

Sobre la atribución del auto sacramental *La Araucana*: Andrés de Claramonte frente a Lope de Vega

About the attribution of the “auto sacramental” La Araucana: Andrés de Claramonte versus Lope de Vega

RODRIGO FAÚNDEZ CARREÑO

Departamento de Literatura
Universidad Católica de Chile
Avda. Libertador Bernardo O'Higgins 340
Santiago, 833115. Chile
rofaundez@uc.cl

RECIBIDO: 17 DE OCTUBRE DE 2015
ACEPTADO: 9 DE FEBRERO DE 2016

Resumen: El presente artículo analiza los problemas de atribución del auto sacramental *La Araucana*, publicado como auto de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo en 1893. Un estudio comparativo en relación con el teatro de Andrés de Claramonte en uso porcentual métrico, pasajes paralelos y sucesión de sustantivos, permiten postular a este último poeta del Siglo de Oro español como dramaturgo más cercano al estilo literario del auto sacramental *La Araucana*.

Palabras clave: Auto sacramental *La Araucana*. Lope de Vega. Andrés de Claramonte. Problemas de atribución.

Abstract: The present article examines the authorship of the “auto sacramental” *La Araucana*, attributed to Lope de Vega in 1893 by Marcelino Menéndez Pelayo. A study of the auto compared with Andrés de Claramonte's plays regarding meter characteristics, parallel passages and noun series, suggests that this last poet of the Spanish Golden Age would be the closest playwright as to the literary style of *La Araucana*.

Keywords: Auto sacramental *La Araucana*. Lope de Vega. Andrés de Claramonte. Attribution issues.

EL AUTO SACRAMENTAL *LA ARAUCANA*, MS. 16738 DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

El auto sacramental *La Araucana* se conserva en un solo manuscrito anónimo, copia a dos manos del siglo XVII, en el Fondo Osuna de la Biblioteca Nacional de España en Madrid, bajo la signatura ms. 16738. Sus páginas están en buen estado, correlativamente numeradas, desde la número 1, en letra y tinta distinta del texto, hasta la 28, donde termina la transcripción del auto. La numeración se coloca a media página, no en la parte superior o inferior, como es habitual en otros manuscritos.¹ Los nombres de los personajes están abreviados “cau” (Caupolicán), “rren” (Rengo), “fi” (Fidelfa), “teu” (Teucapel), etc. En muchas ocasiones un segundo copista termina los versos incompletos u olvidados de un primer amanuense; por ejemplo, en las páginas 4, 7, 10, 14, 17, 18, etc. Obsérvese un detalle de la página 17 (vv. 511-12), a partir de una fotografía del manuscrito original:

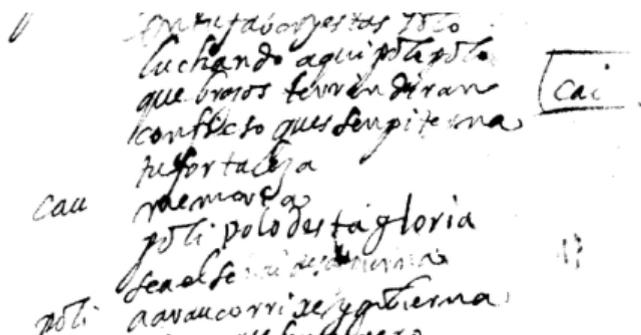


Imagen: I. Diferencias de tinta y letra en el v. 512, un segundo copista termina el parlamento de Caupolicán: «Memoria / Polipolo desta gloria / sea el señal de esa pierna» vv. 511-12.

El auto *La Araucana* presenta una versión a lo divino de la mítica elección de Caupolicán como cacique de Arauco, inspirado en el modelo épico del Canto II de *La Araucana* de Alonso de Ercilla de 1569 (II: 39-63). El famoso hito histórico, que por siglos ha despertado un acalorado debate entre la historio-

1. Para más detalles de la descripción física del único manuscrito del auto y su transmisión textual, ver la *Nota textual* a mi edición, en prensa. También la entrada *La Araucana, auto* del recurso virtual *Manos* (manos.net).

grafía y la literatura (Zugasti 2006, 3-28), sirve de argumento literario para narrar otra historia en su nivel simbólico, como lo es el sacrificio cruento de Cristo en la Cruz y la consecuente redención del mundo indígena.

Los araucanos cansados de las tribulaciones impuestas por la conquista americana (la guerra, la encomienda y el saqueo), se congregan ante la gruta del sabio Colocolo para solicitar un cacique que los lidere. Colocolo, trasunto de San Juan Bautista en el auto, propone tres concursos épicos: una prueba de salto, fuerza y el madero, donde Caupolicán enfrenta a los indígenas Rengo, Teucapel y Polipolo, que en su dimensión alegórica representan a las religiones previas a la ley de gracia: Demonio, Idolatría y Judaísmo, respectivamente. Cada prueba es una epifanía que permite a Caupolicán revelar a la audiencia su verdadera identidad divina, para en su desenlace, la prueba del madero, ascender en la Cruz y ofrecer, desde lo alto del tablado, un banquete de la Eucaristía que utiliza como material simbólico de la Comunión dos productos originarios del Nuevo Mundo: el cazabe y el maíz, que sustituyen al trigo y la vid tradicional del género de los autos sacramentales.

En 1893, Marcelino Menéndez Pelayo editó el auto de *La Araucana* en *Obras de Lope de Vega, autos y coloquios 3* de la Real Academia, a partir de la idea de que Lope era su autor por haber publicado una comedia de inspiración araucana, la tragicomedia *Arauco domado*, en la *Parte XX* de sus comedias en 1625. Desde entonces, la lectura crítica del auto *La Araucana* ha suscitado una serie de polémicas, tanto por el valor estético y teológico de su contenido argumental, que compara a Caupolicán con Cristo, como por importantes discrepancias en torno a su certera atribución al Fénix de los ingenios. Victor Dixon comentó: “I have insufficient space here to attack the auto *La Araucana* or its attribution to Lope, both of which I find absurd” (95). Similares fueron las opiniones de José María Alín y Begoña Berrio (421, 430) y Miguel Zugasti (1996, 434; 2014, 389). Tal contexto crítico ha llevado a Patricio Lerzundi, el año 2011, a editar el auto como texto anónimo, bajo el título *La Araucana, an Annotated Critical edition of a seventeenth-century Spanish Auto-sacramental text*, modificando el canon de su lectura como auto sacramental de Lope de Vega.

