en otras partes”. A la hora de incluir este extenso glosario, Lope se debió de inspirar en *Arauco domado*. En efecto, al final—no al comienzo—de su libro Oña trae una “Tabla por donde se entiendan algunos términos propios de los indios” (335v–36r),¹¹ que también define topónimos y antropónimos americanos.¹² Estas tablas ponen de relieve la conexión entre la disposición de *La Dragontea* y la de *Arauco domado*. Además de mediante esta tabla glosario, Lope parece imitar la disposición de *Arauco domado* en otro detalle estructural. Al igual que el libro del chileno, *La Dragontea* incorpora al comienzo de cada canto unos párrafos en prosa resumiendo el argumento de la sección.¹³ Existían varios modelos de epopeyas que incluían resúmenes semejantes,

del patriarca Ignacio de Loyola,
entre los cisnes de las Indias sola. (74–89)

En esta ocasión, el Fénix no elogia *Arauco domado*, sino *Ignacio de Cantabria* (Sevilla, 1639). No obstante, obsérvese que sigue alabando el admirable lenguaje poético de Oña, del mismo modo que hiciera treinta años antes en *La Dragontea*.

11. Hemos optado por modernizar la ortografía de la edición de *Arauco domado* siguiendo criterios gramaticales actuales.

12. A su vez, Oña parece basarse en la “Declaración de algunas dudas que se pueden ofrecer en esta obra”, que Alonso de Ercilla imprime al final de su *Araucana* (II, 411–13), siguiendo el mismo criterio que Oña. Juan Bautista Avalle-Arce considera que el licenciado chileno sigue en este aspecto “la conducta de su maestro Ercilla” (122).

13. Lope volvió a emplear esta técnica en *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1604), *Jerusalén conquistada* (1609)—que además reitera el resumen en prosa con un soneto al comienzo de cada canto—, *La Virgen de la Almudena* (1624) (Profeti 367), “La Circe” (1624) y *Triunfos divinos* (1625).

como *La Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso o *La Araucana* de Ercilla. Sin embargo, la recientísima lectura de Oña debió de pesar más en Lope que los más lejanos modelos de Tasso y Ercilla, que además no menciona como fuentes de la obra. *La Dragontea* imita el formato de su modelo confesado, *Arauco domado*, al incluir la tabla glosario y los resúmenes en prosa.

Ya a un nivel más puramente estilístico, Lope se inspira en Oña al adoptar un vocabulario específico que, en muchas ocasiones, los lopistas hemos considerado típico del Fénix. La primera palabra curiosa que notamos en *La Dragontea* es el verbo “enmararse”, precisamente en el canto III de la obra:

Estando, pues, mirándose, en un punto
tan recio temporal las aguas mueve
que se pudo enmarar Ricardo [. . .]. (1233–35)

La estrofa describe cómo Ricardo Áquines logró escapar de la armada de don Beltrán de Casto aprovechándose de un repentino viento para adentrarse en alta mar, o “enmararse”. Sin embargo, el vocablo en cuestión no aparece en ningún vocabulario o tesoro lexicográfico de la época. No se encuentra ni el *Tesoro de la lengua española* de Sebastián de Covarrubias ni en el de Cesar Oudin, ni en el *Vocabulario* de Lorenzo Franciosini, ni tampoco en el *Diccionario de Autoridades*.¹⁴ En suma, “enmararse” es un vocablo raro y peculiar, que no vuelve a aparecer en ningún otro texto de Lope y que solamente se encuentra en este verso de *La Dragontea*. El Fénix debió de tomar este término de *Arauco domado*, donde Oña lo utiliza insistentemente, y precisamente para describir la jornada de Hawkins:

Quisiéronse enmarar, por más acierto,
para si se enmarase el enemigo
tenerle ya cerrado este postigo
que era, para escaparse, el más abierto. (XIX, 317r)

Parece natural que Lope, al narrar el mismo episodio, recurriera al lenguaje de Oña. Por otra parte, el pasaje debió de llamar la atención del madrileño, pues la curiosa palabra aparece repetida dos veces en *Arauco domado*. “En-

14. Sí que se halla en el moderno *Diccionario* de la Real Academia: “enmararse. Dicho de una nave: entrar en alta mar” (I, 920).

mararse” pasó de la obra del chileno directamente a *La Dragontea*, donde el Fénix la utiliza en un contexto idéntico al de Oña.

Otro vocablo peculiar que Lope tomó de Oña fue “masteleo”, término que aparece en la duodécima octava del mismo canto III de *La Dragontea*:

Las grupadas del tímido Nereo,
los topes de las gavias alcanzando,
de su venganza muestran el deseo,
las escalas y velas derramando.
Rompe a la Capitana el masteleo
de Oritia el amador y, quebrantando
las jarcias, que derriba y desbarata,
la obencadura al árbol arrebatá. (1265–72)

Aunque con una pronunciación ligeramente diferente, “mastelero” aparece en el *Diccionario de Autoridades*, que indica que los masteleros son “los palos que van encima de los árboles del navío” (II, 509). Es decir, la palabra no es tan rara como “enmararse”, pero sí que es poco común, lo que hace pensar que Lope la tomara de Oña. Esta impresión se confirma al contrastar el pasaje de Lope con el equivalente del canto XIX de *Arauco domado*. Oña también menciona el “masteleo” al describir la tormenta que castigó a las naves de don Beltrán de Castro, e incluso utiliza el mismo consonante que Lope, “Nereo”:

La Capitana rompe el masteleo,
quedándose la gavia mal segura,
y luego va tras él la obencadura,
que deja al árbol flaco, mocho y feo;
el cual, rendido ya sobre Nereo,
con gran vaivén arroja su estatura,
haciendo que una nave tan ligera
se quede reparada en su carrera. (fol. 320v)

Las semejanzas textuales entre ambas octavas son numerosas, pues Lope recurre a las mismas partes del barco que Oña: el masteleo, las gavias (que también coloca en el segundo verso de la octava), la obencadura y el árbol. El Fénix casi se limita a añadir una referencia mitológica y a eliminar el poco decoroso cuarto verso del chileno (“flaco, mocho y feo”). Con el término

“masteleo” comprobamos de nuevo cómo *La Dragontea* toma su vocabulario marítimo de *Arauco domado*.

