

Ariadna en Nuevo México: mujer y mito en la *Historia de la Nueva Mexico* de Gaspar de Villagr 

ANTONIO M. MARTÍN RODRÍGUEZ

ABSTRACT

In the Age of Humanism, the characters of classical myth were believed to be nothing more than imaginary figures whose existence was exclusively linked to a literary realm. Heroines such as Medea, Ariadne or the Amazons still continued to exert an irresistible appeal, yet they could hardly be taken as models of real-life women. However, the era of new discoveries laid before the conquerors' eyes real women doing feats till then only imaginable in the world of myth. Epic poems, however, describe these female figures distorted through the lenses of classical mythology. Within such a conceptual framework, I shall attempt to study female representation in *La Historia de la Nueva México* and, more concretely, refer to the use of two seemingly contradictory procedures: realism and stylization. The former is employed, above all, in the representation of the anonymous indigenous woman. The latter works in two different ways: assigning a wide range of positive attributes to the female characters and presenting distorted representations of them, woven through the yarn of the classical tradition.

Keywords: Gaspar de Villagr , humanism, classical tradition, representation of women, myth, New Mexican natives.

Antonio M. Martín Rodríguez is Professor at the Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Martín Rodríguez, A. M. "Ariadna en Nuevo México: mujer y mito en la historia de la *Nueva Mexico* de Gaspar de Villagr ". *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*. Alcalá de Henares: Instituto Franklin - UAH, 4: 6 (2012): 23-41. Print.

Recibido: 14/12/2010; 2^a versión: 13/06/2011.

RESUMEN

El hombre del humanismo consideraba ya a los personajes del mito figuras imaginarias con una existencia únicamente ligada a lo literario. Heroínas como Medea, Ariadna o las Amazonas seguían teniendo un atractivo irresistible, pero difícilmente podía considerárselas modelos de mujeres realmente existentes. Sin embargo, la época de los descubrimientos puso ante sus ojos mujeres auténticas que realizaban hazañas hasta ahora sólo pensables en el mundo del mito. Su plasmación en la épica, con todo, se verá teñida por el filtro literario del mito clásico. Dentro de este marco conceptual, estudiamos la representación de la mujer en *La Historia de la Nueva México* y el recurso a dos procedimientos descriptivos aparentemente contradictorios: el realismo, sobre todo en la presentación de la mujer indígena anónima, y la estilización, que opera en dos sentidos: la atribución de todo tipo de cualidades y la representación deformada a través del filtro de la tradición clásica.

Palabras clave: Gaspar de Villagrá, humanismo, tradición clásica, representación de la mujer, mito, indígenas nuevomexicanos.

La sobrevaloración de su valor paradigmático está en la base de la saturación de elementos de procedencia clásica en muchas obras de época humanística, en la que se postula incluso la pertinencia de ajustar la conducta sobre esos modelos. Sería curioso, sin embargo, preguntarse qué habría ocurrido si Don Quijote hubiera perdido el juicio leyendo las *Metamorfosis*: ¿se habría consagrado a desfacer entuertos y proteger doncellas, o a desgraciar doncellas y provocar entuertos?¹ La cuestión, que nos parece hoy baladí, preocupaba, sin embargo, a las mentes más despiertas del humanismo, que no dejaron de plantearse los riesgos de una asimilación de los textos clásicos sin formación suficiente. Así, los traductores renacentistas de Ovidio indicaban a veces en sus prefacios que un uso inadecuado del texto podría tener efectos indeseados², y una reflexión sobre el peligro de esa aprehensión inadecuada es el sentido que ha creído verse en la tragedia primeriza de Shakespeare *Titus Andronicus*. Sus personajes han leído y recuerdan a los poetas, y saben utilizar para su conveniencia los paradigmas clásicos (West 1982), y no sólo, como señala Bate (1993), se han empapado de los textos clásicos, sino que, de acuerdo con los principios del humanismo, intentan modelar su conducta a partir de ellos. Pero los resultados son desastrosos: los godos han asimilado formalmente la cultura romana, pero la han puesto al servicio de sus crímenes, y a los romanos la educación recibida no los enriquece, sino

que los limita, pues la obsesión por descubrir un precedente clásico los hace inefectivos, y se sumergen en una barbarie comparable a la de sus antagonistas, en la que no vacilan en servirse de los modelos clásicos para justificar conductas injustificables, como cuando el protagonista aduce la muerte de Virginia para justificar su intención de matar a su hija³.

En todo caso, saber trazar una línea demarcatoria entre lo que es un uso saludable y enriquecedor de los modelos y la saturación y el abuso de ellos es un indicio del dominio por parte de los poetas de los recursos que pone a su disposición la tradición clásica. La crítica, en este sentido, censura, con razón, al Shakespeare primerizo de *Titus Andronicus* y alaba, en cambio, el empleo más moderado e inteligente de los subtextos clásicos en el Shakespeare maduro. Pero la situación, obviamente, es distinta cuando se trata de juzgar a poetas de una sola obra, como Gaspar de Villagrà.

Pretendemos en este estudio analizar, en primer lugar, si el poema de Villagrà, como otros productos literarios de su época, está saturado de elementos procedentes del mundo clásico⁴, qué papel desempeñan esos subtextos y si suponen un enriquecimiento o una lacra; y, en un segundo momento, si se encuentran atisbos de ese empleo interesado del precedente mitológico que hemos visto en la figura sespiriana de Titus Andronicus, cuando recurre al precedente de Virginia para justificar el asesinato de su propia hija. Puesto que la abundante presencia en el poema de las figuras del mundo clásico en general, apuntada ya por Rey (1948), ha sido estudiada con detalle por M. Martín-Rodríguez en dos sólidos artículos⁵ y en las numerosas y atinadas notas de su recentísima edición⁶, centraremos nuestro análisis en el tema de la mujer, en el marco de un proyecto de investigación multidisciplinar, cuya ejecución coordinamos⁷.

Si la crítica, como hemos apuntado, ha puesto de relieve hasta qué punto la *Historia de la Nueva México* está saturada de elementos clásicos, debemos, con todo, preguntarnos si el poeta saca partido de ellos para enriquecer su obra, o si se limita a acumular elementos ornamentales que entorpecen la lectura en lugar de iluminarla. En este sentido, hay que subrayar el empleo de astutos juegos intertextuales que sirven a Villagrà para insertar su epopeya dentro de los cánones de la épica clásica, como es notorio ya desde su comienzo, un claro eco intertextual del principio de la *Eneida*.