Mi investigación avanza sobre estas primeras conjeturas, presentando algunos datos concretos sobre su posible atribución a Andrés de Claramonte, autor de una comedia de inspiración pseudo araucana intitulada *El nuevo rey Gallinato*. A partir de un estudio porcentual métrico, pasajes paralelos y sucesión de sustantivos, postulo a este último dramaturgo del Siglo de Oro es-

pañol como el poeta más cercano al estilo literario del auto *La Araucana*. Sin embargo, antes de presentar estas importantes coincidencias, me interesa comentar una breve genealogía de su lectura crítica bajo la atribución a Lope de Vega.

LA ARAUCANA, AUTO SACRAMENTAL DE LOPE DE VEGA (1893-2011)

A diferencia de la comedia, la poesía épica, sacra o profana, Lope de Vega publicó en vida muy pocos autos sacramentales, solo cuatro: *El viaje del Alma*, *Las bodas entre el Alma y el Amor divino*, *El hijo pródigo* y *La Maya*, intercalados en su novela bizantina *El peregrino en su patria* de 1604. El resto de los títulos que hoy forman parte del *corpus* de autos de Lope de Vega son atribuciones póstumas.² El auto *La Araucana*, como he señalado, fue publicado por primera vez en 1893 por Marcelino Menéndez Pelayo en *Obras completas de Lope de Vega, autos y coloquios, vol. 3* (publicado sin enmiendas, años más tarde, en 1963, por la colección Biblioteca de Autores Españoles, vol. 7). Su breve estudio preliminar inauguró una doble lectura del auto que perduró entre la crítica por el curso del siglo: una lectura que lo valoró como auto auténtico de Lope de Vega (Rennert/Castro 502-03; Flecniakosca 46), y otra, de carácter ideológico-político, que cuestionó el vínculo indigenista entre Caupolicán y Cristo en la prueba de la carga de un madero. Nótese los comentarios de su primer editor, Marcelino Menéndez Pelayo:

Manuscrito de la Biblioteca Nacional, Fondo Osuna. No mencionado por La Barrera. Pieza disparatadísima o más bien absurdo delirio, en que Colocolo aparece como símbolo de San Juan Bautista; Rengo como figura de Demonio, y Caupolicán (*horresco referens*) como personificación alegórica del Divino Redentor del mundo. Muy robusta debía ser la fe del pueblo que toleró farsa tan irrelevante y brutal. Para nosotros sólo tiene curiosidad por los bailes y cantos indígenas que la exornan. Para los incidentes dramáticos (tales como la prueba del tronco), el poeta se inspiró más bien en *La Araucana* de Ercilla que en su propia comedia *Arauco domado*. (16)

2. Gran parte de los hoy consensuados autos de Lope de Vega fueron impresos en colecciones póstumas. Para una descripción detallada de todos ellos, ver Nogués; Izquierdo; Romeu.

En Chile, en 1917, fue publicado como auto de Lope de Vega por José Toribio Medina en *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en La Araucana de Ercilla, anotados y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*. Su estudio preliminar aportó un nuevo dato que contribuyó a afirmar su errónea atribución a Lope de Vega, a partir de la similitud del canto indio “piraguamonte, piragua”, común entre el auto *La Araucana* y la comedia de Lope de Vega *Arauco domado*.³ Léanse los comentarios de la edición de Medina:

Adviértase, por lo que se refiere a las personas que en ella figuran, que Lope conservó los nombres de Colocolo, Rengo y Caupolicán; alteró en Teuca-pel el de Tucapel [...] nombró a Glitelda y Fidelfa, y escribió guapaí, guapaya, lirunfá, runfalalá [sic] y otras que no corresponden a lengua alguna, siguiendo todavía en esto el sistema que ya había empleado en su *Arauco domado*, en el cual los mismos indios cantaban también “piraguamonte piragua, piragua xenicarisagua” versos que, al oírlos los asistentes a la representación, se enterarían tanto de su sentido como nosotros. (253-54)

Desde entonces, la crítica especialista se centró más bien en los aspectos políticos (estéticos e ideológicos) de la alegoría Caupolicán-Cristo que en sus problemas de atribución al Fénix de los ingenios.⁴ Entre sus comentaristas del siglo XX, destaca el P. José María Aicardo quien exaltó el valor teológico de la prefiguración Caupolicán-Cristo. Y se preguntó:

Acaso pertenece *La Araucana* a los primeros años de Lope, aquellos en que, por testimonio de Cervantes, andaba el poema de Ercilla confun-

3. Esta breve coincidencia musical entre el auto *La Araucana* y la comedia de Lope *Arauco domado* es una falsa pista que llevó a Elvezio Canónica a afirmar: “La repetición de las mismas palabras que acabamos de comentar en una comedia auténtica que trata el mismo tema del auto, me parece representar un doble indicio: acerca de la paternidad lopesca del auto por un lado, y acerca de la fecha probable de su composición, que ha de situarse poco antes o poco después de la comedia, por el otro” (472). Hoy en día, un estudio métrico es una herramienta científica certera para testificar la atribución de un manuscrito anónimo a un determinado autor, en desmedro de una simple coincidencia musical, patrimonio común de los dramaturgos del Siglo de Oro.

