



Laocoonte indiano: memoria de serpientes, imitación y *pathos* en *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña

Sandra Accatino

To cite this article: Sandra Accatino (2022) Laocoonte indiano: memoria de serpientes, imitación y *pathos* en *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña, Colonial Latin American Review, 31:2, 236-256, DOI: [10.1080/10609164.2022.2069397](https://doi.org/10.1080/10609164.2022.2069397)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/10609164.2022.2069397>



Published online: 05 Jul 2022.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 92



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



Laocoonte indiano: memoria de serpientes, imitación y *pathos* en *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña

Sandra Accatino

Departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile

Hacia finales del siglo XVI, cuando el canon clasicista terminaba de conformarse con la nítida definición de los modelos y la cristalización de una escritura literaria fundada en la imitación y variación de los textos ejemplares, el poeta criollo chileno Pedro de Oña (1570–1643) publicó *Arauco Domado* (1596).¹ Impreso en Lima siete años después de la tercera y última entrega de *La Araucana*,² con el afán de dar una mayor dimensión a las gestas de García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete y padre del destinatario de la obra, este poema épico de más de quince mil versos consideró la reinención y la reescritura amplificada y contraída de algunos de los nudos narrativos del célebre poema sobre la guerra de Arauco de Alonso de Ercilla. Incorporó y reelaboró, además, como un tejido hecho de múltiples hilos y nudos, imágenes y episodios de otras fuentes literarias antiguas y modernas, algunas de ellas, como la *Eneida*, largamente evocados en *La Araucana*.³

A diferencia de *La Araucana*, en *Arauco domado* las referencias a la *Eneida* son mencionadas de manera explícita en tres notas inscritas en el canto XIII del poema, destinadas a volver manifiesto el juego de imitación con el canto II del poema de Virgilio.⁴ Este artículo se centra en esa sección del poema y se propone leer a contraluz esa más evidente referencia poética e indagar en el ejercicio de *contaminatio* y en la memoria imitativa activada respecto a otras fuentes que, de manera solapada, conforman junto al canto II de la *Eneida*, la compleja y ambivalente trama de ese pasaje de *Arauco domado*.

Dos años antes de la publicación de poema de Oña, Torquato Tasso señaló en sus *Discorsi del poema heroico* (1594), que era el descubrimiento de las variaciones, transformaciones y eventuales combinaciones de los antiguos poemas lo que permitía al lector descubrir la novedad del texto, valorar su alcance, su artificio y agudeza.

Nuevo será aquel poema en el cual nueva será la textura de los nudos, nuevos los episodios que serán introducidos dentro de él, aunque la materia sea conocidísima y haya sido por otros primero tratada, porque en la novedad del poema se considera antes la forma que la materia. Por el contrario, no podrá decirse nuevo aquel poema en el que sean ficticios los nombres y las personas, pero el poeta haga el nudo y el desenlace hecho por los otros. (Discorso I, 2r, 3)⁵

En *Arauco domado* la agudeza y la voz del poeta no se encuentran en una ‘materia inventada y nunca antes oída.’⁶ Residen, en cambio, en el efecto de perplejidad y maravilla que provoca en el lector el particular desenlace del nudo del relato, la ‘textura’

conformada en su trama por las antiguas historias aunadas y los recursos poéticos desplegados a partir de la combinación y transformación de sintagmas, frases e imágenes de la tópica clasicista, vueltos a la vida en los maltrechos cuerpos de sus personajes.

A pesar de que la reelaboración de distintos pasajes procedentes del canon ocurre en diversos momentos de *Arauco domado*, se vuelve particularmente significativa en los episodios en los que emergen las violentas pasiones que habitan la guerra y el amor. La ira y la cólera, el extremo dolor físico, el terror, el espanto, el desconuelo por la pérdida del amado, la muerte y el placer sensual afectan y modelan los cuerpos de los araucanos, apelando a unas fórmulas ya acuñadas en las obras de la Antigüedad y reinscritas en poemas caballescicos y épicos de la modernidad temprana. A través de las imágenes de esos otros poetas, impostando a ratos su propia voz a esas otras voces, Oña condensó afectos tan diversos como variadas son las fuentes que emula (Pittarello 1989; Blanco 2019; Carneiro 2021; 2022).⁷

Como observó Aby Warburg en sus estudios sobre la reemergencia de las fórmulas del *pathos* (*Pathosformeln*) de la Antigüedad en pinturas, grabados y esculturas durante el Renacimiento, en *Arauco domado* —al igual que en los poemas de Ariosto, Tasso y Ercilla que le sirven de modelo a Oña⁸— la emulación de las formas expresivas de emociones arrebatadoras produce un efecto de intensificación de la imagen poética, le infunde un suplemento de vida (Careri 2010, 144), una carga energética y una experiencia emotiva (Agamben 2007, 168) proveniente de la ‘vida póstuma’ (*Nachleben*) de esas antiguas fórmulas recuperadas.⁹ En las redes que el poeta urdió entre la superficie de las palabras y las obras subyacentes que el lector reconoce, entre los gestos, expresiones e imágenes contenidas en esas fórmulas vueltas a la vida y los invisibles e inestables movimientos del alma que ellas reflejan, el lector de *Arauco domado* queda doblemente cautivo. Si, por una parte, la eficacia y la intensidad de la descripción de pasiones es correlativa a su capacidad de afectar las emociones de los lectores, la referencia a otros poemas hace también emerger emociones vinculadas a una ‘memoria docta’ (Conte 1974, 10). El espesor mnemónico contenido en las metáforas y comparaciones, en las figuras fónicas y rítmicas y en las imágenes provenientes de obras imitadas produce, en el lector del poema, una suerte de expectativa, una emoción residual vinculada a los afectos que suscitaron en él las apariciones de estas fórmulas en sus anteriores contextos.¹⁰