Las dos palabras de *La Dragontea* que hemos examinado hasta este punto, “enmararse” y “masteleo” no resultan típicas del estilo poético de Lope, pues no vuelven a aparecer en ninguna de las obras posteriores del Fénix. Sin embargo, los estudiosos de la poesía del madrileño reconocerán rápidamente las siguientes expresiones, que aparecen frecuentemente en la obra de Lope: “chafaldete”, “triza” y “troza”. El *Diccionario de Autoridades* confirma que se trata de términos náuticos referidos a maromas y cables de navío.¹⁵ Las tres palabras aparecen a menudo, y frecuentemente juntas, en muchas obras poéticas de Lope desde el temprano *Isidro* (1599) a la muy posterior “La Circe” (1624). Así, las encontramos en un mismo verso del canto VI del *Isidro*:

Las jarcias para grumetes,
trizas, trozas, chafaldetes,
brandales, aferravelas,
cornas, escotas y velas,
recamantes y trinquetes. (276–80)

Asimismo, dos de las palabras, “triza” y “troza”, aparecen en el canto II de las *Fiestas de Denia*:

arden las jarcias, vuelan por los vientos
brandales, triza, troza y racamentos. (351–52)

Tres años después, una de las palabras menos comunes del terno, “triza”, destaca en el canto XII de *La hermosura de Angélica*:

Aquí no suena el vocinglero “amaina”,
ni “larga el amantillo”, ni “la triza”;
la espada de Orión se está en su vaina,
que son barquillas, y borrasca hechiza. (13)

15. Según el *Diccionario de Autoridades*, los “chafaldetes” “son dos cabos que sirven de izar contra las vergas los puños de la gavia, y también los tiene la cebadera y los juanetes, y esto se hace para aferrar y coger las velas” (I, 298); por su parte, la “triza” “en la náutica vale cuerda o maroma” (III, 362); y la “troza” “es un aparejo hecho firme al chicote del cabo, que sujeta la verga de la mesana a su palo” (III, 369).

Sin embargo, la obra en la que más aparecen es *Jerusalén conquistada* (1609), epopeya que abunda en escenas marítimas. Las encontramos ya en el libro I:

Que allí caen el árbol, y el trinquete
racamentos y velas tan remotas,
que la braza, el briol y el chafaldete
cubren el agua (las mesanas rotas),
y unos por otros intrincados mete
los estayes, las trizas, las escotas,
así mezclando cuerpos, piernas, brazos,
los hicieron los bárbaros pedazos. (138)

Asimismo, Lope las emplea en el libro VII:

Entre el ¡amaina!, ¡bota!, ¡larga y iza!,
sobre rotas coronas y aflechates,
la escota, el amantillo, troza y triza,
que rompieron del viento los combates; (121)

en el IX:

Parecían asidos por brandales,
trizas y escotas como al olmo yedra; (27)

y, por último, en el libro XIV de la misma epopeya:

Ya los empinan y de jarcia enlazan,
poniéndoles bolinas y motones,
los estayes los árboles abrazan
y tiemblan en las gavias los pendones;
ya las amuras y las trizas cazan
y guindan las pesadas municiones. (98)

Estas citas confirman que la palabra que encontramos con mayor frecuencia es “triza”, aunque suele venir acompañada de “troza” y, menos comúnmente, de “chafaldete”. Las tres se reúnen en la última aparición de estas palabras en la obra poética de Lope, el canto I de “La Circe”:

Suspende sobre el agua el vil brumete
 el cuerpo que aligera asido a un cable;
 no güelga triza, troza o chafaldete,
 todo trabaja en acto miserable. (148)

La recurrencia de estos vocablos es tal que forman una de las marcas estilísticas más personales del Fénix. Sin embargo, incluso en este rasgo aparentemente tan propio y característico de Lope se advierte el influjo de *Arauco domado*. Para comprobarlo basta con examinar la primera aparición de los tres vocablos en la obra de Lope, y con estudiar sus modelos. El primer libro del Fénix que utiliza las palabras es precisamente, *La Dragontea*, que las reúne en un mismo verso del canto III:

Como las roba su vestido el viento
 no se ha visto ladrón que así desnude,
 ni queda estay, briol, ni racamento,
 que no lo rompa, tuerza y desanude.
 Las brazas que al penol sirven de asiento
 con más robustos brazos las sacude;
 rompe los amantillos, y destroza
 brandales, chafaldetes, triza y troza. (1585–92)

Al conectar estas palabras tan poco comunes el Fénix está dando una nueva muestra de la influencia estilística que sobre su obra ejerció *Arauco domado*, en cuyo canto III leemos lo siguiente:

Envuélvese ya el aire oscuro y vano
 en voces del “¡Amaina!”, tras el “¡Iza!”,
 y el chafaldete, braza, troza y triza
 se cubren de curtido puño y mano. (48r)

A su vez, esta octava de *Arauco domado* imita claramente el comienzo del canto XVI de *La Araucana* de Ercilla, que también describe una tormenta:

Con la congoja del morir presente,
 las voces y las lástimas crecían,
 que llevadas del céfiro inclemente
 lejos las rocas cóncavas herían;

pilotos, marineros y la gente,
como locos, sin orden discurrían.
Unos dicen: “¡alarga!” y otros: “¡iza!”,
quién por ir a la escota va a la triza. (7)