LAS armas y el varon heroico canto,
El ser, valor, prudencia, y alto esfuerço,
De aquel cuya **paciencia** no rendida,
Por vn **mar** de disgustos **arrojada**,
A pesar de la **inuidia ponçoñosa**,
Los hechos y prohezas va encumbrando,
De aquellos Españoles valerosos... (I 1-7)

*ARMA uirumque cano, Troiae qui
primus ab oris
Italiam fato profugus Lauiniaque uenit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
ui superum, saeuae memorem Iunonis ob
iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet
urbem
inferretque deos Latio (Verg. Aen. I 1-6)⁸.*

Este eco intertextual cumple con varias funciones: sitúa el poema en el marco de la épica, presenta a Juan de Oñate como un nuevo Eneas y equipara subliminalmente a Villagrà con un nuevo Virgilio. El parangón de Oñate con Eneas⁹, pese a su papel más bien poco lucido en el poema, no deja de ser justificable. Oñate, como Eneas, parte con el designio de fundar, no una nueva Troya, pero sí una Nueva México; lleva también un nuevo Dios (*inferretque deos Latio* se dice de Eneas) a su tierra de acogida; tiene que combatir la inquina de los poderes establecidos¹⁰, y va, en fin, como Eneas, acompañado por su hijo¹¹. Pero enseguida se compara al Adelantado con Aquiles, el más importante de los héroes griegos, aunque eso sí, un Aquiles cristiano¹². La comparación fluctuante de Oñate con Aquiles, prototipo del guerrero, Eneas, prototipo del fundador, e incluso con el taimado Ulises¹³, da al poema, desde nuestra óptica lectora, un aire muy moderno¹⁴, pero sirve además para anunciar, ya desde los primeros versos, los dos grandes subtextos clásicos del poema: el virgiliano, que hace de Oñate un nuevo Eneas, un peregrino en busca de una nueva tierra zarandeado por las adversidades, y el troyano, de raigambre homérica, que hace del conflicto entre los conquistadores hispanos y los acomeses un nuevo avatar de la guerra troyana, marco conceptual en el que resulta muy apropiado que los invasores se identifiquen con los griegos y los invadidos, en cambio, con los troyanos. Así, si los griegos se enfrentan a una inexpugnable Troya, los castellanos han de asaltar la inexpugnable Ácoma, cuyos defensores, en efecto, son sutilmente comparados a los troyanos¹⁵. En este sentido, el sensato Zutancalpo, reticente a dar por buenas las visiones optimistas de los halcones de la guerra, encabezados por Zutacapán, recuerda a Héctor, como también Gicombo, cuya conversación con su esposa Luzcoija en el Canto XXIX remite a la de Héctor y Andrómaca en la *Iliada* (VI 390-502). El viejo y sensato Chumpo, que se presenta suplicante ante el Sargento en el Canto XXXIII y se le echa a los pies, parece un trasunto de Príamo¹⁶, aunque la situación está invertida, pues en la *Iliada* es Príamo quien pide a Aquiles el cuerpo de su hijo, mientras que en la *Historia* es el joven Sargento, trasunto de Aquiles, el que pide al anciano la devolución del cadáver de su hermano, trasunto de Patroclo¹⁷.

Se diría, por tanto, que el poblano tenía la formación literaria suficiente¹⁸ para emplear los paradigmas clásicos no ya como un mero adorno manido y hueco, sino como elemento explicativo que ennoblece el conjunto de su historia; pero debemos evaluar, con todo, si esta propensión al empleo explicativo en clave mitológica perjudica a la representación de la mujer en el poema del poblano, o supone, al contrario, un enriquecimiento. Antes de lo cual, sin embargo, debemos todavía mencionar dos consideraciones previas. En primer lugar, el papel de la mujer en la épica, que resulta ser un elemento esencial en sus más importantes realizaciones. La *Iliada*, por ejemplo,

comienza con la cólera de Aquiles por la confiscación de Briseida, tiene como telón de fondo la guerra de Troya, provocada por el rapto de Helena, y alberga personajes femeninos tan sugestivos como Hécuba y Andrómaca. La *Odisea*, por su parte, prefigura el esquema actancial de la comedia, en cuanto que presenta a un varón que tiene que enfrentarse a innumerables obstáculos hasta lograr reunirse con la mujer que ama, y se da cabida en ella, además, a diversas figuras femeninas a las que debe renunciar el héroe para llegar a su destino, como Calipso o Circe. En la *Eneida*, en fin, Dido domina el primer tercio de la obra (libros I-IV), la Sibila guía a Eneas en su descenso a los Infiernos en el libro sexto, y una tercera hembra, Lavinia, constituye el trofeo que sus pretendientes deben conquistar para obtener el dominio sobre el Lacio. La *Eneida*, además, ofrece un acabado ejemplo de mujer guerrera, Camila.

Por otra parte, debemos reflexionar sobre el “conflicto de intereses” que se presenta cuando en lugar de un poema épico puramente ficticio que ofrece al poeta una entera libertad para crear su historia, encontramos un contenido histórico contemporáneo, con un sustrato de verdad factual que supone un freno mayor para la libertad creadora. El poblano, significativamente, quiso titular su poema como *Historia*, apuntando al carácter fundamentalmente histórico de su contenido¹⁹. Se inserta, con ello, en una tradición también de raigambre clásica, que lo conecta con toda una serie de poemas épicos romanos de contenido más histórico que propiamente mitológico, como el *Bellum Poenicum* de Nevio, los *Annales* de Ennio o la *Farsalia* de Lucano, y en la tradición más próxima, con la *Araucana* (1569) de Alonso de Ercilla, el *Carlo Famoso* (1566) de Luis de Zapata, la *Austriada* (1584) de Juan Rufo, o el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña. Esta épica de tema contemporáneo constituye un género híbrido, que debe ajustarse a las convenciones de la épica pero también a la esencia de la verdad histórica sobre la que se construye el poema²⁰. En unos tiempos en los que la narración histórica propiamente dicha aspira a convertirse en – o a pasar por – un verdadero relato de la realidad factual, al estilo, por ejemplo, de las Crónicas de Indias, este tipo de épica se convierte en el molde en el que pervive el espíritu de la historiografía clásica, que era esencialmente un género literario, en el que lo verdadero podía conjugarse con lo verosímil. Ello permitía adornar el relato y dar cabida a todo aquello que no sabemos si realmente pasó, pero que pudo, al menos, haber pasado, insertando discursos, personajes subalternos más o menos imaginarios, etc. En este sentido, es esperable encontrar en el poema de Villagrá, por una parte, un afán por el respeto esencial a la verdad histórica, y, por otra, un embellecimiento que la haga más atractiva para los lectores. Es en este marco en el que debemos estudiar la presentación de las figuras femeninas en el poema.

Las mujeres de la *Historia* pueden dividirse en dos grupos: las que podríamos llamar *hispanas*, entendiendo por tales tanto las mujeres nacidas en España como las criollas o mestizas nacidas ya en el Nuevo Mundo, que pertenecen al *Nosotros* del poeta, y las más específicamente americanas, entendiendo por tales las naturales del Nuevo Continente sin mezcla racial con los conquistadores, que pertenecen al *Otro* con respecto al poeta, y que llamaremos *indígenas*. A las primeras se refiere Villagrà usualmente como “castellanas”²¹, y a las segundas como “bárbaras”, sin que haya que ver en ello una intención necesariamente peyorativa, que se adquiere – o evita – en función de la adjetivación²².