4. El auto sacramental *La Araucana* posee dos ediciones más bajo la atribución de Lope de Vega. Ver Hamilton; Castedo. La edición de Castedo es una copia no confesa de la primera edición chilena, de José Toribio Medina. De ella provienen sus errores de omisión, sustitución e inversión de versos en relación con el manuscrito original.

dido en el aprecio y en la fama con los más famosos y apreciados libros de caballería, y reputado “como una de las más ricas prendas de poesía que tenía España”. Olvidando el poeta, como el pueblo y Ercilla se olvidaron, de que trataban de una raza india y enemiga, no vieron en los nobles y tenaces oprimidos, y en Caupolicán sobre todos, más que bizarría y el heroísmo que peleaba hasta la desesperación [...]. Para comprender bien la concepción de este auto y de todos los histórico-alegóricos hace falta reparar que los santos Padres no ven solamente a Nuestro Salvador en aquellos héroes de santidad del Antiguo Testamento que se llaman Noé, Abraham, Jacob y José, sino además en Saúl, Jehú y en los jueces Otoniel, Sansón, Jefte, etc. Del mismo modo los santos del Nuevo testamento imitan con sus virtudes a Jesucristo; pero los sabios, los héroes, los libertadores son también reflejos y destellos del mismo, pues de Él descienden a los mortales todo lo bueno y lo grande, “como del Sol descienden los rayos y de las fuentes las aguas”. Jesucristo, pues, es en la concepción cristiana el modelo de todo y el supremo ejemplar del padre. (40)

Bruce Wardropper también dedicó algunas breves líneas para comentar la trascendencia teológica del auto *La Araucana* en el marco de los autos sacramentales de Lope Vega. Al respecto señaló: “La extravagancia de Caupolicán, protagonista de *La Araucana*, no estriba tanto en el hecho de que Lope compara la divinidad humanizada con la humanidad, como en el hecho de que traza analogías entre dos personas históricas, y no entre una persona y una idea” (288). La sentencia de Wardropper es una mirada rígida (o antigua) que subestima el amplio alcance argumental del tiempo histórico en el auto sacramental –*sub specie aeternitatis*–, que gracias a la alegoría puede tratar a lo divino cualquier acontecimiento: historiográfico, poético, mitológico o contemporáneo; según propone la moderna teoría literaria del auto sacramental (Páramo Pomareda 71; Egido 10; Spang 492-93; Antonucci 23).

La lectura crítica del auto *La Araucana* se modificó solo a partir de la década de los noventa, con la influencia del postestructuralismo. Francisco Ruiz-Ramón, en su *América en el teatro clásico español: estudio y textos*, fue el primero en tomar distancia de las opiniones peyorativas de Marcelino Menéndez Pelayo, cuando exaltó el sentido histórico (*sui generis*) de la pieza araucana. Sobre el vínculo entre Caupolicán y Cristo, comentó:

Ese mismo indio vencido aparecerá en *La Araucana* “auto” como figura de Cristo redentor. Si a Menéndez Pelayo tal identificación le hacía rasgarse las vestiduras, a nosotros –otros tiempos, otra idea de la función del teatro, otro modo de leer el teatro y la historia– nos parece significativa y fascinante la asociación Caupolicán / Cristo, hechas por un dramaturgo español del siglo XVII para espectadores españoles del siglo XVII. (220)

Otro juicio positivo fue el de Teresa Kirschner, quien comentó: “Lope da en este auto uno de estos saltos geniales suyos, salto no debido a la inconsistencia o la locura como ciertos críticos han pretendido, mas un salto (aunque arriesgado) coherente [...] y quizás únicamente viable en este género más lírico y libre que es el auto sacramental ante la comedia” (106). Por su parte, Mónica Escudero aportó nuevas reflexiones sobre la originalidad del auto *La Araucana* en relación con los dramas áureos referentes a la conquista de Chile, cuando señaló:

En todas las obras dramáticas estudiadas el mundo español y el araucano se presentan separados y en una situación de confrontación, más o menos sutil, ya ideológica o militar. El punto de vista español se impone sobre el araucano, en mayor o menor medida en cada caso. Este último grupo resulta siempre vencido o subyugado, es decir, siempre en una posición de inferioridad. *La Araucana* de Lope es el primer ejemplo en que se produce una amalgación de los dos mundos, impuesta por el discurso teológico propio del género. (223)

Entre sus estudios más recientes, Carlos Mata identificó varios de los cuadros dramáticos que organizan el acto único del auto:

El desarrollo argumental y alegórico de la pieza presenta un esquema tripartito. En el primer tramo del auto, Colocolo anuncia a los araucanos, que viven sojuzgados al extranjero, la necesidad de un capitán que los redima y salve. Hay detalles que equiparan a Colocolo con san Juan Bautista (es la aurora de un Sol que pronto vendrá, es la voz que clama en el desierto, no merece calzarle la sandalia a quien viene después de él, morirá por culpa de un baile...) [sic.]. El segundo tramo muestra la rivalidad y el enfrentamiento entre Caupolicán y otros candidatos a la jefatura, primero con la competición en salto y carrera, luego con la prueba del tronco. En

la parte final asistimos a una nueva contraposición de Caupolicán-Cristo y Rengo-Demonio, que ofrecen sendos banquetes a los araucanos. Caupolicán-Cristo les da su cuerpo, que es pan de Vida, en tanto que Rengo les presenta un plato con siete culebras, los siete pecados capitales, en suma, pan de muerte. Desde un punto de vista escénico, la contraposición de ambos personajes y banquetes se visualiza por medio de su aparición en dos nubes diferentes, cada una en un carro. (180)

De todas estas investigaciones contemporáneas en torno al auto sacramental *La Araucana* se debe destacar la edición crítica de Patricio Lertzundi, que modificó el canon de su primera lectura como auto de Lope de Vega, sustituyéndolo por uno anónimo. Su estudio preliminar corroboraba algunas de las sugerencias que el profesor Miguel Zugasti, de la Universidad de Navarra, me había planteado el temprano año 2010 –mientras preparaba mi propia edición crítica del auto–, en torno al sospechoso vínculo del auto *La Araucana* con la comedia de Andrés de Claramonte *El nuevo rey Gallinato* por el nombre del indígena Polipolo; primeras pistas de mi investigación. Este importante antecedente si bien es enunciado por la edición de Patricio Lertzundi, no se desarrolla en su estudio preliminar. Léanse sus comentarios:

Resulta interesante tomar en cuenta que en la obra *El nuevo rey Gallinato*, de Andrés de Claramonte, aparece el personaje de Polipolo como rey de Chile. Esta comedia fue escrita a principios del siglo XVII y permaneció inédita hasta 1983, cuando fue publicada por Hernández Valcárcel. Cabe preguntarse si se trata de una simple coincidencia; ambas obras permanecieron inéditas por casi tres siglos. Se podría pensar que Claramonte tenía conocimiento del manuscrito del auto, o que el creador del auto supiera de la comedia de Claramonte, o incluso que Claramonte sea el responsable por el auto. Como puede verse, las conjeturas y las dudas siguen en el aire. (9)