Al estudiar la recuperación y la transformación de las fórmulas expresivas heredadas de la Antigüedad, Warburg las consideró vectores de una constelación emocional bipolar y contrapuesta. De acuerdo al momento y lugar en los que reemergían, los gestos exacerbados de las ménades, las vestimentas y cabellos en movimiento de las ninfas, las serpientes en el cuerpo contorsionado de Laocoonte o dominadas en el báculo de Esculapio, se cargaban de opuestos significados. Para Warburg, en la polaridad y ambivalencia de las antiguas fórmulas anidaba la posibilidad de su retorno a la vida, el redescubrimiento y la recuperación de su fuerza emotiva y expresiva originaria, conservada durante siglos, en estado latente, en la materia que las contenía. Provenientes de tiempos y lugares radicalmente distintos al de los contextos en los que volvían a la vida, estas fórmulas permitían expresar y dar forma a las pulsiones pasionales inherentes a la experiencia humana, las mismas que ‘el hombre erudito del Renacimiento [...] consideraba un terreno prohibido donde solo podían aventurarse los impíos de temperamento desenfrenado’ (Warburg 2012, 1:33). Quisiera que la reconstrucción de las

fuentes del pasaje de *Arauco domado* que este artículo analiza a continuación y el diálogo que propone con textos e imágenes antiguos y modernos, fuera pensado desde esta perspectiva. En el poema de Oña, la inserción de sintagmas, comparaciones e imágenes provenientes de la Antigüedad pagana en los cuerpos apasionados y desgarrados de los araucanos y el despliegue, en esos momentos de desmesura, del máximo control de los efectos de la emulación, están estrechamente relacionados con el trasfondo que Warburg individuó en la recuperación de las *phatosformeln* en frescos, grabados, esculturas y relieves del Renacimiento. A través de la distancia temporal y espacial que creaban esas lejanas voces prestadas y los antagónicos significados de las imágenes poéticas a las que recurrió, Oña no solo articula su propia voz, sino que intenta crear, desde su ambivalente subjetividad criolla (Mazzotti 2003; 2008; 2017), un ‘espacio del pensar’ (*Denkraum*) que pone en evidencia y testimonia las tensiones, conflictos y las violentas pulsiones que marcaron los primeros años de la Conquista.

En las páginas que siguen, revisaremos la reemergencia y actualización, en el canto XIII de *Arauco domado*, del episodio de la terrible muerte de Laocoonte en el segundo libro de la *Eneida*. En él, Virgilio describe cómo, tras haber anunciado el infortunio que escondía el enorme caballo de madera dejado por los aqueos y mientras preparaba el holocausto de un toro en el altar de Neptuno, el sacerdote troyano y sus dos hijos son apresados entre los espirales de dos gigantescas serpientes que surgen del mar desde la isla Ténedos. Devorado por las sierpes, Laocoonte se convierte él mismo en víctima sacrificial (*En.* II, 199–227). En el poema de Oña, el guerrero araucano Talguén, herido y desangrándose, mientras huye tras la derrota del asalto al fuerte español de Penco, remeda junto a una serpiente, por un instante, su agónica figura. Como señalamos, mientras Ganesin (Oña 2014, 373–74) y Carneiro (2021) han descrito y analizado este pasaje circunscribiéndolo a una *imitatio* articulada del Libro II de la *Eneida*, veremos que esta referencia es solo el más evidente estrato de un ejercicio de imitación compuesta *imitatio* multiplex, a partir de varias fuentes antiguas reveladas de manera paulatina al lector y anudadas por el motivo de la serpiente. Estas otras referencias neutralizan e invierten el *pathos* de dolor, miedo y muerte inscrito en el relato del sacrificio de Laocoonte, la primera y más explícita matriz de ese episodio.

Laocoonte como *exemplum doloris* y la invención de Talguén

A finales del siglo XVI, la célebre escultura del *Laocoonte*, realizada por Agesandro, Polidoro y Atenodor hacia el año 27 y redescubierta en 1506 en Roma, se había convertido en la representación del dolor por antonomasia, como puede verse en las múltiples obras del alto Renacimiento y del Manierismo que toman al grupo escultórico como referencias.¹¹ En su condición de figura de dolor universal y vestigio recobrado de la Antigüedad, la escultura fue, además, un sujeto privilegiado de las poesías neolatinas promovidas por las academias romanas. En ellas y en las tempranas descripciones de la escultura, aparece especialmente relevante la variedad de los afectos que el nudo serpentino provoca en los tres personajes, los mismos que son descritos por Virgilio: el miedo, el dolor y la muerte (Settis y Maffei 1999, 85ss.).

En 1584, unos años antes de que Oña publicara *Arauco domado*, el pintor Giovanni Paolo Lomazzo había incluido ‘el cuerpo contorsionado en distintos nudos’ del *Laocoonte* como un movimiento del cuerpo ‘en actos dolientes,’ en su célebre *Trattato*



Figura 1. Agesandro, Polidoro y Atenodor, *Laocoonte y sus hijos*. Mármol, c.27, Museo Pio Clementino, Vaticano. Fotografía de Jean-Pol Grandmont. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:0_Laocoon_Group_-_Museo_Pro_Clementino_\(Vatican\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:0_Laocoon_Group_-_Museo_Pro_Clementino_(Vatican).jpg)

dell'arte de la pittura (libro VI, cap. LXVI).¹² También Cesare Ripa en su *Iconologia*, un difundidísimo manual de figuras alegóricas publicado por primera vez en 1593 y que en su título se definía como una ‘obra no menos útil que necesaria a Poetas, Pintores y Escultores para representar las virtudes, vicios, afectos y pasiones humanas,’ escribía que, si se deseaba expresar el Dolor, la figura adecuada era la de un ‘Hombre medio desnudo [...] circundado por una serpiente, que fieramente le muerde el lado izquierdo’ (1593, 62).¹³

Convertido en figura del dolor, el conjunto escultórico reemerge en la que probablemente sea su primera aparición en el contexto americano. Se trata de una de las imágenes que ilustran *Les singularitez de la France antarctique* (1558), el libro que el fraile franciscano André Thevet publicó poco después de su regreso a Francia desde Bahía de Guanabara. En la xilografía de Jean Cousin, que ilustra el capítulo dedicado a ‘Las enfermedades más frecuentes de América y el método que he observado para su curación,’ un tupinambá enfermo y el hombre y la mujer que lo sostienen



Figura 2. 'Dolor.' Cesare Ripa, *Iconologia*. Roma: Lepido Facii, 1603, 102.

mientras succionan con la boca y con una bombilla el mal que lo aqueja, asumen las formas de la célebre escultura. Si el tocado de plumas, el mono, el loro, las frutas exóticas, la hamaca, las flechas y el arco en el suelo, las maracas que sostiene el hombre de la derecha y el cigarro de tabaco que fuma el de la izquierda, identifican y dan una semblanza verosímilmente americana a los sujetos, la silueta del famoso conjunto escultórico viste con su desnudez pagana el cuerpo de los indígenas y aparece, junto a la ordenada composición simétrica y la misma europeización de las figuras, como un dispositivo visual que vuelve accesible la alteridad americana y la irreductible extrañeza que esta encierra.