El papel que desempeñan en la *Historia* las mujeres hispanas es, en conjunto, muy inferior al de las indígenas. En algunos casos se trata de mujeres individualizadas, como la hija de Hernán Cortés, a la que se alude como “esposa regalada” de Juan de Tolosa y “querida hija y cara prenda” del conquistador extremeño (VI 48-51); doña Isabel de Tovar, una religiosa, a la que se califica como dama ilustre, bella, generosa y de acendrada virtud (III 427-431); o doña Ana de Mendoza²³, esposa de Juan Guerra de Reza, a quienes se pide que armen a ochenta hombres, y no dudan en ponerse al servicio de la Corona con sus bienes y sus vidas, actitud que compara el poeta con el sacrificio de los Decios²⁴. Pero la principal figura femenina en el bando hispano es doña Eufemia, inspirada, como el propio Villagrà reconoce, en el personaje ercillano de doña Mencía de los Nidos, que aparece dos veces en poema. En el canto octavo, cuando interviene para frenar la desbandada en el campamento de Oñate, se la define mediante cuatro características, su valor, su posición relevante en el campamento en cuanto mujer del alférez Peñalosa, su belleza y su inteligencia²⁵. Sigue una comparación con doña Mencía²⁶, personaje, como dijimos, de *La Araucana* (Primera parte, canto VII 174-223), tras la que se inserta un largo discurso (VIII 281-307) en el que insta a los soldados a comportarse como hombres, y no como mujeres, a pensar en su reputación y a considerar que, por muy mal que les vayan las cosas, raro será que no encuentren donde poder asentar una ciudad que les dé fama y renombre²⁷. Y concluye, en fin, el episodio con una alusión al efecto que tiene el discurso de la dama²⁸. En el Canto XXVII, Doña Eufemia asegura el campo con las otras damas y ofrece su colaboración al General, aunque en este caso sus palabras se reproducen indirectamente y de modo muy breve²⁹. Sigue una referencia a la buena impresión que causa en el general la actuación de la dama y a su aceptación de la ayuda ofrecida (XXVII 283-287), y el episodio se cierra con una comparación con las míticas amazonas³⁰.

El paralelismo y la *variatio* sutil en la estructura de ambos episodios dan testimonio del cuidado – no siempre reconocido – que puso Villagrà en la composición

de su obra. Se observará, además, que ambos episodios están colocados simétricamente en el octavo canto, el primero contando desde el principio, y el segundo desde el final.

CANTO VIII	CANTO XXVII
Descripción del contexto	Descripción del contexto
Presentación del personaje	Doña Eufemia asegura el campo
Comparación con doña Mencía	Discurso en estilo indirecto
Discurso de doña Eufemia	Efecto de las palabras de doña Eufemia
Efecto de las palabras de doña Eufemia	Comparación con las amazonas

Aunque las mujeres individualizadas, como hemos visto, no faltan en el bando hispano, en muchos pasajes encontramos personajes colectivos, meras comparsas o paisaje de fondo. Así, en el canto octavo, cuando se describe la desolación en el campamento de Oñate por la insufrible dilación de la partida, se pinta a los niños y sus madres obligados a vivir en campo abierto en prados despoblados, como si fuesen animales sin abrigo³¹, y las mujeres y los niños, inextricablemente unidos como personajes subalternos o de segunda fila, encuentran también su hueco en la descripción impresionante de los ritos penitenciales de los expedicionarios³².

Si estas menciones colectivas y genéricas nada deben al filtro de la tradición clásica, el comportamiento de las mujeres cuando llega al campamento la noticia de la emboscada de Ácoma se describe según el protocolo usual de las escenas de luto clásicas, pues las mujeres, en medio de un enorme griterío, se arrancan el cabello y se golpean las mejillas³³. Su descripción física, a pesar de sus edades forzosamente diferentes, se ajusta, por lo demás, a los estereotipos de belleza consagrados en la tradición clásica³⁴: cabellos dorados, manos blancas y rosadas mejillas³⁵.

En lo que se refiere a las mujeres indígenas, su protagonismo, como se dijo, es mayor que el de las hispanas³⁶, y no siempre se las presenta, como a éstas, en una posición subordinada a los varones³⁷. Pero, en líneas generales, también tendrá que habérselas Villagrà para su representación con la doble y opuesta tendencia a reflejar la realidad de los hechos y a presentar una versión estilizada, que se traduce, en el primer caso, en referencias casi documentales, de enorme valor etnográfico³⁸, y en otras ocasiones, en cambio, en una representación filtrada por la tradición literaria. Dentro del primer grupo podemos referirnos, por ejemplo, a las informaciones que se ofrecen en el Canto XV sobre el sexo libre con las mujeres antes del matrimonio³⁹, la poligamia, dentro de los límites de lo que hoy llamaríamos sostenibilidad⁴⁰, o la habilidad para la natación⁴¹. En

este mismo grupo de presentaciones cuasi-etnográficas podemos también incluir la mención de unas indias con una recua de perros usados como bestias de carga (XVII 39-43) o la conducta festiva de las mujeres zunis, que hizo pensar a los castellanos en los carnavales de su tierra (XVIII 313-327).

La estilización, sin embargo, se documenta siempre que el poeta inserta personajes, o bien ficticios, o bien reales, pero con unas características físicas o morales poco realistas. El proceso opera en dos sentidos distintos. Por una parte, nos encontramos con mujeres enteramente bellas y dotadas de todas las características físicas y morales que hacen de ellas unas personas irreprochables, y por otra, la representación de las mujeres se presenta con mucha frecuencia filtrada por las reminiscencias de la tradición clásica.

Se diría, en principio, que cualquier mujer indígena joven, por convención épica, es bella y está adornada de las más excelsas cualidades, tanto físicas como morales. De rostro bello, por ejemplo, es Mocaui, la hermana mayor de Zutancalpo, de quien se dice que, al descubrir el cadáver de su hermano, “Començo a lastimar su rostro bello” (XXXII 81), y hermosas son también la princesa india pellizcada por unos expedicionarios franceses (V 77-82) y las indias que enseñan sus partes íntimas a los castellanos (XXVII 166-169), aunque también se detalla en este caso la presencia de otros indios, especialmente varones, particularmente feos y de aspecto horrible (XXVII 171-177). En efecto, se detecta en la descripción de las indígenas una mayor tendencia al realismo. Si en el bando hispano encontramos sólo, genéricamente, mujeres o damas, entre las indígenas registramos también la presencia de ancianas, bien personalizadas, como la madre de Gicombo, cuyos rasgos de anciana no se eufemizan (“La muy blanca cabeça desgrenaída”, XXXIII 206), bien innominadas, como la “flaca vieja” (XXII 296) que arroja una gran piedra sobre un soldado español, o la “baruara vieja” que predijo la victoria sobre los acomeses el mismo día en que se produjo (XXXIV 236). En un caso, incluso, el personaje femenino anciano aparece caracterizado por una fealdad extrema, como la “vieja desembuelta”, identificada por Villagrà como “Vn valiente demonio resabido” (II 217-218), que se aparece a los antiguos mexicas en su peregrinación hacia el sur, a la que se ha puesto en relación con la diosa Coatlicue⁴² o con el dios Tetzauhteotl⁴³, e incluso con figuras de la mitología griega, como Iris, que se aparece a los troyanos bajo la apariencia de la vieja Béroé en el libro quinto de la *Eneida*. Hay también referencias a doncellas, como las que permanecen con Luzcoija en su casa en llamas, a las que presenta Villagrà con realismo boquiabiertas y medio asfixiadas⁴⁴, o las que piden a Bémpol que las ponga a salvo, y acaban, como un rebaño de ovejas, lanzándose con él al vacío. En esta impactante escena, por lo demás, comparece una niña, la hija de Bémpol, a la que describe Villagrà con ternura y realismo⁴⁵.