PROBLEMAS DE ATRIBUCIÓN: EL AUTO *LA ARAUCANA*, *EL NUEVO REY GALLINATO* Y EL TEATRO DE ANDRÉS DE CLARAMONTE

Andrés de Claramonte fue uno de los hombres de teatro más interesantes del Siglo de Oro español: actor, director, autor de comedias y poeta. Entre la crítica contemporánea ha despertado un nuevo interés gracias a la ingente

labor de Alfredo Rodríguez López-Vázquez y María Hernández Valcárcel, a las varias ediciones de sus comedias y autos sacramentales o a los estudios críticos de Alejandro García Reidy. Este último autor presenta como obras de Andrés de Claramonte los siguientes títulos:

Actualmente la producción teatral conocida de Claramonte comprende dos autos sacramentales (*El horno de Constantinopla* y *La dote del Rosario*), dos loas que publicó en vida (*La Asunción de la Virgen* y *Las calles de Sevilla*), doce comedias de atribución segura (*El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*, *La católica princesa Leopolda*, *De Alcalá a Madrid*, *De lo vivo a lo pintado*, *De los méritos de amor el secreto es lo mejor*, *De esta agua no beberé*, *El gran rey de los desiertos*, *san Onofre*, *El infante de Aragón*, *La infelice Dorothea*, *El nuevo rey Gallinato*, *El secreto en la mujer* y *El valiente negro en Flandes*) y otras cinco comedias que, pese haber sido atribuidas en diversos testimonios manuscritos e impresos no solo a Claramonte sino también a otros dramaturgos, generalmente se consideran suyas por la fiabilidad de las atribuciones o por cuestiones de métrica y estilo (*El honrado con su sangre*, *El inobediente o la ciudad sin Dios*, *El Tao de san Antón*, *El mayor rey de los reyes* y *Pusóseme el sol, salíome la luna o Santa Teodora*). (2008, 178)

El nuevo rey Gallinato es una de las comedias seguras de Claramonte, y comparte con el auto *La Araucana* el nombre del indígena Polipolo, que no se rastrea en *Arauco domado* de Lope ni en otras de las comedias indianas del Siglo de Oro español. Si bien *El nuevo rey Gallinato* remite a Chile a través de la onomástica de sus personajes indígenas, como Tucapel y Ongol, es más bien una libre creación de Andrés de Claramonte a partir de las noticias que circularon en España sobre las disputas guerreras en Oriente, entre los reinos de Camboya (Pegú) y Tailandia, que traslada de manera imprecisa a las Indias Occidentales (Zugasti 2003, 450-51).

Fuera del común nombre indígena de Polipolo, hay en la comedia *El nuevo rey Gallinato* algunas breves alusiones a la prueba del madero (“Polipolo, / hombre de espantosas fuerzas, / el cual un tronco de un árbol / con una mano sustenta”. II, vv. 140-143), como también una serie de pasajes paralelos que la crítica de tema araucano hasta el momento había pasado por alto. Uno de ellos es su inicio, “con los indios de plumas, mantas y flechas”, bailando un areito de inspiración solar. En ambos textos su primera exclamación –que llama la atención de la audiencia– utiliza el prefijo “guay”, muy popular entre

los poetas áureos para evocar un escenario de inspiración americana. En el auto *La Araucana*, “Guapí, guapai”, y en la comedia, “Guapayacán”. Nótese esta primera aproximación.

<i>La Araucana</i> vv. 1-4	<i>El nuevo rey Gallinato</i> vv. 1-6
<p><i>Cantan</i> ¡Guapai, guapai, que el sol vive aquí! ¡Guapayán, guapayán, que el sol aquí está!</p>	<p>Músicos: ¡Guayapacán! Que Tipolda, hija del Sol, sale a la mar, que dicen que el Sol su padre entre sus ondas está. ¡Guayapacán!</p>

Más claro es su segundo areito. En ambas piezas los indígenas convocan a una presunta divinidad solar a través de un estribillo que se organiza en torno al verso: “Sal, sal, sol divino; sal divino sol”. Léase:

<i>La Araucana</i> vv. 83-96	<i>El nuevo rey Gallinato</i> vv. 107-21
<p>Glitelda: Fidelfa, cantemos, pues. Polipolo: Si así ha de salir, cantad. (<i>Cantan</i>)</p> <p>Sal, sal, Sol divino sal, divino Sol. Alma de los días y puro esplendor, que eres de los dioses el más grande Dios, Arauco te llama; que en tanta aflicción espera que seas Tú su redentor.</p>	<p>Guacán: Llamadle. Indio: Cómo Tipolda: Cantando.</p> <p>(<i>Cantan</i>)</p> <p>Sal hermoso y bello, claro y rubio sol, que eres de los dioses el más grande Dios, tú que nos alumbras con tu resplandor y cuando te escondes todo es confusión,</p>

<i>La Araucana</i> vv. 83-96	<i>El nuevo rey Gallinato</i> vv. 107-21
Sal, sal, Sol divino sal, hermoso Sol.	Tipolda te llama, hija de Guacol, señor de diez reinos y rey de Cambox. Sal, sal Sol hermoso, sal divino Sol.

Otro pasaje paralelo entre el auto *La Araucana* y la comedia *El nuevo rey Gallinato* es el impacto visual que entre los indígenas genera la llegada de un personaje con barbas a la escena, para el caso del auto Colocolo-San Juan Bautista; compárese:

<i>La Araucana</i> vv. 109-13	<i>El nuevo rey Gallinato</i> vv. 175-76.
Fidelfa: ¿Qué son éstos?	Tipolda: ¿Qué son estas?
Rengo: Son cabellos.	Guacán: Pieles son.
Fidelfa: Tan melencidos y risos	Tipolda: ¿Y ésta?
parecen rayos de sol:	Guacán: Barba
mira Glitelda, qué lindos.	Tipolda: ¿Y ésta?
¿Ésta?	Guacán: Boca.
Rengo: Es barba.	
Fidelfa: ¿Y ésta?	
Rengo: Es boca.	