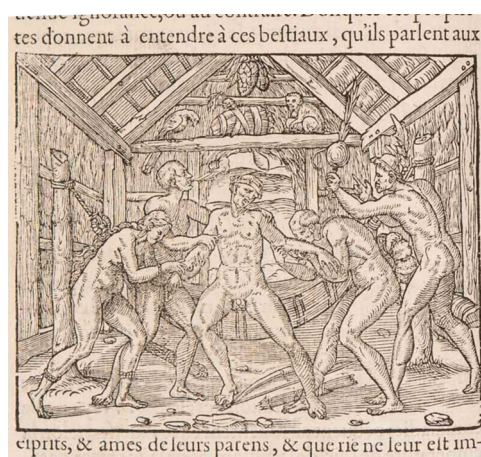


Figura 3. Jean Cousin. Xilografía de *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique: & de plusieurs terres & isles decouvertes de nostre temps* de André Thevet. París: chez les heritiers de Maurice de la Porte, 1558, 89.

El grabado de Cousin permite ilustrar la inmensa fama de la que gozaba el *Laocoonte* y da cuenta de su extensa identificación con el dolor. Es, sin embargo, además, una demostración de cómo el inmediato reconocimiento de la escultura y su absoluta disponibilidad para ser imitada y transformada atenuaban el carácter singular y la intensidad patética que se desprendía de su figura sacrificial, al mismo tiempo que la volvían un motivo recurrente de parodias.¹⁴ Casi cuarenta años más tarde, cuando el relato de la muerte del sacerdote troyano reemerge como uno de los hilos que conforman la trama en torno al dolorido cuerpo de Talguén en el *Arauco domado*, su transformación en clave paródica estará presente, junto con la inversión del pathos expresado en su variación del conocido pasaje de la *Eneida*.

A pesar de no haber sido mencionado en *La Araucana*, Oña otorga a Talguén un rol protagónico en su invención.¹⁵ Es presentado como un ‘fiero bárbaro’ (VI, 67, 8), ‘amigo grande’ de Tucapel (V, 84, 2), a quien secunda, defiende y salva en el asalto al fuerte de Penco. Tras esta intervención y creyéndose ya en punto de muerte por las heridas recibidas, Talguén deja la batalla, impelido por el recuerdo de su amada Quidora, con quien volverá a reunirse hacia el final del poema (Canto XIV), después de haber hallado a Tucapel y Gualeva en el bosque (Canto XIII). A ellos les relata los dos prodigiosos encuentros que experimentó mientras estaba herido y apoyado en un espino: una dócil serpiente que con su lascivo abrazo parece aliviarlo y la aparición del fantasma de Lautaro que lo curará, le narrará la historia de su muerte, le pedirá ser vengado y le indicará el camino para reencontrarse con sus amigos.¹⁶

En las diez octavas que describen el encuentro entre Talguén y la serpiente, el poeta criollo no solo crea un ‘Otro’ araucano a partir de la convergencia de repertorios literarios de proveniencia muy distinta, sino que incluye, además, al igual que la xilografía que ilustra al tupinambá enfermo en *Les singularitez de la France antarctique*, la referencia a una serie de elementos que contribuyen a dar un efecto de verosimilitud americana al relato. Según lo que ya observara José Antonio Mazzotti (2003; 2016) sobre la forma en que Oña amplifica los pasajes de *La Araucana* que describían los bailes y los rituales adivinatorios y funerarios de los araucanos, también en la descripción del lúbrico abrazo de Talguén con la serpiente, el poeta expande e intensifica las intertextualidades de fuentes literarias antiguas y las entreteje y adapta a una ‘frasis, lengua y modo’ (*Arauco domado*, II, 57) de los araucanos. Este privilegiado saber de la cultura indígena, que lo distingue del español Ercilla, opera en distintos niveles. El más evidente de todos lo apunta el mismo autor en una nota al final de la descripción del abrazo serpentino, en la estrofa 43, y se refiere a la creencia indígena en que ‘es buen agüero entre los indios ver una culebra’ (391). Incluida en esos mismos años por José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* entre las idolatrías americanas a cosas particulares ([1590] 2008, 158), la serpiente, que ya servía de vínculo a las prestigiosas referencias de la tónica clasicista presentes en el poema, anuda, como veremos más adelante, estos horizontes con el dato protoetnográfico, aparece como prueba de verdad de los hechos relatados y confirma el carácter y la identidad criolla del poeta.

De manera más solapada, también el nombre del guerrero tiene un particular significado al interior de la trama urdida en torno a Talguén y la serpiente. *Talguén* es uno de los nombres nativos que todavía hoy recibe la especie denominada *Trevoa quinquenervia*, un arbusto de la zona central de Chile, caracterizado por sus largas espinas y sus flores blancas.¹⁷ Así, cuando Talguén se aleja de la batalla y llega herido y desfalleciente,

arrastrando el ‘cuerpo a puras penas,’ hasta el ‘cóncavo pequeño de un espino’ (XIII, 33) y su carne queda adherida a él, los lectores criollos podían leer la coincidencia entre el nombre del araucano y el árbol al que se arrimaba hasta entremezclarse con él. El araucano les da a sus espinas —escribe Oña— ‘el color de clavellinas’ (XIII, 33), otra especie americana admirada en Europa por sus bellas y fragantes flores, las mismas que el artista Jacopo Ligozzi (1547–1627) había ilustrado unos años antes para el Granduque de Toscana Francesco de Medici (Tongiorgi and Willis 2019).