Pero son dos los personajes femeninos que dominan el campo de las mujeres indígenas, Polca, en quien vemos *in nuce* la figura del *buen salvaje*, y Luzcoija, la esposa de Gicombo, un personaje mucho más refinado, que hace pensar, como veremos, en Andrómaca. Con la inserción de estos dos episodios sigue Villagr  un criterio comparable al de Ercilla, que, como señala Lerner, en busca de variedad y equilibrio en el poema, “rompe la monotonía del relato de sucesos bélicos incorporando, como pedía el modelo  pico, escenas amorosas y personajes que responden a experiencias literarias y no vitales” (1972: 625)⁴⁶. Si el episodio de Gicombo y Luzcoija sirve como contrapunto trágico del de Polca y Milco⁴⁷, el conjunto de ambos responde, creo, a los dos que protagoniza doña Eufemia en el bando castellano.

La figura de Polca ocupa el canto XIII completo. Constituye este episodio, como comenta M. Martín-Rodríguez (2010, nota 434), un “interludio amoroso, con muchos de los t picos clásicos y barrocos (e.g. fugacidad de la belleza, tiranía del amor, contrastes y paradojas, etc.) para realzar el aspecto artístico de su *Historia*”, que dio pie incluso a Méndez Plancarte (1942: xxxix-xl) para sugerir una influencia del poblano sobre el propio Lope de Vega. Mientras el Sargento platica con el astrónomo indio M mpil, ven venir a una bárbara gallarda, que tra a al pecho un hermoso niño, y a la espalda un zurr n con alimentos. Apenas llegada junto a su esposo Milco, la muchacha le prodiga toda clase de atenciones y se ofrece, en fin, a los españoles como esclava si perdonan la vida a su marido. En esta disposición a perder la vida por su esposo ve Villagr  un paralelo con Triaria, la esposa de Vitelio⁴⁸, un prototipo real y no literario de mujer guerrera que menciona Tácito en sus *Historias*⁴⁹, lo que nos ofrece un primer ejemplo de observación de la realidad a través del prisma clásico. Pero el marido abandona el campamento sin intención alguna de redimirla, lo que hace pensar al poeta en un segundo paralelo clásico, el abandono de Ariadna⁵⁰. El Sargento, con todo, la deja libre, y con ello termina el episodio⁵¹.

En lo que se refiere a Luzcoija, Villagr  la presenta como una bárbara dotada de todo tipo de atributos positivos: gallarda, bella, de noble carácter y con un gran prestigio en su comunidad⁵². Tras el primer encuentro con los españoles la encontramos condoli ndose con el esposo herido y dirigiéndole unas palabras que hacen pensar en Andr maca⁵³, y cuando Gicombo parte a la asamblea, pone el poeta en los labios de ella un elegante *ad ynaton* que es improbable que una verdadera india pronunciara, pero que resulta verosímil desde las coordenadas genéricas de la épica, y un ejemplo prototípico del proceso de estilización que venimos analizando⁵⁴. Más improbable aún, desde el punto de vista de un realismo chato, resulta el elaborado intercambio retórico que concede Villagr  a los esposos en su definitiva despedida antes del combate, en el que ella, comparada a una tortolilla enamorada privada de su esposo, le pide (XXX 62-73)

que, si ha venido para volver a marcharse, le arranque, si aún la ama, la vida, y él (XXX 77-93) le responde con promesas de amor eterno, no sin antes explayarse en una serie de piropos de cuño petrarquista⁵⁵. Pero la tragedia se cierne, tras la derrota, sobre la hermosa bárbara, cuando Gicombo abandona la ciudadela en llamas para darle muerte y evitar que puedan los españoles “Gozar de su belleza malograda” (XXXII 283). Una vez que la tuvo, en efecto, al alcance de sus manos, “Sugeto la espaciosa y ancha frente, / Al rigor de la maça poderosa, / Que los dos mas hermosos ojos bellos, / Le hizo reventar del duro casco” (XXXII 338-341).

Además de estos ejemplos de mujeres con nombre propio, encontramos también, como vimos a propósito de las “castellanas”, la representación genérica de mujeres no individualizadas. En unos casos se las caracteriza con los rasgos prototípicos de la belleza tanto física como espiritual. Así, las mujeres de la expedición legendaria de los primitivos mexicas hacia el sur, ya se trate de damas, dueñas o doncellas, se describen, con adjetivación uniformemente positiva, como bizarras, compuestas, discretas, gallardas, nobles, hermosas y avisadas; en una palabra, “assi como entre espinas bellas flores”⁵⁶. Genéricamente se presenta también, en la catástrofe final de Ácoma, a hombres y mujeres lanzándose a la pira con sus hijos (XXXIV 33-35), para lo que no es descartable un subtexto clásico numantino⁵⁷, y la misma conjunción genérica de hombres, mujeres y niños encontramos cuando los acomeses, inicialmente, se niegan a rendirse⁵⁸, y más tarde, en la rendición final (XXXIV 97-100).

En paralelo con lo que ocurre en el bando hispano tras la muerte de Zaldívar, presenta también Villagrà, en relación con la muerte de Zutancalpo, una escena de luto reminiscente de las prácticas rituales características de la literatura latina, artísticamente dividida en tres momentos; primero, la reacción de Mocauli, la hermana mayor, al descubrir el cuerpo, golpeándose el rostro con las palmas y el puño cerrado; después, el dolor de las cuatro hermanas, golpeándose las mejillas y arrancándose el cabello, y por último, la reacción idéntica de la madre⁵⁹, al recibir el cadáver.

Un ejemplo, en fin, conspicuo de representación filtrada por el recuerdo del mito clásico, ofrece el relato de las vejaciones del cadáver de Zutacapán a manos de las mujeres acomesas (XXXIV 115-155), en el que puede verse un recuerdo, por una parte, de la muerte del traidor Poliméstor a manos de Hécuba y las cautivas troyanas, y, por otra, del desgarramiento de Penteo por obra de las bacantes. También el relato del descubrimiento del cadáver de Zutancalpo aparece filtrado por los ecos clásicos, pues sus cuatro hermanas recuerdan a las de Faetón buscando en vano el cuerpo tras su muerte y el detalle de llevar el cadáver sobre una parihuela a su progenitora (XXXII 97-101), al pasaje de la *Eneida* en el que Eneas manda llevar a Evandro el cadáver de su hijo Palante.

Pero quizás el texto en el que el filtro explicativo de la tradición clásica se hace más evidente es la escena pavorosa en la que los acomeses, tanto varones como hembras, deciden quitarse la vida con una crueldad que supera a la de los más crueles personajes del imaginario antiguo⁶⁰, y se ofrece un catálogo de espantosas muertes, para las que sirven de parangón diversas figuras femeninas, como Dido⁶¹, Porcia⁶² y Lucrecia⁶³.

Aun cuando la presencia de la mujer en su poema es quizás mayor que en otras composiciones épicas, Villagrà, como buen hijo de su tiempo, considera que los ámbitos de actuación de mujeres y hombres son del todo distintos, y raramente intercambiables. Así, aunque da realce a la figura arriscada de doña Eufemia como una mujer que se sale de su ámbito propio e irrumpe en el de los varones, se cuida de poner en su boca palabras que dejan claro que si mujeres como ella se deciden a intervenir en los asuntos públicos es porque los varones están precisamente actuando como hembras⁶⁴.