Aún son mayores las coincidencias del auto *La Araucana* con el teatro de Andrés de Claramonte cuando estas son observadas en su conjunto. Respecto a su onomástica, la indígena Fidelfa recuerda al Fidelfo de la comedia mariana *Santa Teodora*; y al nombre Delfa/ Delfo del auto *El horno de Constantinopla* y de la comedia hagiográfica *El gran rey de los desiertos*. Por el contrario, en el corpus de las comedias de Lope la voz Delfa no existe, y Delfo se asocia solo a Grecia y al lugar del oráculo, sin remitir a ningún nombre de personaje.⁵ Este hecho es importante para afirmar que el nombre o entrada Fidelfa/fo (en su variante Delfa) es una marca estilística del teatro de Andrés de Claramonte.

Hay coincidencias de rima entre el auto *La Araucana* y la comedia *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto* para las voces “once, bronce y gonce”, el primero en una octava real y el segundo en una décima, que no encontramos en las comedias de Lope de Vega.⁶ Léase:

La Araucana vv. 233-37

No solo, rayo, las esferas once
me deje atrás, sino pasé las quince,
pidiendo, como espíritu de bronce,
a los montes señal y al mar esguince.
Pendiente el sol de su dorado gonce.

El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto vv. 1069-73

Llegué, señor, a las once,
cuando la luna colgaba
de su criado gonce,
y ya la noche argentaba
de plata el balcón de bronce.

En su acumulación de sustantivos el auto *La Araucana* posee una importante cercanía con otras comedias de Andrés de Claramonte. Por ejemplo, con *El valiente negro en Flandes*, para la sucesión: “historias, bronces, libros”. Compárese:

5. Ver Fernández Gómez, *sub voce*.

6. Ver *Teatro español del Siglo de Oro*, base de datos electrónica (TESO).

La Araucana vv. 174-78

El preferido
soy yo, por mil privilegios
que darle a mi pueblo quiso
el cielo; mirad historias,
buscad bronces, abrid libros.

El valiente negro en Flandes
vv. 561-68

Burlome un hombre, mas yo,
más culpada que quejosa,
es bien que, pues le di el alma
con advertencia tan loca
a un soldado, conociendo
que en bronces, libros y historias,
y en mis trágicos sucesos,
que el mundo y los cielos lloran.

Una variante a la sucesión “historias, bronces, libros” son las comedias *El secreto en la mujer*, *El honrado con su sangre* y *La estrella de Sevilla*, donde se presenta bajo la forma “mármol, bronce y libros”. Léase:

El secreto en la mujer vv. 2534-39

Ha de quedar en el mundo
memoria de mi castigo,
escrita contra los tiempos
en mármol, bronces, libros
la venganza de mi halcón
y del grande enojo mío.

El honrado con su sangre vv. 599-603

Vuestro valor y prudencia,
en bronce y mármol se escribe.
Mi padre, Carlos, por él,
título y estado os dio,
y con mi hermana os casó.

La estrella de Sevilla vv. 1425-31

Amor, que no esté en mi
alto y glorioso trofeo,
más disculparme podrán
mil prodigios, historias
que en vivos bronces están,
y este exceso entre mil glorias
del cielo disculparán.

Para Alfredo Rodríguez López-Vázquez la sucesión de sustantivos “bronces, libros, historias” es característica del teatro de Andrés de Claramonte. En su edición a *La estrella de Sevilla*, nos advierte:

Esta quintilla falta en S [testimonio]. Parece típica de Claramonte: “El bronce eterno en tus grandezas hable” (*La infelice Dorotea*, v. 616); “donde haga inmortal mi amor / en bronce y jaspe” (*El gran rey de los desiertos*); “Escrito contra los tiempos / en mármol, bronces y libros” (*El secreto en la mujer*). Puede ser ejemplo de pasaje reelaborado. (1991, 225)

En cuanto a su estructura métrica, el auto *La Araucana* está organizado de la siguiente manera:

w. 1-4	Copla amétrica	Cantado	Estribillo 1
w. 5-32	Romancillo í-a		
w. 33-36	Copla amétrica	Cantado	Estribillo 1
w. 37-84	Redondillas		
w. 85-96	Copla hexasílaba	Cantado	Estribillo 2 (w. 85-86 y 95-96)
w. 97-224	Romance í-o		
w. 225-304	Octavas reales		
w. 305-322	Copla con romancillo embebido (w. 309-318)	Cantado	Estribillo 3 (w. 305-308 y 319-322)
w. 323-330	Quintillas más tres versos de enlace		
w. 331-334	Copla amétrica	Cantado	Estribillo 3
w. 335-434	Décimas		
w. 435-450	Copla amétrica con romancillo embebido (w. 439-446)	Cantado	Estribillo 4 (w. 435-438 y 447-450)
w. 451-470	Décimas		
w. 471-479	Copla amétrica con romancillo (w. 475-479)	Cantado	Estribillo 5 (w. 471-473)
w. 480-489	Décimas		
w. 490-498	Copla amétrica con romancillo (w. 493-498)	Cantado	Estribillo 5 (w. 490-493)
w. 499-558	Décimas		
w. 559-576	Sextetos lira		
w. 577-591	Copla amétrica	Cantado	
w. 592-629	Sextetos lira con final en pareado 7a-11a		
w. 630-645	Romance ó-a		

w. 646-657	Romancillo (é)	Cantado	
w. 658-669	Pareados	Cantado	
w. 670-677	Romance ó-a	Cantado	
w. 678-722	Copla amétrica	Cantado	
w. 723-827	Romance á-o	Cantado	
w. 828-837	Copla amétrica	Cantado	Estribillo 6 (w. 828-829 y 836-837)
w. 838-843	Quintillas más un verso de enlace con rima á-e		
w. 844-853	Copla amétrica	Cantado	Estribillo 7 (w. 844-845 y 852-853)
w. 854-859	Quintillas más un verso de enlace con rima á-e		
w. 860-861	Copla amétrica	Cantado	Estribillo 6 (w. 860-861)