Si creemos en lo que Diego de Rosales (1601–1677) escribió respecto al arbusto de talguén, menos de cien años después en su *Historia general del Reino de Chile, Flandes indiano* (1877), podemos identificar, además, dos elementos que parecen vincularse a la *descriptio* del guerrero araucano: la madera del talguén es ‘tan fuerte que es incorruptible’ (229) y su uso medicinal está asociado al dolor: ‘cocidas estas ramas y dado a beber el cocimiento es muy bueno para los que tienen dolores, tomado como sarza paseada. Los indios usan mucho de este cocimiento porque se hallan bien con él’ (249). Al mismo tiempo que el arbusto espinoso contribuye a resaltar aquellos elementos que definen al personaje, es posible que adelantara, para el lector avisado, el efecto cómico que se desliza, lúbrico y serpentino, en la compleja trama de imitaciones que convergen en el relato que Talguén hace del episodio de su encuentro con el reptil.

Memorias de serpientes

Mientras avanza por el bosque junto a sus amigos, Talguén relata sus aventuras ‘hiriendo a fuerza de esta voz el viento’ (*Arauco domado*, XIII, 25, 8). La dramática expresión es de cuño virgiliano y recuerda el momento en que Laocoonte, apresado por las serpientes, lanza al cielo sus horrendos clamores (*‘clamores simul horrendos ad sidera tollit,’ Eneida 2, 222*).¹⁸ A través de la inserción de este verso, antes incluso de comenzar la narración, Oña nos advierte que la *Eneida* será su más evidente fuente en el juego de imitaciones y variaciones, tal como se puede ver en el ejercicio de *imitatio* y *amplificatio* de la *descriptio* de la serpiente, que se extiende en las estrofas siguientes. Esta aparece avanzando ‘con silbos temerosos,’ con su cola girando por el heno y ‘la frente, / cabeza, cuello y pecho levantado / y echando por los ojos su veneno’ (XIII, 34, 6–8). Varias octavas después, en el clímax de la narración, tras describir el abrazo serpentino, Oña vuelve a conformar su serpiente como una variación de las que emergen desde Ténédos. Si la serpiente abandona el cuerpo de Talguén

silvando y sacudiendo cresta y frente,
y con su vibradora lengua esquiva,
lanzando fuego y sangre por saliva[,] (*Arauco Domado*, XIII, 41)

las que Eneas describe a Dido atraviesan el mar como colosales moles de tortuosos repliegues (*‘immensis orbibus,’ En. II, 204*; *‘sinuatque immensa uolumine terga,’ En. II, 208*), mientras sus pechos se yerguen entre las olas (*‘pectora quorum inter fluctus,’ En. II, 206*), con los ojos (y no la saliva, como la serpiente de Talguén) inyectados de sangre y fuego (*‘ardentesque oculos suffecti sanguine et igni,’ En. II, 209*), mientras las lenguas vibran en sus fauces silbantes (*‘sibila lambabant linguis vibrantibus ora,’ En. II, 210–11*). Comparten esta característica con las sierpes que, en el cabello de Medusa, emiten

silbidos estridentes con sus lenguas vibrantes, en el canto X de *La Farsalia* de Lucano (*'illis e faucibus angues / stridula fuderunt vibratis sibila linguis,' Phar. X, 630–31*).

Según lo señalado, la serpiente que visita a Talguén no ha sido construida solo con fragmentos de las que atacan a Laocoonte y sus hijos. Mientras se acerca a él, juega con 'su lengua tan ligera,' 'que de tres puntas parecía' (XIII, 35, 2, 4). Aunque la referencia a la lengua trífida aparece en el libro II de la *Eneida*, no es en el episodio de la muerte de Laocoonte, sino en la descripción del guerrero aqueo Pirro, justo antes de su irrupción en el asediado palacio de Troya. Vestido con su refulgente armadura, el hijo de Aquiles parece una serpiente de renovada piel, que se enrolla en su lúbrico cuerpo y con el pecho se yergue soberbia al sol, mientras vibra en su boca la trífida lengua (*'lubrica convolvit sublato pectore terga / arduus ad solem et linguis micat ore trisulcis,' En. II, 474–75*). También en las *Metamorfosis*, la voraz e inmensa serpiente que Cadmo mata, sumaba, a las características de las que atacan a Laocoonte, las tres lenguas (*'tresque vibrant linguae,' Met. III, 34*), en un ejercicio de imitación compuesto de ambos pasajes del libro segundo de la *Eneida*.¹⁹

Las crestas que coronan sus cabezas, los ojos flamígeros y el brillo áureo que emanan sus cuerpos marcan el carácter sobrenatural de las serpientes que atacan a Laocoonte y a Cadmo. Estas condiciones reemergen, total o parcialmente, en otras dos serpientes cuyas historias también se entretajan en el complejo juego de imitaciones y referencias que Oña pone en escena en el episodio que analizamos: la serpiente que abraza la tumba de Anquises en el libro V de la *Eneida*, con escamas que parecen incendiadas por el fulgor del oro (*'auro / squamam incendebat fulgor,' En. V, 87–88*) y la serpiente en la que se transforma el dios Esculapio para sanar a los romanos de la peste, de alta cresta dorada, que se anuncia silbando, levantándose alta sobre su pecho y con ojos flamígeros, en las *Metamorfosis* de Ovidio (*'cum cristis aureus altis / in serpente deus praenuntia sibila misit,' XV, 669–70; 'pectoribusque tenuis media sublimis in aede / constitit atque oculos circumtulit igne micantes,' XV, 674–75*). A partir del deslizamiento sigiloso y zigzagueante de la *aemulatio* hacia estos otros textos también protagonizados por serpientes, Oña neutraliza, a través de una inversión, las pasiones negativas —el dolor, el miedo y la muerte— involucradas en el modelo virgiliano.