Oña se inspira en Ercilla al pintar la confusión que reinaba en los barcos durante la tormenta recurriendo a la grito de los marineros, y a la rima entre uno de estos gritos (“¡iza!”) y la sonora palabra “triza”. Sin embargo, Lope se acerca mucho más a la lengua de Oña que a la de Ercilla, pues reúne como el chileno las palabras “chafaldete”, “triza” y “troza” en un solo verso, en una construcción cacofónica que imita eficazmente el estruendo del temporal y los crujidos de un barco, azotado por el viento y las olas. Como hemos podido comprobar en varias obras a lo largo de su carrera poética, Lope era muy aficionado a combinar las palabras marítimas que aparecen en este verso, especialmente las palabras “triza” y “troza”. Por su sonoridad, estos vocablos le servían para pintar tormentas, incendios, o cualquier otra situación de violencia marítima. Ciertamente, el Fénix tenía bastante experiencia náutica propia, pues había participado en las expediciones a la isla Tercera (Rennert y Castro 26) y a Inglaterra, con la Armada Invencible (Rennert y Castro 61). Por una parte, al utilizar este vocabulario marinerero el poeta estaba recordándole al lector sus experiencias militares al servicio de los reyes de España. Por otra parte, al utilizar estas palabras Lope demuestra la influencia directa que sobre su manera de escribir ejerció *Arauco domado*. En suma, el Fénix toma una de sus frases más características de la epopeya de Pedro de Oña, y la utiliza en contextos semejantes a los del chileno. Las palabras “chafaldete”, “triza” y “troza” se reúnen en un mismo contexto, a veces incluso en un mismo verso, para describir gráficamente los sonidos del barco y la grito de los marineros en medio de una tormenta. *La Dragontea* es el primer texto en revelar esta influencia, pero la frase se mantendrá casi sin variaciones a lo largo de toda la carrera del Fénix.

Existe otra palabra que también llama por su extrañeza la atención de cualquier lector de la epopeya americana de Lope. Aparece al comienzo del canto IX de *La Dragontea*, donde el autor madrileño describe cómo los ingleses de Tomás Basbile—el coronel isabelino Thomas Baskerville—marchan a la batalla recordando su larga experiencia militar:

La gente de Basbile no es bisoña,
sino de largo tiempo ejercitada;

no usada entre el ganado a la zampoña,
sino al pífaro y tántara templada. (4816–20)

Lope destaca esa veteranía enfatizando que los soldados ingleses están acostumbrados no a instrumentos musicales pastoriles (“la zampoña”), sino a los sonidos propios de un ejército en marcha. La palabra más especial es la correspondiente al segundo instrumento mencionado, “tántara”. Este curioso vocablo corresponde a la forma trunca de “taratántara”. “Taratántara” es casi un clásico de los manuales de retórica, en los que suele aparecer como ejemplo de onomatopeya y de palabra inventada por un poeta, el latino Ennio. No en vano “taratántara” se encuentra por primera vez en un fragmento de los *Anales* de Quinto Ennio, “At tuba terribili sonitu taratantara dixit” (372), donde imita el sonido de la tuba o trombón. Posteriormente, Servio Gramático lo comenta en su glosa al verso 503 del libro IX de la *Eneida* virgiliana: “At tuba terribilem sonitum; hemistichium Ennii. Nam sequentia iste mutavit. Ille enim ad exprimendum tubae sonum ait: *Taratantara dixit*. Et multa huiusmodi Virgilius cum aspera invenerit mutat. Bene tamen hic electis verbis imitatur sonum tubarum” (530). Siguiendo el ejemplo de Servio, otro estudioso de la retórica clásica, Prisciano, lo cita también “ad esempio de onomatopea” (144), como reseña Luigi Valmaggi en su edición de los *Anales* de Ennio. En suma, “taratántara” es una palabra de origen latino que Ennio utilizó para evocar el barrido de las trompas militares, precisamente del mismo modo que Lope la emplea en *La Dragontea*. Lope pudo haber encontrado la palabra en el comentario de Servio, o en Prisciano, pero lo más probable es que la hallara por vez primera en *Arauco domado*:

El bélico frisón se lozanea,
del ronco tarantántara incitado,
y el polvo con la pata levantado
el espumoso rostro espolvorea. (9v)

El erudito editor de *Arauco domado* José Toribio Medina notó la anomalía de que Oña escribiera la palabra con una “n” de más: “*Tarantántara* en todas las ediciones, pero el léxico quiere con razón que esta voz se escriba sin la primera *n*, de acuerdo con su etimología latina” (49). Al igual que ocurrió con otras palabras sonoras como “triza” y “troza”, Lope debió de tomar “tántara” y “taratántara” de este canto primero del *Arauco domado*, pues usa el vocablo de una manera muy parecida a Oña. En ambos contextos la pa-

labra sirve para evocar el estridente sonido de las trompas militares que conducen a los ejércitos hacia la batalla. Sin embargo, no podemos confirmar esta procedencia porque el Fénix usa la palabra en su forma truncada, y por tanto resulta imposible comprobar si el madrileño aprendió la forma incorrecta (“tarantántara”) que trae *Arauco domado*. Lo cierto es que el vocablo vuelve a aparecer al final de la obra poética del Fénix, en *La Gatomaquia*, el poema épico burlesco que Lope incluyó en las *Rimas de Tomé de Burguillos*:

el fiero taratántara, templado
con el silbo del pífaro sonoro. (I, 12–13)

Al igual que hiciera en *La Dragontea*, en la epopeya gatuna de 1634 Lope utiliza la invención de Ennio al lado de otra onomatopeya, “pífaro”. Además, en esta tardía aparición la palabra “taratántara” continúa teniendo en 1634 el fin que tuvo en 1599 en *La Dragontea*: imitar el sonido de los instrumentos bélicos, que en este caso simbolizan el género de la epopeya.

La última peculiaridad estilística que Lope parece tomar del brillante licenciado chileno es una imagen poética concreta y muy conocida. Se trata de la barquilla que aparece en cuatro romances del acto III de *La Dorotea*, publicada en 1632. El más famoso, el tercero de ellos, lo canta Fernando en la escena séptima de la obra:

Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas desvelada,
y entre las olas sola. (291; 1–4)

El romance se basa en una alegoría marítima según la cual la voz lírica se identifica con un pequeño bote (“barquilla”). La barquilla sufre diversas tormentas, que representan los pesares de la vida, especialmente las desgracias amorosas, provocadas por la muerte de la amada del narrador:

Esposo me llamaba,
yo la llamaba esposa,
parándose de envidia
la celestial antorcha.
Sin pleito, sin disgusto,

la muerte nos divorcia:
 ¡Ay de la pobre barca
 que en lágrimas se ahoga! (294; 101–08)

Además de éste, otros romances del acto III de *La Dorotea* emplean la misma alegoría e imágenes. Así, la barquilla aparece en la escena primera, en el romance “¡Ay soledades tristes!” que canta Julio. El personaje define el poema como versos “a manera de edilios piscatorios”, y señala que el romance es obra “de un gentil hombre” al que “se le ha muerto su dama”. La barquilla se encuentra mediado el romance:

Cubra funesto luto,
 barquilla pobre y yerma,
 de la proa a la popa,
 tus jarcias y tus velas. (219; 33–36)

Poco después, todavía en la escena primera, el propio Julio canta “el segundo discurso del mismo amante”, y al principio del mismo encontramos de nuevo la barquilla:

Para que no te vayas,
 pobre barquilla, a pique,
 lastremos de desdichas
 tu fundamento triste. (230; 1–4)

El tercer romance es el que hemos citado en primer lugar (“Pobre barquilla mía”), y el personaje Fernando lo atribuye al mismo “gentil hombre” nombrado por Julio: “yo tengo dos del mismo” (218). Por tanto, el cuarto romance—el segundo de estos “dos del mismo”—también trata el mismo tema, y fue escrito por el mismo poeta, según afirman los personajes de *La Dorotea*. Este cuarto romance, el último de la serie, utiliza la imagen de la barquilla en el verso décimo:

Tenía Fabio atada
 su mísera barquilla,
 los remos en la arena,
 la red al sol tendida. (299; 9–12)

Pese a esta tardía aparición, el poema utiliza sin variaciones de importancia la alegoría de los otros romances: la barquilla atraviesa tempestades que corresponden a las desgracias de que está lleno el mundo, y sufre especialmente la muerte de la amada del narrador. En suma, los cuatro romances forman un auténtico ciclo: se atribuyen al mismo autor y a las mismas circunstancias vitales, y utilizan una imaginería semejante, en la que destaca nuestra “barquilla” azotada por las olas de la vida.

Los críticos han percibido este contenido temático de las famosísimas “barquillas”, así como la citada declaración de Julio de que el primero y segundo de ellos fueron hechos por “un gentil hombre” al que “se le ha muerto su dama”. Fijándose en esta temática, Edwin S. Morby ha relacionado este ciclo de las barquillas con la muerte de Marta de Nevares, amante de Lope. Como indica Morby, Marta de Nevares murió el 7 de abril de 1632, y *La Dorotea* fue aprobada el 6 de mayo del mismo año, por lo que “en un mes escaso, pues, Lope compone los cuatro *edilios piscatorios* dedicados a su amada, con los trozos de diálogo que los introducen y siguen” (Morby, *La Dorotea* 218). Siguiendo a Morby, el resto de la crítica ha aceptado sin problemas el que Lope compusiera estos romances inspirándose en una experiencia vital reciente. Sin embargo, el Fénix utilizó fuentes literarias para transformar su sentimiento personal en una obra poética. Lope literaturizó su biografía, como ya señalaron los insignes lopistas adscritos a la estilística hablando de la totalidad de la obra del madrileño: Amado Alonso (137), Juan Carlos Ghiano, José F. Montesinos, el propio Morby (“Persistence”), Leo Spitzer, Alan S. Trueblood (3) y Karl Vossler (17). De hecho, la supuesta inspiración biográfica del poema pasa por el tamiz de la literatura, pues el motivo de la nave procede de Quinto Horacio Flaco, que lo utilizó en la oda XIV del libro primero:

O navis, referent in mare te novi
fluctus. O quid agis? Fortiter occupa
portum [. . .]. (1–3)¹⁶

Los elementos esenciales de las barquillas se encuentran ya en esta oda latina: la alegoría pinta una barca que atraviesa con dificultad las tormentas del

16. Morby sugiere, siguiendo a Hernán Núñez, comentarista de Juan de Mena, que el origen último de la imagen se halla en la epístola segunda del segundo libro del *Ex Ponto* ovidiano, en cuyo verso 30 aparece la imagen de la barca (“A Footnote” 290).

océano, que simbolizan las de la vida.¹⁷ Esta imagen horaciana fue recogida en el Siglo de Oro español precisamente por un traductor de Horacio, fray Luis de León. Fray Luis había traducido fielmente los primeros versos de la oda horaciana:¹⁸

¿Tornarás por ventura
a ser de nuevas olas, nao, llevada
a probar la ventura
del mar, que tanto tienes ya probada? (282, 1–4)

Además, el poeta agustino adoptó el motivo en su poesía original castellana, aunque alterando ligeramente el sentido de la imagen original. En su Oda I, “Vida retirada”, fray Luis también utiliza el “navío” en dificultades, aunque esta vez el “navío” funciona como metáfora del narrador, y el mar tempestuoso como símbolo del “mundanal ruido” (2):

¡Oh monte, oh fuente, oh río!
¡Oh secreto seguro deleitoso!,
roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso. (85, 21–25)

Fray Luis imita a Horacio al emplear la imagen, aunque el conque se le atribuye un significado propio: el “navío” sirve para ejemplificar los peligros que corre una vida que no persiga la “escondida senda” (3–4) de los pocos sabios privilegiados. La crítica sostiene que Lope pudo haber tomado el motivo de la nave—la “barquilla” lopesca—del original de Horacio, o incluso de los poemas de fray Luis, que pudo haber conocido manuscritos o en la edición que dio a la imprenta Francisco de Quevedo en 1631, poco antes de la publicación de *La Dorotea*. Además, Lope también pudo encontrar su inspiración en otros autores áureos que emplearon el motivo de la “nave”, como Cetina, Hurtado de Mendoza, Herrera, Francisco de la Torre, Figueroa,

17. La oda horaciana tenía un significado político que desaparece en las versiones castellanas del tema: Marco Fabio Quintiliano afirma en su *Institutio Oratoriae* que el poema era una alegoría en que la nave simbolizaba la República romana, el oleaje las guerras civiles y el puerto la paz final (8, 6, 44).

18. Otros traductores castellanos de la oda horaciana durante el Siglo de Oro fueron J. de Almeida, A. de Espinosa y Francisco Sánchez de Brozas “el Brocense” (Zamora Vicente 197–203).

Arguijo, Ledesma, Góngora, López Maldonado, Luis Martín de la Plaza, Medrano, Mira de Amescua, Rioja, Villamediana, Soto de Rojas, Quevedo y Trillo de Figueroa (Morby, “A Footnote” 291).