N.º DE VERSOS	TIPO DE ESTROFA	PORCENTAJES
230	Romance	26.71 %
190	Décimas	22.06 %
129	Copla amétrica	14.98 %
96	Romancillo	11.14 %
80	Octava	9.29 %
56	Sextetos lira	6.50 %
48	Redondillas	5.57 %
15	Quintillas	1.74 %
12	Pareados	1.39 %
5	Versos de enlace	0.58 %
Total: 861		100 %
Total versos recitados:		65.73 %
Total versos cantados:		34.26 %

Gracias a los estudios métricos del teatro de Andrés de Claramonte, de María del Carmen Hernández Valcárcel, Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Alejandro García Reidy, se dispone hoy de una visión de conjunto sobre los tipos de versificación empleados por el dramaturgo murciano. El auto *La Araucana* se ajusta a estas prácticas métricas en cuanto su uso del romance como forma predominante, con un 26.71 % del total de la obra. En muchas otras come-

días de Claramonte (especialmente las posteriores a 1610) el romance es la métrica principal, con un mínimo de 21 % en *La católica princesa Leopolda* y un máximo de 61 % en *El valiente negro en Flandes* (Rodríguez López-Vázquez 1987, 189).

La décima es la segunda forma métrica de importancia del auto con un 22.6 %, tal como sucede en otras de sus comedias: *De Alcalá a Madrid*, *De lo vivo a lo pintado* y *La esclava del cielo*, *Santa Engracia* —esta última atribuida a Andrés de Claramonte por Alejandro García Reidy en 2009— con un 13.2 %, un 21.4 % y un 12.6 %, respectivamente. Claramonte recurre a la décima en casi todas sus obras; como tercera forma métrica (después del romancillo) en el auto sacramental *El borno de Constantinopla* con un 22.2 % y en el *San Carlos o las dos columnas de Carlos* 11.40 %. Mientras en los autos de Lope de Vega la décima es un recurso más bien aislado, que no se observa en los cuatro autos de *El peregrino en su patria*; y entre los 40 título atribuidos a Lope por la tradición crítica, la décima se presenta en solo seis autos, con un porcentaje significativo, superior al 5 %, en dos: *Las bazañas del segundo David*, con un 22.5 %, y *El nacimiento de nuestro salvador Jesucristo*, con un 12.5 % (Nogués 181, 264). El alto uso de la décima en el auto de *La Araucana* (22.6 %) permite distanciarlo del resto de los otros autos atribuidos a Lope de Vega por la tradición crítica.

Las octavas reales son la quinta forma métrica de importancia en el auto, con un 9.29 %, porcentaje alto en comparación con el de sus comedias, en las que no supera el 8.8 % (García-Reidy 2008, 187). Esta variante se debe, sin lugar a dudas, a la inspiración épica de la pieza alegórica.

El alto porcentaje de sextetos lira (6.50 %) otra vez se ajusta a las prácticas del teatro del murciano, quien usa este metro en casi todas sus obras; con un protagonismo significativo en la comedia a *San Onofre* (5 %) y en el auto sacramental *El borno de Constantinopla* (4.1 %). Mientras en Lope de Vega el sexteto lira es una forma poco frecuente, con un bajo porcentaje que apenas bordea el 2.3 %, y solo durante los años de 1620-1625 (Hernández Valcárcel 103-04).

La baja presencia de redondillas y quintillas, que en su conjunto no supera el 7.31 %, vincula al auto de *La Araucana* con obras de Claramonte posteriores a 1610, fecha a partir de la cual la quintilla y la redondilla tienden a disminuir en importancia. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, a partir del cambio porcentual del uso de la quintilla y la redondilla en relación con el romance, ha diferenciado tres grandes etapas en el teatro del murciano que permiten proponer una posible datación del manuscrito del auto de *La Araucana*. Comenta:

La primera época de Claramonte, y de acuerdo con el uso general de los años 1600-1610, la redondilla y la quintilla debían de ser las formas principales, cuando el romance se usaba aún poco. Si comparamos el porcentaje conjunto de quintillas-redondillas frente al romance, tenemos tres momentos muy claramente diferenciados: una época, seguramente anterior a 1610, en que la suma de redondillas-quintillas pasa del 45 % y el romance llega al 30 % (*La católica princesa*, *El nuevo rey Gallinato*, *El secreto en la mujer* y *El Tao de San Antón*); una segunda época en la que la suma de quintillas-redondillas es sensiblemente igual al romance, fluctuando ambos conjuntos en torno al 40 % (*La vida en el ataúd*, *Deste agua no beberé*, *La infelice Dorotea*, *El inobediente*, *El mayor rey de los reyes* y *Púsome el sol, salíome la luna*), y una última época, más o menos dilatada, en la que el romance tiene un porcentaje superior en un 15 % a la suma de redondilla y quintilla (*San Onofre*, *De lo vivo a lo pintado*, *El valiente negro en Flandes*, *De Madrid a Alcalá* y *De los méritos de amor; el silencio es el mayor*). (1984, 50-51)

La organización métrica o versificación estrófica del auto *La Araucana* se vincula con las obras de un tercer periodo de Andrés de Claramonte, posteriores a 1610, en las que el uso del romance es superior en un 15 % a la suma redondilla-quintilla. En el caso del auto *La Araucana*, el romance representa en un 26.71 %, mientras la suma redondilla-quintilla, un 7.21 %.