Villagrà, en efecto, considera a todo hombre incapaz de comportarse como un varón sufrido como persona más adecuada para la rueca y las labores de aguja, actividades prototípicas de la hembra en las culturas tradicionales, que para empuñar la espada o el bastón de mando. Así, de quienes, en una de las expediciones anteriores, se volvieron porque no entraron tropezando “con muchas barras de oro, y fina plata” ni vieron que los ríos y fuentes vertieran “doradas sopas, tortas, y rellenos” (III 450 y 453), dice despectivamente que, tras maldecir la tierra, “como si fueran hembras se afligian” (III 458). A su vez, a quienes, timoratos, se empeñan en erigir un nuevo *non plus ultra* en la frontera norte de Méjico, los considera “Gentes, mas para rueca y el estrado, / Para tocas, vainicas, y labores, / Que para gouernar la gruessa pica, / Generoso baston, y honrrada espada” (II 226-229), y a quienes no tienen capacidad de sufrimiento para afrontar las penalidades de las entradas los exhorta a que dejen esa noble empresa en manos de hombres más capaces: “Dexad, dexad, aquesta noble impressa, / Para aquellos heroicos que assiendiendo, / Enmienden vuestras faltas miserables, / Y con illustre esfuerço las fenezcan, / Y buelua cada qual a sus madejas, / Y dentro en su rincon passe su vida” (IV 271-276).

Es verdad, no obstante, que en el panegírico que inserta en el Canto XX de los trabajos que padecen los soldados de nuevos descubrimientos los presenta dando tan buena cuenta de todo aquello que consigue “La femeníl flaqueza por su aguja” (75), “Como si en coser siempre, y no otra cosa, / Vbieran sus personas ocupado” (77-78). Pero el fundamento es el mismo: si los varones actúan como hembras, entonces las hembras, como doña Eufemia, tendrán que obrar como varones; y si faltan las hembras, tendrán, entonces, los varones que ocuparse de las tareas que usualmente se les asignan.

Hemos visto, en fin, que la mitología sirve a Villagr  para adornar, ilustrar, interpretar la realidad de acuerdo con unos paradigmas previos de valor universal y hasta para colocar su historia en un marco conceptual más amplio, en función de las comparaciones implícitas de Oñate con Eneas y de la toma de  coma con la de Troya. Nos queda por examinar si se detectan usos comparables al empleo justificativo de los paradigmas clásicos del que presentamos ejemplos de *Titus Andronicus*. En este sentido, debemos recordar que, cuando se cuenta la misión encomendada a Villagr  de dar alcance y castigo a cuatro renegados, para justificar su decisión - probablemente demasiado severa y quizás también arbitraria -⁶⁵, de hacer degollar sin juicio a dos de los fugitivos, dejando escapar a los otros, Villagr  se compara astutamente con Torcuato, el cónsul romano que mandó dar muerte a su propio hijo por haberse salido de la formación sin recibir su orden, a pesar de que con ello se obtuvo la victoria⁶⁶.

Las conclusiones, pues, a las que podemos llegar al final de nuestro análisis son las siguientes. En primer lugar, el poema de Villagr  está saturado de materiales de procedencia clásica, que no solo sirven como embellecimiento, sino también para situar los acontecimientos y personajes en una perspectiva más amplia. En segundo lugar, Villagr  emplea a veces la mitología para justificar su propia conducta. Y, en tercer lugar, en la representación de la mujer - tanto indígena como española -, que tiene un papel importante en el poema, coexisten dos tendencias, el realismo, detectable sobre todo a propósito de las mujeres indígenas, y la estilización, que opera en dos direcciones: atribución de todo tipo de cualidades positivas y representación mediatizada por el filtro de la tradición clásica.

REFERENCIAS

- Bate, J. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: University Press, 1993. Print.
- Bellini, G. "De Ercilla a Gaspar Pérez de Villagr ". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 1 de septiembre de 2010.
- Ettin, A. V. "Shakespeare's First Roman Tragedy". *ELH* 37 (1970): 325-341. Print.
- Leal, L. "The First American Epic: Villagr 's *History of New Mexico*". *Pas  por aquí: Critical Essays on the New Mexican Literary Tradition*. E. Gonz les Berry. (Ed.) Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989: 47-62. Print.
- Lerner, L. S. "Tradic n literaria y hero nas indias en *La Araucana*". *Revista Iberoamericana* 38 (1972): 615-625. Print.
- López, Miguel R. "Disputed History and Poetry: Gaspar Pérez de Villagr 's *Historia de la Nueva México*". *The Bilingual Review* 26: 1 (2002): 43-55. Print.
- Lupher, D. A. *Romans in a New World. Classical Models in Sixteenth-Century Spanish America*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. Print.

- Martín Rodríguez, A. M. "Plutarco y el cine. Los peligros de la imitación automática de los modelos clásicos en *Siete novias para siete hermanos*". *El amor en Plutarco*. J. M^a Nieto Ibáñez y R. López López (Eds.) León: Universidad de León, 2007: 631-638. Print.
- . "Eres alta y delgada: estereotipos de la belleza femenina en la literatura romana". *El Cuerpo*. E. Padorno y G. Santana (Eds.) Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005: 45-92. Print.
- . *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*. León: Universidad de León, 2003. Print.
- Martín Rodríguez, M. M. *Gaspar de Villagrà: Legista, soldado y poeta*. León: Universidad de León, 2009. Print.
- . "La formación intelectual de Gaspar de Villagrà". *El humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo*. J. M^a Nieto Ibáñez y R. Manchón Gómez (Eds.) Jaén: Universidad de Jaén-Universidad de León, 2008: 385-393. Print.
- . "Aquí fue Troia nobles caualleros': Tradición clásica y otros intertextos en la *Historia de la Nueva México* de Gaspar de Villagrà". *Silva: Estudios de Humanismo y Tradición Clásica* 4 (2005): 139-208. Print.
- Maslen, R. W. "Myths exploited: The *Metamorphoses* of Ovid in early Elizabethan England". *Shakespeare's Ovid: the Metamorphoses in the Plays and Poems*. A. B. Taylor, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000: 15-30. Print.
- Medina, J. T. "Las mujeres de *La araucana*". *Hispania* 11 (1928): 1-12. Print.
- Méndez Plancarte, A. (ed.) *Poetas novohispanos, primer siglo (1521-1621)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942. Print.
- Murrin, M. *History and Warfare in Renaissance Epic*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Print.
- Rey, A. "La influencia clásica en algunos poetas de la Nueva España" *Symposium* 2: 2 (1948): 165-178. Print.
- Sieber, D. S. "Cartographic Writing and the Native Body in Gaspar Pérez de Villagrà's *Historia de la Nueva Mexico*". *Calíope* 5: 1 (1999): 73-84. Print.
- Vega, C. B. *Conquistadoras: mujeres heroicas de la conquista de América*. Jefferson, NC: McFarland, 2003. Print.
- Villagrà, G. de. *Historia de la nueva Mexico*. M. M. Martín Rodríguez (Ed.) Alcalá de Henares: Instituto Franklin-Universidad de Alcalá de Henares, 2010. Print.
- . *Historia de la Nueva México*. Felipe I. Echenique March (Ed.) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993. Print.
- West, G. S. "Going by the Book: Classical Allusions in *Titus Andronicus*". *Studies in Philology* 79 (1982): 62-77. Print.

NOTAS

¹ Un análisis más detallado de esta cuestión puede verse en A. Martín Rodríguez (2003: 21-22).

² Golding, por ejemplo, mostraba en el prefacio de su influyente traducción inglesa de las *Metamorfosis* la inquietud porque “some naughtie persons seeing vyce shewd lively in his hew” pudieran “take occasion by and by like vices too ensew”, como señala Maslen (16).