Sin embargo, los lopistas no han tenido en cuenta hasta este momento que el Fénix utilizó la imagen horaciana mucho antes del ciclo de las barquillas de *La Dorotea*. Ya en el canto I de *La Dragonteia* encontramos una alegoría muy semejante:

Déjeme un rato amor, afloje el arco,
 esté en su fuerza un hora el albedrío,
 no demos con el roto humilde barco
 en la arena crüel de algún bajío.
 Enfrene sus malicias Aristarco
 sabiendo que vos sois Mecenas mío,
 que quien en casa ajena ofensa intenta,
 más al señor que al acogido afrenta. (41–48)

La octava aparece al comienzo de la epopeya, cuando el narrador le dedica su obra a Felipe III (25–26). Además de ofrecer *La Dragonteia* a un protector tan poderoso, estos versos retratan a la voz narrativa como un escritor versado en poesía y vivencias amorosas,¹⁹ pero que ahora ha cambiado de tono para dedicarse a la épica, y por tanto quiere mantenerse alejado de su natural inclinación al amor. En este contexto, el narrador se compara con un “humilde barco”, probablemente “roto” por una furiosa tempestad, y encallado en un “algún bajío”. La alegoría horaciana del barco en la tormenta aparece aquí desplazada al campo de la literatura, pues tanto la aludida tempestad como “la arena crüel de algún bajío” evocan críticos mordaces, como “Aristarco” de Samotracia, citado en el verso 45.²⁰ En la octava citada de *La*

19. Lope evoca así la imagen de poeta enamorado que difundió con sus romances moriscos y pastoriles.

20. Este gramático alejandrino fue conocido en la Antigüedad por su edición de la obra de Homero. Por sus comentarios contra este poeta, Lope y muchos de sus contemporáneos consideraron al amenazador Aristarco como el prototipo del crítico severo y envidioso. Aristarco aparece mencionado en numerosas ocasiones a lo largo de la obra lírica del Fénix, siempre como antonomasia de críticos injustos (*Rimas* 212, 59; *Jerusalén conquistada* 14, 26; 17, 92; *Rimas sacras* 141, 88; *La Filomela*, “Segunda parte de *La Filomela*” 1102; “A don Francisco de la Cueva” 141; “Amarilis a Belardo” 126; “El jardín de Lope de Vega” 346; *Laurel de Apolo* I, 422; *Rimas de Tomé de Burguillos* 6, 10; *La Gatomaquia* V, 50). En muchos de esos pasajes Lope le cita junto a Zoilo, retórico y filósofo cínico del siglo IV A.C. conocido como *Homeromastix* por sus ataques contra Homero y que la Antigüedad clásica consideraba modelo de envidiosos (Textor, *Officinae* 355).

Dragontea, el Fénix identifica a Aristarco con la tormenta y “bajío” que pueden dañar a su epopeya, si ésta se deja llevar de las fuertes corrientes que suponen las tentaciones del amor, que rebajarían el estilo épico que necesita la obra. Ante esta amenaza a su “barco”-epopeya, Lope invoca la figura de su dedicatario, Felipe III, a quien incita a proteger su obra contra las mordeduras de críticos envidiosos. Bajo semejante Mecenas el nuevo Horacio—Lope de Vega—puede presentar seguro *La Dragontea*.

Esta imagen tan temprana abre nuevas posibilidades sobre el proceso de composición de las barquillas de *La Dorotea*. Hasta ahora, la explicación más plausible sería la siguiente: Lope escribió las barquillas impulsado por la aparición de la imagen horaciana en la edición de 1631 de las poesías de fray Luis de León, que utilizó para “literaturizar” un doloroso episodio de su vida personal. Sin embargo, al tener en consideración el citado pasaje de *La Dragontea* el panorama se torna más complicado. Al escribir las barquillas en 1632 Lope retomó y renovó una imagen que ya había utilizado al comienzo de su carrera, en *La Dragontea*. Como la “triza”—que aparece en 1598 y reaparece en 1624—y como el “taratántara”—que aparece en 1598 y reaparece en 1634—, la barquilla surge en 1598 en *La Dragontea* para reemerger en 1632 en *La Dorotea*. El vocabulario parece indicar esta conexión, pues la frase “pobre barquilla” resulta mucho más cercana al “humilde barco” de 1598 que al “navío” de Horacio y fray Luis, o a la “nave” de los otros poetas áureos que utilizan el tópic. De hecho, la “barquilla” no aparece literalmente en las odas del poeta latino o del conquense, sino en el modelo de *La Dragontea, Arauco domado*:

El vulgo fácil es el mar hinchado;
 es la barquilla frágil mi talento;
 yo soy el pobre Amiclas tremulento,
 del recio temporal amedrentado.
 Mas sedme vos el César, don Hurtado,
 pues mucho más tenéis de nacimiento,
 y no me detendrá temor de Escila,
 no fierá boca rábida y zoíla.

Esta temprana versión de la alegoría pertenece al “Exordio de esta primera parte de *Arauco domado*”, una introducción sin numerar que precede al canto I de la obra. La octava utiliza la imagen de la barquilla en un contexto puramente literario que Lope imitará en *La Dragontea*. Oña pinta *Arauco*

domado como una “barquilla frágil” sometida a las fieras críticas del “vulgo” que comenta implacable su libro.²¹ En este público inmisericorde sobresale la figura de otro grave censor de Homero, el griego Zoilo (“fiera boca rábida y zoíla”): como el Aristarco de *La Dragontea*, Zoilo representa los críticos injustos y envidiosos. Estos censores son el “mar hinchado” que azota la barquilla del *Arauco domado*, que conduce “tremulento” el propio Oña, en figura del piloto Amiclas.²² Este Amiclas constituye una nueva referencia clásica, pues es un personaje de la *Farsalia* de Lucio Anneo Lucano. Concretamente, Amiclas es el nombre del pobre pescador que llevó a César a través del Adriático en medio de una terrible tormenta (V, 520).²³ Debido a esta referencia a la *Farsalia*, la “barquilla” de Oña apunta más a Lucano que a Horacio.²⁴ De hecho, Oña apunta a Ercilla más que a fray Luis, pues también el autor de *La Araucana* utiliza la imagen de la nave para representar al poeta:

Espero que la rota nave mía
 ha de arribar al puerto deseado,
 a pesar de los hados y porfía
 del contrapuesto mar y viento airado. (4, 1-4)

Sin embargo, en *La Dragontea* Lope sigue claramente el modelo del chileno, y no el del prestigioso autor de *La Araucana*. Como indicamos arriba, el “barco” del Fénix tiene más en común con la “barquilla” de Oña que con la “nave” de Ercilla. Además, la referencia de Oña al César—su mecenas, don García Hurtado de Mendoza—se corresponde en *La Dragontea* con la mención al “Mecenas mío” (46), Felipe III, en la misma estrofa que contiene la imagen del barco. Como otros tantos recursos estilísticos de *La Dragontea*,

21. Escritores romanos como Virgilio, Estacio, Plinio o Cicerón compararon frecuentemente sus composiciones con viajes marítimos (Curtius 128–29), por lo que la metáfora literaria de Oña se basa en una antigua tradición.