En contraposición a las serpientes que atacan a Laocoonte y sus hijos, la que aparece a Eneas en la tumba de su padre y la que encarna al dios Esculapio se vinculan al carácter lúbrico y benigno de la serpiente que se acerca a Talguén. Mientras el miedo y el horror experimentado por los troyanos se prolonga hasta el momento en que Eneas relata a Dido la muerte del sacerdote (*'Horresco referens,' En. II, 204*), el miedo inicial de Talguén frente a la sierpe de 'silbos temerosos' (XIII, 34, 3) se revierte prontamente, pues jamás 'después de aquel primero sobresalto / el pálido temor me hizo salto / aunque pudiera en otro haberle hecho' (XIII, 36, 2–4). Esos 'otros' temerosos de las serpientes son, para Oña y sus lectores, los troyanos y también el propio lector, que, sin aún conocer el final de la historia, teme por Talguén, porque vislumbra para él, entre líneas, el mismo destino funesto de Laocoonte y se duele de su dolor y siente temor por la muerte que supone la aparición de la serpiente, llena de reminiscencias a esas otras serpientes devastadoras.

La condición debilitada de Talguén y la detallada *descriptio* de su cuerpo desangrándose por las heridas recuerdan la forma en que Ovidio presenta al pueblo del Lacio en la historia de la llegada del culto de Esculapio a Roma. Asolados por una terrible pestilencia, 'los pálidos cuerpos estaban escualidos debido al morbo que les quitaba la sangre' (*'Pallidaque exsanguisqualebant corpora morbo,' Met. XV, 627*). Los agónicos romanos son

socorridos entonces por el dios Esculapio, transformado en la enorme serpiente que ya mencionamos. Al igual que Talguén, aunque primero sienten temor (*'territa turba,' Met. XV, 675*), al reconocer al dios lo veneran y piden que su aparición les sea propicia. Al llegar a la Urbe, la divinidad retoma su forma y les restituye su salud.

Reescrita bajo el lema de la salud pública por Alciato en la edición veneciana de 1546 de sus *Emblemas*, en la historia de Esculapio se destacaba que *'aunque benigno este dios se oculta en una serpiente monstruosa'* (1546, 25) y Daza Pinciano señalaba en su versión, en conformidad con su reemergencia en el episodio de Talguén, que Esculapio

en forma de culebra traducido,
cualquiera que es enfermo o es llagado,
rogándole d'el luego es guarecido. (Alciato 1549, 201)

El carácter benigno de la serpiente también se expresa en los momentos previos al abrazo. Ella se acerca a Talguén *'mansamente'* y *'cual mansa bestia'* se ofrece *'humilde con la parte que es suprema / y haciendo mil arillos de la extrema'* al guerrero (XIII, 38). En las dos siguientes octavas, antes de incorporar la más evidente relación con la historia de Laocoon, Oña desarrolla una larga *descriptio* de la serpiente en la que imita, amplifica y abrevia el pasaje de la *Eneida* en que la serpiente emerge desde el túmulo



Figura 4. Andrea Alciato, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*. Traducción de Bernardino Daza Pinciano. Lyon: Guillaume Rouillé, 1549, 201.

de Anquises, cuando Eneas conmemora el aniversario de su muerte con oraciones y libaciones (*En.* V, 84–96).

Eneida V, 84–96

adytis cum lubricus anguis ab imis
septem ingens gyros, septena volumina traxit
amplexus placide tumulum lapsusque per aras,
caeruleae cui terga notae maculosus et auro
squamam incendebat fulgor, ceu nubibus arcus
mille iacit varios adverso sole colores.
Obstipuit visu Aeneas. Ille agmine longo
tandem inter pateras et levia pocula serpens
libavitque dapes rursusque innoxius imo
successit tumulo et depasta altaria liquit.
Hoc magis inceptos genitori instaurat honores,
incertus, geniumne loci famulumne parentis
esse putet

[‘cuando una lúbrica serpiente del hondo recinto /
sacó, enorme, sus siete anillos, sus siete revueltas, /
en plácido abrazo al túmulo y desliziándose por los altares; /
el lomo tenía cubierto de manchas azulencas y de oro /
un fulgor encendía sus escamas, como el arco en las nubes /
esparce contra el sol mil diversos colores. /
Se paralizó Eneas con la visión. Ella en larga línea /
serpentea por fin entre las páteras y los vasos bruñidos /
gustó las viandas y bajó de nuevo sin daño a lo profundo /
del túmulo y dejó los probados altares. / Por esto más reanuda
los emprendidos honores a su padre, / dudando si pensar en un
genio del lugar o en un siervo de su padre’ (Virgilio 1990, 66)]

Arauco domado XIII, 39–41

Llegóseme doméstico y tratable,
mostrando con halagos y caricias
haber librado todas sus delicias
en deliciar mi cuerpo miserable;
y deslizando el suyo deleznable,
me estuvo allí pidiendo como albricias
de alguna buena nueva que me diese,
como si para mí posible fuese.

Tal vez de largo a largo se tendía
y el vario lomo liso me mostraba;
tal vez un solo círculo hacía;
ahora ya conmigo se medía;
ahora ya por medio atravesava,
mi cuerpo sanguinoso, paseando
con tacto cosquilloso, mole y blando.

Mas ya después de haber lo dicho hecho,
me circundó tres veces blandamente,
y a la tercera vuelta fieramente
enarboló otra vez cabeza y pecho;
por donde vino, así volvió derecho,
silbando y sacudiendo cresta y frente,
y con su vibradora lengua esquiva,
lanzando fuego y sangre por saliva

Oña amplifica en sus versos los adjetivos con los que Virgilio caracteriza a la serpiente y hace del ‘cuerpo sanguinoso’ de Talguén, la tumba, las viandas, los vasos, los altares de Anquises. Por él se desliza la serpiente con sus delicias y se pasea ‘doméstica y tratable.’ Bajo estos mismos adjetivos aparece descrita la serpiente en la difundidísima traducción que hiciera Gregorio Hernández de Velasco de la *Eneida* (1555): ‘Con manso y doméstico semblante / abraza el bulto del sepulcro’ (1577, V, versos 165–66, cit. en Caruso 2016, 103). Al mismo tiempo, Oña evita competir con la artificiosa descripción que hace Virgilio del cuerpo del reptil y la comprime, en la frase ‘el vario lomo liso me mostraba.’