³ Naturalmente, es difícil pensar que Shakespeare tuviera en mente una crítica de la educación de su época, y tal vez su intención primaria fuera mucho más simple, aprovechar el *tirón* popular de las tragedias de venganza, y mostrar a sus rivales que también él era capaz de componer una tragedia saturada de elegantes ecos de los clásicos. Pero la estética de la recepción nos ha enseñado que el sentido de una obra no es sólo función de las intenciones de su creador, sino también del diálogo que entabla con su público. Y una vez que la crítica ha condicionado la recepción de la obra con semejante análisis, parece legítimo leerla como si también ese sentido latente se encontrara en potencia en ella. De hecho, la posibilidad de leer una reflexión de este tipo en los textos de época humanística se ve corroborada por su presencia inequívoca en un producto relativamente reciente de la cultura de masas. En *Seven Brides for Seven Brothers*, Adam Pontipee trata de resolver el problema amoroso de sus hermanos mediante una aplicación literal y socialmente poco recomendable del rapto de las Sabinas (A. Martín Rodríguez 2007).

⁴ Esta obsesión por el precedente clásico como parangón interpretativo, por lo demás, no es exclusivo de los poetas: como recuerda Lupher (318), cuando Francisco Vázquez Coronado, según cuenta Bernal Díaz del Castillo, decidió abandonar, por añoranza de su guapa prometida Beatriz de Estrada, la búsqueda de las Siete Ciudades de Cibola, algunos de sus soldados empezaron a decir que trataba de imitar a Ulises cuando fingió la locura ante Troya para poder regresar junto a su esposa. El que Ulises, en realidad, fingiera estar loco para eludir la partida a Troya no quita su valor al incidente.

⁵ Cf. M. Martín-Rodríguez (2005) y “La tradición clásica y su presencia en la poesía épica hispanoamericana: Gaspar de Villagrà y otros poetas coetáneos”, que aparecerá en las actas del *XIX Coloquio Internacional de Filología Griega. La tradición clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVII*. Agradecemos al autor el habernos permitido consultar este trabajo.

⁶ M. Martín-Rodríguez (2010). Citamos el texto por esta edición.

⁷ Proyecto FFI2010-19829, financiado por el Ministerio español de Ciencia e Innovación.

⁸ *Las armas y el varón canto*, que, el primero, desde la tierra de Troya / A Italia, fugitivo, por los hados llegó, y a las costas lavinias, / *Zarandeado* sobremanera en las tierras y en el piélago / Por la violencia de los dioses, por causa de la *ira implacable* de Juno, / *Después de padecer* también no poco en la guerra, mientras trataba de fundar una ciudad / Y trasladar sus dioses al Lacio”.

⁹ La relación de los personajes de Villagrà con los modelos clásicos es normalmente de equiparación, y no de superación y sobrepujamiento, como es común en los primeros cronistas de Indias, aspecto bien estudiado por Lupher (8-42).

¹⁰ Si Eneas había sufrido la ira de Juno, que demoraba su llegada al Lacio, Oñate sufrió también la desafección del virrey, que retrasó su partida.

¹¹ Villagrà vuelve a la *Eneida*, con un guiño intertextual sutil, al final del poema, que concluye con la muerte de los acomeses Témpal y Cotumbo, de modo semejante a como la *Eneida* termina con la

muerte de Turno. Lo ha visto bien Manuel Martín en la nota 813 de su edición: “Como Virgilio en la *Eneida*, que concluye con Turno moribundo, Villagrà cierra su poema con la muerte de estos dos acomeses”. Con todo, no es descartable la confluencia de un modelo más cercano, el suicidio de Galbarino en la *Araucana*; cf. Murrin (169-170), que reconoce también, con todo, la afinidad con el final de la *Eneida* (220).

¹² “Aquel *Christiano Achilles* que quisistes, / Que en obra tan heroica se ocupase” (I 29-30).

¹³ En cuanto que saca a su hijo de la molicie cortesana para llevarlo a la guerra, como hizo Ulises con Aquiles niño: “Imitando en aquesto al diestro Vlixes, / Quando del regalado y blando trato, / Que tuuo entre las damas y donzellas, / En el Real palacio el brauo Achilles, / Que del quiso sacarle porque supo, / Lo mucho que importaua a toda Grecia” (VI 270-275). Además, como recuerda Sieber, “Villagrà portrays Oñate as a Spanish Hercules passing beyond the gates of the known world” (77).

¹⁴ Así lo indica M. Martín-Rodríguez (2010, nota 108; un análisis más detallado en 2005: 183-186). No todos los críticos opinan que el que un mismo personaje se compare con varias figuras del mundo clásico supone un enriquecimiento en su presentación. Para Ettin (339), por ejemplo, si un mismo paradigma mitológico puede aplicarse a diversos personajes, o si un mismo personaje puede compararse a diversas figuras mitológicas, las lecciones de la Antigüedad se disuelven en una caótica inutilidad.

¹⁵ Pero, como recuerda Sieber, Ácoma no es sólo Troya: “Ácoma is also, like Jerusalem, a city on a hill, occupied by the infidel, awaiting its delivery to the Catholic Church, Ácoma is Numancia, the celtiberian town famous by its fierce resistance and mass suicide in the face of Roman invasion” (79-80).

¹⁶ Murrin (331, n. 22) inserta, en cambio, la figura de Chumpo en la tradición épica italiana, asimilándolo al rey de Garamanta en Boiardo, aunque reconoce también su afinidad con Príamo (220).

¹⁷ El lamento, en fin, de la madre de Gicombo recuerda vagamente al de Hécuba en Ovidio, tras perder a Políxena Hécuba, en efecto, dice en Ovidio: *Modo maxima rerum, / tot generis natisque potens nuribusque uiroque / nunc trabor exul ...* (Ov. *Met.* XIII 508-510: “Hace poco la más grande de todas, / por tantos yernos e hijos poderosa, y por mis *nueras y marido*, / arrastrada me llevan ahora al exilio...”, y la madre de Gicombo, en Villagrà: “Y afligida del gran dolor causado, / De las atrozes muertes desdichadas, / De su muy dulce *hijo* y cara *nuera*, / Y del pobre *marido* que tenia” (XXXIII 171-174).

¹⁸ Sobre la formación de Villagrà puede verse el estudio de M. Martín-Rodríguez (2008).

¹⁹ “In spite of the epic form, the *Historia* is more than anything else a detailed chronicle of Oñate’s first expedition to New Mexico” (Leal 51).

²⁰ Sobre la relación entre estas dos componentes en el poema del poblano, cf. López (2001-2002).

²¹ Como vemos, por ejemplo, a propósito del regalo que les hacen unas mujeres indias en el canto XV: “Tuntaron muchas mantas bien pintadas, / Para alcançar las damas *Castellanas*” (XV 157-158).