22. Lope no menciona a Amiclas en *La Dragontea*, pero el nombre aparece en varias obras poéticas posteriores. Así, lo encontramos en las *Fiestas de Denia* (I, 752–55), en *Jerusalén conquistada* (XV, 49, 7–8) y en la *Corona trágica* (III, 52, 1–4).

23. En este pasaje Oña sigue más a Ercilla que al original de Lucano, pues el autor de *La Araucana*, a quien Oña confiesa imitar, ya utilizó la referencia a la *Farsalia* en el canto XVI de su epopeya: No la barca de Amiclas asaltada / fue del viento y del mar con tal porfía. (10, 1–2)

24. Proporcio sería otro posible modelo latino (III, 3, 22–23), entre otros que señala M. Tartari Chersoni. Sin embargo, la referencia a Amiclas hace más probable que Oña se inspirara en Ercilla y Lucano.

Lope tomó el barco en la tormenta como imagen del poeta de *Arauco domado*.²⁵

En 1632, el Fénix retomó esta alegoría para servir de base al ciclo de las barquillas de *La Dorotea*. La imagen de estos cuatro romances mezcla los versos segundo y tercero de la citada octava del “Exordio” de *Arauco domado* para formar la frase inmortal de Lope: la “barquilla frágil” (2) se funde con el “pobre Amiclas” (3) dando como resultado la “pobre barquilla” de *La Dorotea*. Además, en las barquillas el Fénix transformó el sentido original de la alegoría de Oña. Los romances de 1632 abandonan la imagen de un poeta preocupado por la recepción de su obra en la tormenta de los críticos, imagen tópica entre los poetas latinos (Curtius 128–29). Frente a este significado puramente literario, las barquillas de *La Dorotea* apuntan a una temática amorosa y vital típica del ciclo *de senectute* de Lope. Como en *El huerto deshecho*, en las barquillas las inclemencias del tiempo representan las desgracias personales y familiares que acosan al poeta.

Como evidencia el caso de las barquillas, Lope adaptó y alteró los recursos estilísticos y material que encontró en *Arauco domado* ya desde *La Dragontea*. Aun en el canto III, que es el que más le debe a la obra de Oña, el Fénix introduce notables cambios. Por ejemplo, el chileno hace que la tormenta que castigó la flota de don Beltrán de Castro acabe por causas naturales (XIX, 326r), mientras Lope recurre a un aparato de dioses clásicos para narrar la misma escena: Venus intercede a favor de Castro ante Neptuno, y logra así que éste ponga fin a la tempestad (1285–87). Además, en lo que respecta a la materia de *La Dragontea*, *Arauco domado* no es la única fuente “histórica” que Lope emplea para obtener datos acerca de la campaña de Hawkins en el Mar del Sur. En el canto IV el Fénix cuenta cómo el capitán español Juan Martínez de Leiva avisó a Lima de la presencia de Hawkins en Valparaíso

25. Una obra de un gran amigo de Lope, las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, proporcionan una prueba secundaria que conecta la alegoría naval de *La Dragontea* con *Arauco domado*. En su emblema 19 (“Levium rerum admirari, indignum est viri”), que el Fénix utilizaría como fuente de los versos 331–32 de *La Dragontea*, Soto emplea la imagen de la barquilla conjuntamente con una mención a Amiclas, como hiciera Oña: “Teme Amiclas la tormenta, y el meterse en el mar con César, pero el valiente capitán le anima con que va él en la barquilla, y que la defenderá de la furiosa tempestad, que no sabe lo que le favorece la fortuna” (38). Lope y Soto debieron de compartir sus impresiones sobre *Arauco domado*, y citan el mismo pasaje de Oña en obras casi coetáneas: *La Dragontea* salió en 1598, y las *Emblemas moralizadas* en 1599. Sin embargo, el Fénix no adoptará todavía la palabra “barquilla”, que sí acepta Soto, y que tendrá que esperar hasta 1632 para aparecer en la obra de Lope procedente de *Arauco domado*.

(1300), un viaje que hizo desde este puerto al del Callao en tan solo quince días (Fernández Duro 97). La figura de Martínez de Leiva es histórica, pues el Archivo General de Indias conserva en la sección Panamá, legajo 44, número 76, una relación de servicios del 30 de mayo de 1599 en la que Martínez de Leiva expone los servicios prestados en la campaña contra Hawkins. Sin embargo, Leiva no aparece mencionado en *Arauco domado*, lo que confirma que Lope complementa los datos que proporciona la obra de Oña con otros documentos sobre el suceso.