Cuando, finalmente, la serpiente abraza a Talguén, el poeta criollo crea una variante a partir de la fusión de las dos descripciones provenientes de la *Eneida*. Al mencionar el fiero abrazo de la serpiente y el fuego y la sangre que lanza por su boca, trae a la memoria del lector los ojos inyectados de sangre y fuego (‘ardentesque oculos suffecti sanguine et igni,’ *En.* II, 209), las cabezas y lomos alzados, el peligro y la violencia de las sierpes que atacan a Laocoonte. En la reiteración del número de vueltas con los que es circundado Talguén y en el regreso de la serpiente al mismo lugar del que había salido, recupera, en cambio, el carácter manso e inocuo del plácido reptil que envuelve y lame las ofrendas en el sepulcro de Anquises.

Momentos antes del abrazo serpentino, después de expresar la ausencia de temor de Talguén y su pasividad ante la prodigiosa visita de la serpiente, Oña señala que este no espera ‘ya salud alguna / si no es que no esperarla fuese alguna’ (XIII, 37, 7–8). Tal como indica Ornella Gianesin en sus notas, estos versos recuerdan la arenga que Eneas pronuncia, en el libro II de la *Eneida*, para animar a los jóvenes que lo acompañan

a combatir hasta morir mientras ya arde Troya: ‘*una salus victis nullam sperare salutem*’ (‘la única salvación para el vencido es no esperar salvación alguna,’ *En.* II, 354). Al colocar la frase en un nuevo contexto, Oña invierte nuevamente el sentido del fragmento imitado: frente a la inmovilidad en la que permanece Talguén, Eneas y los cinco troyanos que lo acompañaban se lanzaron a las armas llenos de furor, como había hecho también Laocoonte, en el infructuoso intento de salvar a sus hijos.

Al igual que Eneas frente a la serpiente aparecida desde la tumba de su padre, Talguén se ‘paraliza ante su visión’ (*Obstipuit visu Aeneas*). Como los romanos enfrentados a la serpiente en la que se transforma Esculapio y como los troyanos ante las dos serpientes que devoran a Laocoonte y sus hijos, el araucano advierte el carácter premonitorio, la condición de presagio que, desde la Antigüedad, se asociaba a aquellos objetos prodigiosos capaces de provocar admiración y maravilla. A pesar del carácter atenuado de la serpiente indiana —no es gigantesca ni áurea—, el guerrero supone que el reptil ‘decir por señas lo futuro / bien vemos que lo tiene por oficio’ (XIII, 37). La naturaleza extraordinaria de este contexto y de la serpiente que encuentra a Talguén, es remarcada en la siguiente octava, a través de la inversión de una cita de la *Historia natural* de Plinio, el más difundido tratado enciclopédico de la Antigüedad. En el libro XVI de su *Naturalis Historia*, Plinio describe al fresno como un árbol cuyas hojas ‘constituyen un remedio sin igual contra las serpientes.’ Su poder es tal, señala, ‘que las serpientes no rozan su sombra, ni siquiera en la mañana o al atardecer, cuando esta es más larga, y huyen lejos de la planta’ (*tantaque est vis, ut ne matutunas quidem occiidentesve umbras, cum sunt longissimae, serpens arboris eius adtingat, adeo ipsam procul fugiat*, XVI, 64, 24). En *Arauco domado*, en cambio, el carácter extraordinario y prodigioso del ‘engrifado culebresno’ también se expresa en el haber tendido ‘su longitud al pie de un fresno’ (XIII, 38).

La incertidumbre y la duda de Eneas frente al significado prodigioso de la serpiente, que Virgilio describe escuetamente, se amplifican en las dos octavas previas al abrazo serpiente en las que el áspid parece pedirle a Talguén ‘como albricias / de alguna buena nueva que me diese’ (39, 6–7) y en las dos siguientes, en las que el araucano oscila entre el temor y la esperanza:²⁰

Quedé con un prodigio tan extraño
gastando el pensamiento en mil quimeras,
y aunque era cada cual de cien maneras,
se conformaban todas en mi daño;
mas como yo dudaba el desengaño,
viniéronme a nacer al fin esperas,
haciendo ya mi cierto mal dudoso
y a mí por esta causa temeroso

De suerte que, en viniendo la esperanza,
en ese mismo punto vino el miedo,
mas hube de esperarlos a pie quedo,
que cada cual provase en mí su lanza:
si aquello fue señal de* buena andanza
pensar, amigos, menos yo no puedo
de que el feliz agüero se ha cumplido,
pues a los ojos vuestros he venido (XIII, 42–43)

*Nota que es buen agüero entre los indios ver una culebra.

El temor y la esperanza son las antípodas pasionales que se encontraban inscritas, respectivamente y según hemos visto, en los fragmentos de la *Eneida* y de *Las Metamorfosis* que Oña tomó como modelo. Su explícita contraposición a partir de la admiración inicial —que Descartes consideró ‘la première de toutes les passions’ (Art. 53) en su *Traité des passions de l’âme* (1649)— es fundamental para la inversión que el poeta criollo hace de su más evidente referencia, el episodio de la muerte de Laocoonte y sus hijos y de la carga patética —dolor, temor y muerte— que este portaba.²¹

En la compleja imitación compuesta por sucesivos estratos de fragmentos, frases e imágenes provenientes de distintos repertorios de la Antigüedad, en su utilización en un contexto radicalmente distinto al originario, los cultos lectores de Oña, como Talguén frente a la serpiente, también eran presos del efecto de maravilla y extrañeza propio del gusto literario del siglo XVI (Bolzoni 2012, 130). Dimensionaban la agudeza, el gusto por el capricho y la paradoja originados a partir del inédito acercamiento entre palabras, imágenes y circunstancias provenientes del mundo clásico con el Nuevo Mundo. Anudadas por la figura zigzagueante y escurridiza de la serpiente, en ellas, al igual que en la xilografía del tupinambá enfermo en *Les singularitez de la France antarctique*, convergían repertorios clásicos y americanos.