²² He aquí sendos ejemplos de coloración neutra, afectiva y negativa: “En esto *quatro baruaras* vinieron, / Por este mismo puesto atravesando” (XVII 39-40); “Sera bien que celebre la grandeza, / De la mas alta *baruara gallarda*” (XII 465-466); “De subito las *baruaras rabiosas*, / [...] Alçando vn alarido arremetieron” (XXXIV 115-123). La contraposición entre las denominaciones genéricas de cada bando resulta meridiana en la maldición de Témpal y Cotumbo a los españoles antes de su muerte: “Mas de vna cosa ciertos os hazemos, / Que si boluer podemos a vengarnos, / Que no *pariero madres Castellanas*, / Ni *baruaras tampoco*

en todo el mundo, / Mas desdichados hijos que a vosotros” (XXXIV 363-367). En el empleo de “bárbaras” como denominación genérica de las mujeres no hispanas puede verse tal vez un ejemplo más de tradición clásica, pues se trata del adjetivo que empleaban los griegos para designar a quienes no empleaban su lengua, que aplicaron después los romanos a quienes no hablaban latín. Dentro de esta tradición, Villagra aplica con propiedad el término a los pueblos amerindios que no hablaban español.

²³ Esta generosa disposición de doña Ana es la que motiva su inclusión en el catálogo de “mujeres heroicas de la Conquista de América” que presenta Vega (194).

²⁴ “Y a penas vido el pliego quando luego, / Como aquellos dos Dezios memorables, / Que alegremente juntos se ofrecieron, / Por sola la salud de todo el campo, / En braços de la muerte rigurosa, / Assi los dos contentos se obligaron, / Y juntos las dos vidas ofrecieron, / A vuestro Real serbicio...” (IX 379-386). Como señala M. Martín-Rodríguez (2010, nota 366): “Se refiere a los dos Publio Decio Mus (padre e hijo), que se ofrecieron en sacrificio a los dioses para ganar sendas batallas, pero no juntos como dice Villagra, sino en la Segunda Guerra Latina (340-338 a. C.) el padre, y en la batalla de Sentino (295 a. C.) el hijo”.

²⁵ “Viendo pues dona Eufemia, vna señora, / De singular *valor*, y grande *esfuërço*, / Muger del Real Alférez Peñalosa, / *Hermosa* por extremo, y por extremo, / De bello, lindo, y *claro entendimiento*, / Que todos los del campo ya cansados, / Con tanta dilacion se despedian” (VIII 265-273).

²⁶ “Qual aquella gallarda y noble dama, / Que en medio de la cuesta memorable, / De aquel soberuio Arauco no domado, / El poco esfuërço, y triste cobardia, / De toda vna Ciudad avergonçaua” (VIII 274-278).

²⁷ Cf. VIII 288-292; 305-307 y 298-304, respectivamente.

²⁸ “Algo importo aquesto que les dixo, / Aquesta noble dama generosa” (VIII 308-309).

²⁹ “Que si mandaua el General bajasen, / Que ellas defenderian todo el pueblo, / Mas que sino, que solas las dexasen, / Si assegurar querian todo aquello, / Que todas ocupauan y tenian” (XXVII 278-282).

³⁰ “y assi todas, / Qual a la gran Martesia obedecian, / Las brauas amazonas, assi juntas, / Largando por el ayre prestas valas, / Con gallardo donaire passeauan, / Los techos y terrados lebantados” (XXVII 289-292).

³¹ “*Los niños inocentes, y a sus madres*, / Sugetos a viuir a campo auuerto, / Como si fueran vestias sin abrigo, / Por los tendidos prados despoblados” (VIII 241-244).

³² “A grandes voces por el campo a solas, / *Descalças las mugeres y los niños*, / Misericordia todos le pedian” (XI 330-332). La presencia unida de mujeres y niños se detecta también, aunque acompañada en este caso por los hombres, en la descripción de una grave carestía de agua que sufre el campamento: “Vino a faltar el agua de manera, / Que secas las gargantas miserables, / *Los tiernos niños, hombres, y mugeres*, / Traspasados, perdidos, y abrasados, / Socorro al soberano Dios pedian” (XIV 203-207).

³³ “Con tanto sentimiento que ya el pueblo, / Con lastimoso llanto se hundia, / De las pobres señoras que mesauan, / Las hebras de oro fino que tenian, / Y con sus blancas manos azotauan, / Las rosadas mexillas de sus rostros” (XXIII 188-193). En los textos clásicos, con todo, el comportamiento prototípico consiste, más precisamente, en arrancarse el cabello, arañarse el rostro y golpearse el pecho y los brazos.

³⁴ Un análisis de esos estereotipos puede verse en A. Martín Rodríguez (2005).

³⁵ Se diría, en efecto, que todas las mujeres relacionadas con la colonización española están marcadas por el rasgo “belleza”, como vemos en este pasaje encomiástico de su obra civilizadora: “Nobles templos, de bellos edificios, / Gallardos monasterios sumptuosos, / Peregrinos conuentos memorables, / *Y vna muy gran belleza de donzellas*, / Sin otro grande numero de pobres, / Por sus limosnas santas socorridos, / Y todo aquesto por el alto esfuerço, / De aquel varon famoso...” (IV 364-371).

³⁶ La consideración a la mujer indígena en el poema ha sido puesta de relieve, por ejemplo, por Bellini: “Una anterior y rápida lectura de la obra de Villagrà me había permitido apreciar... pasajes descriptivos estupendos y una consideración hacia el personaje femenino indígena que poco abundaba en la épica americana...” (16).

³⁷ Significativa resulta la alocución de Zutacapan en la asamblea de los acomeses, en la que se dirige en plano de igualdad al conjunto de sus conciudadanos, varones y mujeres: “Determino de hablar a todo el pueblo, / Y subiendose a lo alto de vna casa, / En altas voces empezo a dezirles, / Escuchadme *varones y mugeres*, / Vezinos desta fuerza desdichada” (XVIII 32-36).

³⁸ Este tipo de informaciones aparece también en *La Araucana*, aunque con un menor grado de validez etnográfica; cf. Lerner (1972, 617-618). La información etnográfica no se limita, naturalmente, sólo al tema de la mujer: “His poem tells of kivas, kachinas, sacred clowns, food preparation, shelter and customs, and of social interaction” (Sieber 78).

³⁹ “Y tienen vna cosa aquestas gentes, / Que en saliendo las mozas de donzellas, / Son a todos comunes, sin escusa, / Con tal que se lo paguen, y sin paga, / Es una vil bageza, tal delito, / Mas luego que se casan viuen castas, / Contenta cada qual con su marido” (XV 146-152).

⁴⁰ “Cuios vezinos tienen tantas hembras, / Quantas les es possible que sustenten” (XV 314-315). La existencia de la poligamia se confirma por la mención de Zutacapan y sus consortes: “Siendo Zutacapan y sus consortes, / Los primeros que en darla concedieron” (XVIII 310-311).

⁴¹ “Son lindos nadadores por extremo, / Los hombres y mugeres...” (XV 336-337).

⁴² Villagrà (1993: 90).

⁴³ M. Martín-Rodríguez (2005: 157).

⁴⁴ “Con gran suma de dueñas y donzellas, / Que boqui abiertas todas desfogauan, / Aliento calidissimo del pecho, / Y en las paredes tristes besos dauan” (XXXII 310-313).

⁴⁵ “Que era la misma lumbre de sus ojos, / Y de tan tierna edad, que no tenía, / Diez miserables años bien cumplidos” (XXXIII 119-121). La actuación de Bémopol (“assiendo a la muchacha por el brazo, / Con la pobre se despeño”, XXXIII 139-140), por cierto, parece una inversión de la de Métabo, el padre de Camila, en la *Eneida*, que, temeroso de lanzarse en su huida con la pequeña al río por miedo de ahogarla, la lanza atada a una jabalina hasta la otra orilla, y luego escapa a nado de sus perseguidores para recuperarla y ponerla a salvo; cf. Verg. *Aen.* XI 539 ss.