Pese a estas alteraciones de fondo y forma, nuestro estudio confirma que Oña ejerció una poderosa influencia sobre la materia y, especialmente, sobre el estilo poético de Lope. El Fénix leyó *Arauco domado* en una etapa decisiva de su carrera literaria, que facilitó que el libro de Oña tuviera un papel formativo en la frasis poética del madrileño. *Arauco domado* sirvió de fuente de los cantos II y III de *La Dragontea*, y además dejó varias huellas estilísticas de importancia en la primera epopeya de Lope. En primer lugar, *La Dragontea* incluye, a imitación de *Arauco domado*, una tabla explicativa con americanismos, topónimos y antropónimos importantes. En segundo lugar, y de nuevo siguiendo el modelo de Oña, *La Dragontea* presenta al comienzo de cada canto unos resúmenes en prosa que anticipan brevemente el contenido de esa sección. En tercer lugar, *La Dragontea* toma muchas expresiones peculiares de *Arauco domado*, especialmente algunas referidas al vocabulario marítimo, como “enmararse” y “masteleo”. Entre ellas destacan tres palabras que el Fénix adoptó con particular entusiasmo, hasta el punto de emplearlas a lo largo de toda su carrera poética. Cuando Lope narra una tormenta o batalla naval y quiere describir los violentos sonidos propios de la escena, recurre invariablemente a los sonoros vocablos “chafaldete”, “triza” y “troza”, que emplea por primera vez en *La Dragontea* y que toma, sin lugar a dudas, de *Arauco domado*. En quinto lugar, Lope toma de Oña una onomatopeya de origen clásico, “taratántara”, que usa dos veces a lo largo de su carrera, una al comienzo, en *La Dragontea*, y otra al final, en *La Gatomaquia*. En sexto y último lugar, el Fénix parece inspirarse en *Arauco domado* para crear una de sus metáforas más conocidas, la de la barquilla, que aparece en cuatro famosos romances de *La Dorotea*, pero que tiene su origen en *La Dragontea*.

Arauco domado, “el primer libro de poesía escrito por un autor americano” (Avalle-Arce 112), la primera obra que publicó un joven pero erudito licenciado chileno, ejerció una influencia profunda y decisiva en el estilo de

Lope de Vega.²⁶ No solamente una obra de tema americano como *La Dragon-tea*, sino libros de materia tan diversa como *Isidro*, *Fiestas de Denia*, *Jerusalén conquistada*, *La Dorotea* o las *Rimas de Tomé de Burguillos* muestran la impronta de un volumen publicado en las prensas de Lima. Este fenómeno debe hacer que nos replanteemos el modo en que estudiamos a los poetas coloniales y peninsulares del Siglo de Oro. Como indica Avalor-Arce, “Oña vive una existencia estricta y totalmente colonial, sin atisbo alguno de la Península Ibérica” (112). Sin embargo, ciertamente su epopeya *Arauco domado* trascendió esa existencia colonial, cruzó el Atlántico y cobró nueva vida en la obra de uno de los poetas más famosos del imperio, el gran Lope de Vega. Si el Fénix pudo leer y admirar *Arauco domado* tan solo uno o dos años después de que el libro saliera impreso en Lima, y si esta lectura marcó algunos aspectos de su estilo poético desde 1598 hasta 1634, otras obras americanas pueden haber influido en otros poetas peninsulares. El Siglo de Oro tocó ambas costas del océano y las influencias poéticas, como las flotas de Nueva España y Tierra Firme, viajaban desde España a América, pero también viceversa.

Obras citadas

- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1960.
- Avalor-Arce, Juan Bautista. “Pedro de Oña ante la epopeya”. *Filología* 20 (1985): 111–25.
- Campos Harriet, Fernando. *Don García Hurtado de Mendoza en la historia americana*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1969.
- Castells, Isabel. “‘Suele Amor trocar con Marte las armas’: la conquista erótica y militar del Nuevo Mundo en tres comedias de Lope de Vega”. *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 87–96.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615.
- Corominas, Juan M. “Las fuentes literarias del *Arauco domado*, de Lope de Vega”. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 161–70.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España. Contiene la noticia, extracto ó copia de los escritos, así impresos como inéditos, en pro y en contra de las representaciones; dictámenes de jurisconsultos, moralistas y*

26. En este sentido, las declaraciones de Juan M. Corominas resultan imprecisas: “Ahora sería cuestión de proceder a un análisis interno de las obras [de Lope y Oña] y descubrir el paralelismo y semejanza que media entre ellas. La semejanza sería únicamente de contenido, no de estilo. Lope de Vega no tenía necesidad de imitar a nadie” (169).

- teólogos; consultas del Consejo de Castilla; exposiciones de las villas y ciudades pidiendo la abolición ó reposición de los espectáculos teatrales y un apéndice comprensivo de las principales disposiciones legislativas referentes al teatro. Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1904.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1998.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1990.
- Diccionario de Autoridades*. 3 vols. Madrid: Francisco Hierro, 1726–37.
- Dille, Glen F. “America Tamed: Lope’s *Arauco domado*”. *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*. Ed. José A. Madrigal. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1997. 111–28.
- Egido, Aurora. “La Fénix y el Fénix. En el nombre de Lope”. “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10–13 febbraio 1999*. Vol 1. Ed. Maria Grazia Profeti. Florencia: Alinea 2000. 11–49.
- Ennio, Quinto. *I frammenti degli Annali*. Ed. Luigi Valmaggli. Torino: Giovanni Chiantote, 1923.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. 1574. Ed. de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner. 2 vols. Madrid: Castalia, 1979.
- Fernández Duro, Cesáreo. *Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y de Aragón*. Vol 3. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1987.
- Franciosini, Lorenzo. *Vocabolario italiano, e spagnolo, novamente dato in luce, nel quale si dichiarano e con proprietà convertono tutte le voci toscane in castigliano, e le castigliane in toscano. Opera utilissima composta da Lorenzo Franciosini, e da molti errori, in quest’ultima edizione purgato*. 1620. Venecia: Baglioni, 1796.
- Ghiano, Juan Carlos. “Lope y la autobiografía”. *Lope de Vega. Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento*. Ed. Raúl H. Castagninio. La Plata, U Nacional de la Plata, 1963. 11–27.
- Horacio Flaco, Quinto. *Carmina / Odas*. Ed. Jaume Juan. Barcelona: Bosch, 1987.
- Jameson, A. K. “Lope de Vega’s *La Dragontea*: Historical and Literary Sources”. *Hispanic Review* 6 (1938): 104–19.
- Kirschner, Teresa J. “Encounter and Assimilation of the Other in *Arauco domado* and *La Araucana*, by Lope de Vega”. *Christian Encounters with the Other*. Ed. John C. Hawley. New York: New York UP, 1998. 33–43.
- Lauer, A. Robert. “Caupolicán’s Bath in Pedro de Oña’s *Arauco domado* and Its Dramatic Treatment in the Spanish Comedia of the Golden Age, with Special Reference to Ricardo de Turia’s *La belligera española*, Lope de Vega’s *El Arauco domado*, and Francisco de González Bustos’s *Los españoles en Chile*”. *Homenaje a José Durand*. Ed. Luis Cor-test. Madrid: Verbum, 1993. 100–12.
- León, fray Luis de. *Obras propias y traducciones latinas, griegas e italianas, con la paráfrasi de algunos psalmos y capítulos de Iob, autor fray Luis de León, de la Orden [de] San Agustín; sacadas de la librería de don Manuel Sarmiento de Mendoça; dalas a la impresión don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Viuda de Luis Sánchez, 1631.