Los deslizamientos entre la Antigüedad pagana y los habitantes de los nuevos territorios recién descritos no eran distintos a los que habían realizado cronistas y conquistadores entre los relatos y mitos de griegos y romanos y la naturaleza y las gentes de las Indias. Unos años antes de la publicación de *Arauco domado*, Acosta escribía en su *Historia natural de las Indias* que la ‘ceguera en los bárbaros’ le recordaba lo que san Pablo había escrito de ‘sabios y filósofos’ romanos, que ‘vinieron a trocar la gloria y deidad del eterno Dios por semejanzas y figuras de cosas caducas y corruptibles como de [...] serpientes’ (2008, 157). Unos cincuenta años antes, Bartolomé de las Casas se refería en su *Apologética historia sumaria* (c. 1527–1555) a la ‘gentílica ceguedad’ y al ‘poco seso y bestialidad de los señores prudentes romanos,’ cuyo culto a Esculapio parecía espejarse en las prácticas y creencias del Nuevo Mundo. En el relato del dominico, los antiguos adoraban a ‘una gran culebra viva,’ pues al verlas ‘siempre les había sucedido prosperidad y lo tenían por buen hado.’ Empleando los mismos adjetivos que Oña utilizará en la caracterización de la serpiente que abraza al malherido guerrero, el reptil se pasea por la ciudad de Epidauro ‘blanda y mansamente,’ ‘cuasi como mostrando señales de alegría.’ En esa ‘masedumbre y sosiego,’ a Las Casas le ‘parece claro andar vestido della el diablo’:

Donde parece que aquel maligno espíritu que en figura de culebra o serpiente urdió de engañar los primeros padres, tornó a tomar la misma figura para ser adorado so color de médico de la mayor parte del linaje humano y de aquella gente que por el mundo era estimada por más célebre y sabia, como eran los romanos. (1992, 785–86)²²

Alimaña infernal que integra la ‘serpentina muchedumbre’ del inframundo, que Oña menciona en la invocación a Eponamón en el canto II, cercana a las invisibles víboras que, arrancadas de la frente de Megera, trastocan los amores de Caupolicán y Fresia en el canto V y ‘siembran su mortífero veneno’ (V, 45) y con ‘aguda lengua solicitan / mortales iras, rabias y despechos’ en los amantes y en los araucanos (V, 46), la deleznable serpiente que mansamente y con halagos da señas de buena fortuna a Talguén y conforta y acaricia su cuerpo, porta también, en el último nudo de su abrazo, el signo vivo de los ardidés del demonio en el Nuevo Mundo, en contraposición a la cruz de los

conquistadores. En 1593, tres años antes de la publicación de *Arauco domado*, también Cesare Ripa había inscrito el serpentino abrazo no solo bajo el lema del dolor, sino también bajo el del pecado:

Joven ciego, desnudo y negro [...] va ceñido por una sierpe porque el Pecado pertenece al Señorío del Diablo, nuestro mayor enemigo, el cual trata continuamente de engañarnos bajo la fingida apariencia de alcanzar algún bien.²³ (1593, 198)

Llegados a este punto, parecería que, a través de las serpientes que acompañan, además, a los araucanos en sus armas (Caupolicán lleva, por ejemplo, ‘al ídolo Pillano por cimera, / en forma de serpiente horrible y fiera,’ VI, 75, 7–8) y cuya destreza estos imitan (‘¿qué víbora, qué serpiente ni culebra / se puede comparar al araucano?’ XI, 67, 5–6), el demonio resistiera el avance cristiano sobre almas y territorios americanos.²⁴ Sin embargo, tal como la serpiente desaparece en el poema justo en el momento en que este alcanza un punto de gran intensidad, también las cargas emotivas contenidas en las imágenes poéticas de la *Eneida* y de las *Metamorfosis* y el poder demoníaco, insinuado en su último giro, se diluyen apenas los atisbamos. Ante las antiguas imágenes

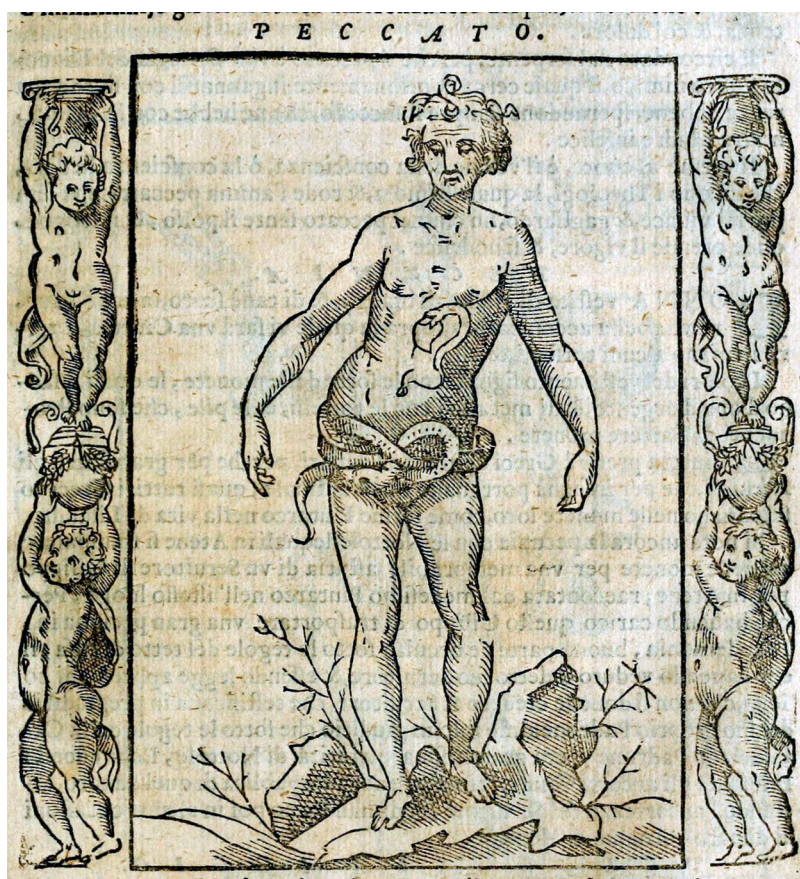


Figura 5. ‘Pecado.’ Cesare Ripa, *Iconologia*. Roma: Lepido Facii, 1603, 383.