Estos antecedentes métricos (que lo datan un manuscrito posterior a 1610) se corroboran con las noticias de su posible estreno en Sevilla para la fiesta del *Corpus Cristi* de 1621, bajo el nombre del auto de *Los indios*. Tanto Eva García Rodríguez (640) como Jean Sentaurens (1126) en sus investigaciones sobre el teatro áureo en Sevilla han transcrito la *memoria de apariencias* de un auto sacramental intitulado *Los indios*, sin mención de poeta (dramaturgo), representado por la compañía de Hernán Sánchez de Vargas para el *Corpus Cristi* de 1621. Dicha memoria de apariencias coincide en todos sus elementos –escenográficos y de personajes indígenas– con el auto *La Araucana*, lo que permite suponer que fue escrita para su representación. Léase:

Apariencias del carro de “Los indios”: un medio globo, un madero de dos varas cuadrado de un palmo, el cual, levantándole al hombro, quedará hecho cruz, sin que se le vea encaje ni canal de adonde pueda [n] haber salido los brazos, sino que todo parezca una cruz muy bien hecha. Y esta cruz se hincará en tierra en medio del tablado, y a un tiempo se levantará

y se irá arrimando al vestuario; y que parecerá cosa increíble, y que a un tiempo haga dos movimientos: el uno subiendo Cristo por ella, al mismo tiempo se verá en la casa para desaparecerse. Habrá una silla en el otro carro, en lo bajo, hecha de culebras, y esta se aparecerá vacía y se desaparecerá como un demonio; y en esta parte donde se apareció este demonio se verá una media nube negra, y en ella la misma silla con una mesa y un plato llen[o] de culebras. En estotro carro habrá una apariencia: se aparecerá un monte, volviéndose todo el carro sin que parezca que lo hay, y en él, en su altura, se verá San Juan, y bajará por él y tornará el carro a su vez; y en esta misma casa se aparecerá una nave con solas dos capas que, al abrirse, y saliendo Cristo en ella afuera sentado, se le aparecerá una mesa, abriéndose una nube que tendrá junto a sí en correspondencia de la que está, y se verá salir una mesa y ponérsela delante con un cáliz o una patena y hostia, con que se da fin a este auto.

La pintura del carro de "Los indios": en el un costado cuatro indios muy galanes con muchas plumas, y ellos al traje indio, y que están levantando una viga. En otro lado Cristo, vestido de indio, de blanco, con el madero puesto a el hombro, muy hermoso. En otro lado Sant Joan Bautista bajando por un monte, también a lo indio vestido, donde han de estar cuatro indios. En otro lado ha de estar Lucifer, muy galán, en hábito de indio, ofreciendo en un plato muchas culebras. En otro lado ha de estar Cristo sentado a una mesa y un plato, ofreciendo el cáliz y la hostia, también vestido de indio. (1126)

En el auto *La Araucana* se encuentran todos los elementos descritos por la memoria de apariencias del auto sacramental *Los indios* (el monte y la aparición de San Juan Bautista desde lo alto del tablado, v. 97, Acot; la representación de Caupolicán-Cristo en la prueba del madero, v. 559, Acot.; las dos nubes: blanca y negra, los dos platos: uno con cáliz y otro con serpientes, v. 733, Acot., etc.), lo que permite afirmar su estrecho vínculo. La fecha de 1621, por lo demás, coincide con los años de residencia Andrés de Claramonte en la ciudad de Sevilla como uno de sus más importantes dramaturgos.

Estos nuevos datos cronológicos posicionan al auto sacramental *La Araucana* como el segundo auto conservado o descubierto, hasta el momento, de Andrés de Claramonte, después de *La dote del Rosario* que Rodríguez López-Vázquez cree cercano a los años de 1616-1619 (2011, 154), y anterior a *El horno de Constantinopla* de 1624.

Los tres autos sacramentales de Andrés de Claramonte demuestran diversos argumentos (bíblicos, contemporáneos y literarios) para representar el invariable tema eucarístico, común a los autos sacramentales del Siglo de Oro. De ambientación contemporánea *La dote del Rosario*, que transcurre en la Italia cortesana del siglo XVII; de origen veterotestamentario *El horno de Constantinopla*, y de inspiración épico-histórico el auto *La Araucana*. A pesar de estas diferencias existe entre ellos un vínculo teológico –o posición doctrinal– que permite observar a un mismo poeta. Por ejemplo, su representación “mariana” del Demonio, derrotado por el misterio de la Inmaculada Concepción. En el auto *La dote del Rosario*: “Desde que a mí una mujer / me dio un golpe en la cabeza / estoy mal con la mujeres” (vv. 992-995). Mientras en el auto *La Araucana*: “Tu fortaleza / no quieras encarecer, / pues sabes que una mujer / te abrió un día la cabeza” (vv.61-64). Así también, otras formulaciones menores en torno a la representación de la Eucaristía como pan de vida. En el auto *El horno de Constantinopla*: “Quién es Dios y quién es pan; Si es Dios y pan de vida; pan de vida es el pan” (v. 330, v. 516), y *La Araucana*: “Danos vida, pan de vida / que eres Dios, aunque a pan sabes” (vv. 834-835). Si bien estas primeras citas demuestran una proximidad teológica entre sus autos, es necesario aún un estudio más profundo que dé cuenta de sus diversas fuentes argumentales, doctrinales, trato de símbolos y emblemas; como también, una edición crítica de ellos en su conjunto. Mis breves coincidencias son solo un testimonio más (desde el género del auto sacramental), que complementan los datos métricos, estilísticos y de onomástica expuestos en las páginas anteriores en relación con el teatro profano de Andrés de Claramonte.

CONCLUSIONES

El manuscrito del anónimo auto sacramental *La Araucana* fue atribuido a Lope de Vega por su primer transcriptor y editor, Marcelino Menéndez Pelayo, en 1893. Sin embargo, un estudio de su uso porcentual métrico y pasajes paralelos en relación con el teatro de Andrés de Claramonte permite proponer a este último poeta como el verdadero autor del auto sacramental *La Araucana*. Para testificar dicha sentencia presento una serie de coincidencias en torno a su onomástica de personajes (Polipolio; Fidelfa/o; Delfa); común representación de cantos y areitos indígenas (“Guapaí-Guayapán”; “Sal, sol divino, sal, divino sol”); algunas rimas (“once, bronce, gonce”), como la su-

cesión de ciertos sustantivos (“historias, bronces, libros”), etc. Estos datos estilísticos se complementan con un estudio métrico que expone las distancias del auto *La Araucana* con las prácticas habituales en el teatro de Lope de Vega. La métrica, a su vez, permite datar el auto como una composición tardía en el teatro de Andrés de Claramonte, con seguridad, posterior al año de 1610. Esta datación se corrobora con las noticias de su plausible estreno en la ciudad de Sevilla para el *Corpus Christi* de 1621, bajo el título del auto *Los indios*, por la compañía de Hernán Sánchez de Vargas.