- . *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Castalia, 2001.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en Lima, 1584–1824*. Vol. 1. 1904. Ámsterdam: N. Israel, 1965.
- , ed. *Arauco domado*. De Pedro de Oña. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1917.
- Mejías-López, William. “Pedro de Oña y el estado de los araucanos encomendados: contexto histórico de la crítica a los españoles”. *Texto crítico* 15 (1989): 123–37.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. VI. *Obras completas*. Vol. 34. Santander: CSIC, 1949.
- Montesinos, José F. *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1969.
- Morby, Edwin S., ed. *La Dorotea*. De Lope de Vega Carpio. Madrid: Castalia, 1980.
- . “A Footnote on Lope de Vega’s *Barquillas*”. *Romance Philology* 6 (1952–53): 289–93.
- . “Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*.” *Hispanic Review* 18 (1950): 108–25; 195–217.
- Morley, S. Griswold, y Courtney Bruerton. *The Chronology of Lope de Vega’s Comedias. With a Discusión of Doubtful Attributions, the Whole Based on a Study of His Strophic Versification*. New York: The Modern Language Association of North America, 1940.
- Oña, Pedro de. *Arauco domado*. Lima: Antonio Ricardo de Turín, 1596.
- Oudin, Cesar. *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*. Lyon: Jean-Baptiste Bourlier y L. Aubin, 1675.
- Pittarello, Elide. “*Arauco domado* de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista”. *Dispositio/n: American Journal of Cultural Histories and Theories* 14 (1989): 247–70.
- Profeti, Maria Grazia. *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- Propercio. *Elegías*. Ed. Antonio Ramírez de Verger. Madrid: Gredos, 1989.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Institutionis Oratoriae libri duodecim*. Ed. Michael Winterbottom. 2 vols. Oxford: Clarendon P, 1970.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Real Academia Española, 2001.
- Rennert, Hugo A. y Américo Castro. *Vida de Lope de Vega (1562–1635)*. Salamanca: Anaya, 1968.
- Romanos, Melchora. “La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro”. *Filología* 26 (1993): 183–204.
- Ruiz Ramón, Francisco. “El héroe americano en Lope y Tirso: de la guerra de los hombres a la guerra de los dioses”. *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. J.M. Ruano de la Haza. Ottawa: Dovehouse, 1989. 229–48.
- . “La voz de los vencidos en el teatro de los vencedores”. *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*. Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992. 1–19.
- Servius. *Comentarii in Virgilium Serviani*. Ed. H. Albertus Lion. Vol 1. Gottingae: Vandenhoeck et Ruprecht, 1826.

- Shannon, Robert M. *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*. New York: Peter Lang, 1989.
- Soto, Hernando de. *Emblemas moralizadas*. Madrid: Herederos de Juan Iñiguez Lequerica, 1599.
- Tartari Chersoni, M. “La ‘navicella del ingegno’: da Propertio a Dante”. *Bolletini di Studi Latini* 4 (1974): 219–28.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. Ed. Giorgio Cerboni Baiardi. Módena: Franco Cosimo Panini, 1991.
- Textor, Ravisio. *Officinae epitome*. 2 vols. Lyon: Sebastian Gryphius, 1560.
- Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*. Cambridge: Harvard UP, 1974.
- Vega Carpio, Félix Lope de. *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza. Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625. 77r–101v.
- . *Arcadía*. 1598. *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadía. El peregrino en su patria*. Ed. Donald McGrady. Madrid: Biblioteca Castro, 1997. 1–392.
- . “La Circe”. 1624. *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2003. 351–460.
- . *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*. 1627. *Lope de Vega. Poesía, V. La Virgen de la Almudena. Triunfos divinos. Corona trágica. Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús. Laurel de Apolo. La selva sin amor. Sentimientos a los agravios de Cristo Nuestro Bien por la nación hebrea. Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo. Églogas y elegías*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. 211–413.
- . *La Dorotea*. 1632. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1980.
- . *La Dragontea*. 1598. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, en prensa.
- . *Fiestas de Denia*. 1599. *Lope de Vega. Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2002. 543–97.
- . *La Filomena*. 1621. *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2003. 1–349.
- . *La Gatomaquia*. 1634. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Ed. Antonio Carreño. Salamanca: Almar, 2002. 377–497.
- . *La hermosura de Angélica*. 1602. *Lope de Vega. Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2002. 609–970.
- . *El huerto deshecho. Metro lírico*. Madrid: F. Martínez, 1633.
- . *Isidro*. 1599. *Lope de Vega. Poesía, I. La Dragontea. Isidro. Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2002. 195–542.
- . *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. 1609. *Lope de Vega. Poesía, III*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2003.
- . *Laurel de Apolo*. 1630. *Lope de Vega. Poesía, V. La Virgen de la Almudena. Triunfos divinos. Corona trágica. Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús. Laurel de*

- Apolo. La selva sin amor. Sentimientos a los agravios de Cristo Nuestro Bien por la nación hebrea. Versos a la primera fiesta del Palacio nuevo. Églogas y elegías.* Ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, 2004. 439–646.
- . *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio, dividida en dos partes.* Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625.
- . *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos.* 1634. Ed. Antonio Carreño. Salamanca: Almar, 2002.
- . *Rimas humanas y otros versos.* Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
- . *Rimas sacras.* 1614. Ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: U de Navarra, 2005.
- . *Triunfos divinos.* 1625. *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de don frey Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan.* Vol 13. Ed. Francisco Cerdá y Rico. Madrid: Antonio de Sancha, 1777–79.
- . *La Virgen de la Almudena.* 1624. *Lope de Vega. Obras sueltas III.* El ayre de la almena XXVI. Valencia: Soler, 1970.
- Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo.* Trad. Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Revista de Occidente, 1940.
- Zamora Vicente, Alonso. “Apéndice”. *Poesías.* De Francisco de la Torre. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1956. 197–203.