⁴⁶ Lerner, en efecto, cree que las cinco heroínas araucanas que presenta Ercilla son meras figuras literarias dotadas de nombres aparentemente indios, pero inspiradas en realidad en personajes del *Orlando furioso* de Ariosto (616). Medina, en cambio, aun cuando aceptaba cierto grado de idealización, creía que se trata de figuras femeninas con fundamento real.

⁴⁷ M. Martín-Rodríguez (2010, nota 738). Según Rey (171), en el episodio podría haber un eco de los amores de Lautaro y Guacolda en *La Araucana* (2.13.43-57), en los que se han visto a su vez ecos de

la despedida de Héctor y Andrómaca en la *Iliada*; cf. Murrin (167). Lerner (619), que ofrece en nota referencias críticas sobre esta equiparación, opina, no obstante, que la relación con la *Iliada* es muy remota, y que si algún texto literario tuvo presente Ercilla al componer el episodio hubo de ser probablemente el *Orlando furioso* (XXX 38-42).

⁴⁸ “Y qual Triaria de Vitelio esposa, / Que rompiendo la femenil flaqueza, / Por medio de las armas belicosas, / Con quien su caro esposo combatia, / Su persona arrojó con tanto esfuerzo, / Quanto su misma historia nos enseña, / Assi la pobre baruara mostraua, / Serle muy facil cosa el atreuerse, / A perder cien mil vidas que tuuiera, / Por solo libertar a su marido” (XIII 113-122).

⁴⁹ *Fuere qui uxorem L. Vitellii Triariam incesserent, tamquam gladio militari cincta inter luctum cladisque expugnatae Tarracinae superbe saeueque egisset* (Tac.hist.3,77).

⁵⁰ “Qual hizo aquel cruelissimo Theseo, / Con la noble Ariatna que burlada, / Dexo en pago de auerle libertado, / De la fuerça del monstruo embravecido” (XIII 197-200)

⁵¹ Tal vez en el episodio de Polca puedan detectarse ecos lejanos de dos figuras femeninas de la *Araucana*, Tegualda y Glaura. La primera (XX 36 – XXI 12) acude al campamento enemigo a buscar el cadáver de su marido, y la segunda (XXVIII 3-44) se presenta igualmente en busca de su marido y ambos son finalmente liberados por los españoles.

⁵² “Vna famosa baruara gallarda, / Que por su gran belleza y trato noble, / Era reuerenciada y acatada, / De todo aqueste fuerte y sus contornos” (XXVI 21-24). En su hermosura insisten de nuevo Zutacapán, en la asamblea de los acomeses: “No obstante q[ue] Luzcoija es muy hermosa” (XXVI 312), y la madre de Gicombo, en una reelaboración del tópico *ubi sunt* en su lamento por la muerte del hijo y de la nuera: “Donde esta la belleza de Luzcoija” (XXXIII 189). A su nobleza se hace referencia de nuevo a propósito de la buena acogida que dio a su esposo y a Bémpol a su regreso a Ácoma (XXVI 43-45).

⁵³ “Y saliendo al efecto vio que estaua, / La pobre de Luzcoija lamentando, / El destroncado braço de su amigo, / A quien con alma y vida le rogaua, / Que mas a la batalla no boluiesse, / Pues guerfana sin el alli quedaua” (XXIX 244-249).

⁵⁴ “Si el Sol mil vezes sale y se me esconde, / Y las altas Estrellas otras tantas, / Vinieren y ausentaren sus antorchas, / No faltare señor aunque yo muera, / Del solitario puesto en que me dejas” (XXIX 279-283).

⁵⁵ “Turo por la belleza de esos ojos, / Que son descanso y lumbre de los mios, / Y por aquesos labios con que cubres, / Las orientales perlas regaladas, / Y por aquestas blandas manos bellas, / Que en tan dulce prision me tienen puesto...” (XXX 77-82).

⁵⁶ I 155-160.

⁵⁷ Con todo, como recuerda Sieber, “Villagrá’s claim that the inhabitants committed suicide like the numantinos was not backed up by the testimony at the later trial” (80). Además del subtexto numantino, se han señalado también notables concomitancias entre el asedio de Ácoma y la batalla de Reinaco (10 de junio de 1554) tal y como se cuenta en la *Araucana*; cf. Murrin (219).

⁵⁸ “Porque ellos y sus hijos, y mugeres, / Era fuerça acabasen y rindiessen” (XXXI 189-190).

⁵⁹ Cf. XXXIII 79-81; 92-96 y 175-177, respectivamente.

⁶⁰ “Maximino, Macrino, ni Maxencio, / Procrustes, Diocleciano, ni Tiberio, / Neron, ni todo el resto de crueles, / Con ninguno mostraron su braueza, / Mas braua, mas atroz, ni mas terrible, / Que estos consigo mismos se monstraron, / No solo los varones, mas las hembras” (XXXI 311-317).

⁶¹ “Las vnas como Dido abandonaron, / Sus cuerpos, y en las llamas percieron” (XXXI 318-319).

⁶² “Otras qual Porcia apriessa satisfechas, / De brasas encendidas acabauan” (XXXI 326-327).

⁶³ “Otras el tierno pecho qual Lucrecia, / Con dura punta roto despedian, / Las almas miserables, y otras muchas, / Con otros muchos generos de muertes, / Sus vidas acabauan y rendian” (XXXI 328-332).

⁶⁴ “De vuestros brauos animos gallardos, / Si agora sin empacho y sin verguença, / Qual si fueradeis hembras vais boluiendo, / A cosa tan honrrosa las espaldas” (VIII 287-290). Es, de hecho, lo mismo que encontramos en *La Araucana*, cuando Fresia se encuentra con su esposo Caupolicán, que trata de pasar desapercibido ante los españoles, tras su captura, por medio de un disfraz, revela su identidad y abandona ante él a su hijo, ya que el héroe araucano parece haberse convertido, por su falta de valor, en una hembra. Como señala Lopher, “Thus, at a moment when an Araucanian hero of the epic, hitherto habitually denominated ‘el gran Xaupolicán’, proves disappointingly ‘feminized’, the gender vacuum is immediately filled by his ‘masculinized’ wife” (308).

⁶⁵ Según se infiere de la documentación que nos ha llegado, Villagrà hizo ejecutar a los dos desertores que eran de Castilla, pero prefirió dejar libre a los otros dos, porque eran de la tierra; cf. M. Martín-Rodríguez (2009: 264).

⁶⁶ “Y dandoles alcance qual Torquato, / Que al muy querido hijo mando luego, / Por transgressor del vando quebratado, / Que la cabeça de los tristes hombros, / Alli le destroncasen y quitasen, / Assi a los dos mandamos degollasen” (XVI 152-157). Este empleo de la tradición clásica para justificar conductas y acciones difícilmente justificables no es, por supuesto, exclusiva de Villagrà entre los autores de Indias, entre los que era usual, por ejemplo, justificar la destrucción de Tenochtitlán a manos de Cortés parangonándola con la de Jerusalén por obra de Tito; cf. Lopher (35 ss.). Naturalmente, Villagrà echó mano de todo tipo de argumentos para justificarse, y había aducido también, por ejemplo, las leyes marítimas, que obligan al capitán a castigar con prontitud a los marineros amotinados, como recuerda Sieber (77).