La suma de estos nuevos datos de atribución, estilísticos y métricos, como los relativos a su año de composición y estreno, complementan los vacíos en torno al manuscrito del anónimo auto sacramental *La Araucana* que, en el curso de los siglos, ha despertado acaloradas discusiones en torno al valor estético de su alegoría Caupolicán-Cristo, posicionándolo como una de las piezas más interesantes y polémicas del antiguo teatro español.

OBRAS CITADAS

- Aicardo, José María. “Autos sacramentales de Lope”. *Razón y Fe* 21.7 (1908): 31-42.
- Allin, José María, y María Begoña Berrio. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. London: Tamesis, 1997.
- Antonucci, Fausta, ed. Pedro Calderón de la Barca. *El verdadero dios Pan*. Kassel: Reichenberger/Pamplona: Universidad de Navarra, 2005.
- Canonica, Elvezio. *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 1991.
- Castedo, Leopoldo. *Chile: utopías de Quevedo y Lope de Vega*. Santiago de Chile: LOM, 1996.
- Dixon, Victor. “Lope de Vega, Chile and Propaganda Campaign”. *Bulletin of Hispanic Studies* 70.1 (1993): 79-95.
- Egido, Aurora. *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la culpa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- Escudero, Mónica. *De la crónica a la escena: Arauco en el teatro del Siglo de Oro*. New York: Peter Lang, 1999.
- Faúndez, Rodrigo. “Edición crítica y anotación filológica del auto sacramental *La Araucana*, atribuido hasta la fecha a Lope de Vega, con una nueva propuesta autorial a nombre de Andrés de Claramonte”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.

- Fernández Gómez, Carlos. *Vocabulario completo de Lope de Vega*. 3 vols. Madrid: Real Academia Española, 1971.
- Flechniakoska, Jean Louis. *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderon (1550-1635)*. Dehan: Paris/Montpellier, 1961.
- García Reidy, Alejandro. "Una comedia inédita de Andrés de Claramonte: *San Carlos o las dos columnas de Carlos*". *Criticón* 102 (2008): 177-93.
- García Reidy, Alejandro. "*La esclava del cielo, Santa Engracia*, una comedia olvidada de Andrés de Claramonte". *Studia Aurea* 3 (2009): 1-26.
- García Rodríguez, Eva. "La puesta en escena de Lope de Vega". Tesis doctoral. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2014. 22 de enero de 2014. <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/25565>>.
- Hamilton, John. "Dos obras de Lope de Vega con tema americano". Tesis doctoral. Auburn, Alabama: Auburn University, 1968.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen, ed. Andrés de Claramonte. *Comedias*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1983.
- Izquierdo Domingo, Amparo. *Los autos sacramentales de Lope de Vega, clasificación e interpretación*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2013.
- Kirschner, Teresa J. *Técnicas de representación en Lope de Vega*. London/Rochester/New York: Tamesis, 1998.
- Lerzundi, Patricio. *La Araucana: An Annotated Critical Edition of a Seventeenth-Century Spanish Auto-sacramental Text*. New York: Edwin Mellen Press, 2011.
- Mata, Carlos. "La guerra de Arauco en clave alegórica: el auto sacramental *La Araucana*". *Alpha* 33 (2011): 171-86.
- Medina, José Toribio. *Dos comedias famosas y un auto sacramental basados principalmente en La Araucana de Ercilla, anotados y precedidos de un prólogo sobre la historia de América como fuente del teatro antiguo español*. Santiago de Chile: Sociedad Imprenta-Litográfica, 1917.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Obras de Lope de Vega, VII: Autos y coloquios*. Vol. 2. Biblioteca de autores españoles 158. Madrid: Atlas, 1963.
- Nogués, María. "Clasificación de los autos sacramentales de Lope de Vega". Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2011.
- Páramo Pomareda, Jorge. "Consideraciones sobre los 'autos mitológicos' de Calderón de la Barca". *Thesaurus* 12 (1957): 51-80.
- Rennert, Hugo, y Américo Castro. *Vida de Lope de Vega*. Madrid: Anaya, 1968.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, ed. Andrés de Claramonte. *De esta agua no beberé*. Kassel: Reichenberger, 1984.

- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. *Andrés de Claramonte y "El burlador de Sevilla"*. Kassel: Reichenberger, 1987.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo, ed. Andrés de Claramonte. *La estrella de Sevilla*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. "Építeatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro". *Teatro de Palabra* 5 (2011): 143-61.
- Romeu, Luis M.^a "A honor y gloria del pan: una revisión de los autos fiebles de Lope". *Rilce* 31.1 (2015): 224-46.
- Ruiz-Ramón, Francisco. *América en el teatro clásico español: estudio y textos*. Pamplona: EUNSA, 1993.
- Sentaurens, Jean. *Seville et le théâtre: De la fin du Moyen Age à la fin du XVII siècle*. 2 vols. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- Spang, Kurt. "El auto sacramental como género literario". *Divinas letras y humanas letras*. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 1997. 468-505. TESO: Chadwyck-Haley. *Teatro español del Siglo de Oro, recurso electrónico*. 1998. 27 de enero de 2013. <<http://teso.chadwyck.co.uk/>>.
- Wardropper, Bruce. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del auto sacramental antes de Calderón*. Madrid: Anaya, 1967.
- Zugasti, Miguel. "Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro". *Studia Aurea (Actas del III congreso de la AISO)*. Eds. Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos y Marc Vitse. Vol. 2. Toulouse: LEMSO/Pamplona: GRISO, 1996. 429-42.
- Zugasti, Miguel. "Pegú o Perú: espacio imaginario y espacio real en *El nuevo rey Gallinato* de Claramonte". *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2003. 439-58.
- Zugasti, Miguel. "El toqui Caupolicán y la prueba del tronco a la luz de un nuevo texto: entre etnohistoria y literatura". *Colonial Latin American Review* 15.1 (2006): 3-28.
- Zugasti, Miguel. "América en el teatro español del Siglo de Oro: repertorio de textos". *Cuadernos de Teatro Clásico* 30 (2014): 371-410.