conjuradas y vueltas a la vida, la escritura del poeta criollo parece retroceder y replegarse, para eludir un posicionamiento claro frente a los posibles desenlaces —trágico, feliz o demonizado— del encuentro de Talguén y la serpiente. Las cargas patéticas de las historias aludidas vuelven, entonces, a su estado latente, al mismo tiempo veladas y expuestas en la inédita yuxtaposición de poemas, referencias botánicas, morales e históricas del canon clásico y su inserción y reelaboración en un contexto radicalmente distinto, el de la guerra de Arauco.²⁵

Conclusiones

La reemergencia de la figura de Laocoonte en *Arauco Domado* nos ha permitido acercarnos a la trama de imitaciones, variaciones e invenciones que Oña tejió en su poema. A través de ella, hemos podido observar, por una parte, la forma en que los grandes textos literarios fueron leídos y utilizados durante los siglos XVI y XVII y, por otra, cómo en esas redes y tejidos de fórmulas e imágenes provenientes de la Antigüedad quedaron enunciadas las tensiones, conflictos y ambivalentes pulsiones que marcaron la Conquista.

La lectura de los libros que conformaban el canon clásico solía implicar su fragmentación y reescritura, su reducción a breves notas o su transformación en secuencias de imágenes y tópicos, su depósito en cartapacios, florilegios, polianteas, silvas, cornucopias y juegos de memoria. En esas nuevas y destiladas formas, los relatos en ellos contenidos, sus frases más elocuentes, sus comparaciones más afortunadas y también la forma en que las emociones y pasiones se traducían en los cuerpos podían ser fácilmente vinculados y mezclados con acontecimientos, personas, personajes o fragmentos de otras obras o imágenes similares o cercanas. Reinscritos de esta manera en la matriz que los articulaba, conforme a tópicos y lugares comunes que se esperaba encontrar en los poemas, las historias, las frases y las imágenes se podían combinar entre sí para traspasar a nuevos poemas las bellezas, los saberes y la fuerza emotiva depositada en los textos ejemplares a través de unas reglas conocidas y compartidas por escritores y lectores: las de la imitación y la variación (Bolzoni 1995; 2012; Quondam 2003; Ponce Cárdenas 2016).

En las diez octavas que cubren el relato del encuentro entre Talguén y la serpiente vemos reunidos más o menos reconocibles —y a menor obviedad de la imitación, mayor es la ostentación que Oña hace de la posesión de una cultura de elite y de una identidad socio-cultural— una serie de fragmentos provenientes de repertorios muy disímiles vinculados a partir de la presencia en ellos de la serpiente. Su figura opera como una suerte de imagen agente capaz de condensar y activar, a través de una cadena de asociaciones, el recuerdo de otros poemas y tratados, restituyéndolos a la memoria del lector y despertando, a partir de su reconocimiento, la memoria de las opuestas emociones que cada uno portaba: el dolor, el temor y la muerte encriptados en los relatos de las muertes de Laocoonte y Príamo y en el de la gigantesca serpiente que Cadmo vence; la incertidumbre de Eneas frente a la tumba de su padre; el dolor, el temor, la esperanza y el júbilo del pueblo romano ante Esculapio transformado en serpiente sanadora y la versión demonizada e indiana de este último pasaje en la *Apologética historia sumaria* de Bartolomé de las Casas. Junto a la descripción que hace Plinio de las virtudes del fresno en su *Historia natural*, estas son las hebras que conforman la compleja textura del pasaje estudiado.

En la descripción que Oña hace del abrazo serpentino, el espesor mnemónico a los antiguos textos opera a distintos niveles. Tal como las fórmulas expresivas, las metáforas y las comparaciones despertaban en el lector el recuerdo de las emociones suscitadas en sus anteriores contextos, también las figuras fónicas y rítmicas contribuyen a producir el retorno a la vida de esos lejanos repertorios y dotan a la serpiente de una presencia casi real. Al igual que Virgilio, quien presentaba a los reptiles que surgían desde la isla Ténedos a través de la reiteración del sonido sibilante de la letra ‘s’ (*‘fit sonitus spumante salo,’* ‘suenan el silbido en la sal espumante,’ *En.* II, 209),²⁶ el poeta criollo recrea en nuestra propia lectura el siseo y el silbido de la serpiente, el sonido de su deslizamiento en las distintas octavas. Si, apenas surge el áspid, Talguén afirma ‘sentí salirme por un lado / con silbos temerosos un serpiente’ (XIII, 34, 3–4), en las dos octavas que describen el acercamiento del reptil a su cuerpo, la aliteración del sonido se intensifica, manifestándose en cada uno de los versos.²⁷ Al leerlos, escuchamos a la serpiente en nuestra propia voz y su amenazante y lasciva presencia se vuelve casi tangible. Ante ella, escuchándola, nos volvemos, por un momento, el agónico guerrero.

Según hemos señalado, la no consumación de la muerte de Talguén y la atenuación de las fuerzas emotivas antagónicas contenidas en la reemergencia de las antiguas serpientes y su solapada y final transformación en clave demoníaca, pueden ser entendidas, en este sentido, como una huella visible, en el tejido del poema, de la dificultad que suponía para Oña alcanzar la distancia física y emocional que permitiría la comprensión y el control de las fuerzas opuestas que habitaban, sin resolverse aún, la experiencia afectiva de la Conquista.²⁸ Aunque en *Arauco domado* no escuchamos las voces de los muertos y los vencidos —pues, a pesar de las focalizaciones ambiguas y los posicionamientos duales del criollo, el poema forma parte de un proyecto virreinal e imperial (Mazzotti 2017)— la presencia viva y fantasmal de las serpientes paganas contribuye a desplazar la frontera de lo representable, hace aparecer momentáneamente los conflictos entre las opuestas fuerzas existentes y nos permite examinar algunos de los recursos simbólicos desplegados por los criollos para enfrentar y conjurar los temores, el desasosiego y las violentas pasiones que se trenzaron, en todo su devenir inestable, durante los primeros cincuenta años de la guerra de Arauco.

Notas

1. Sobre la imitación classicista, Cave 1979; Greene 1982; Gardini 1997; Bolzoni 2012; Ponce Cárdenas 2016.
2. *La Araucana* es el primer poema épico sobre la guerra de Arauco y su modelo fundamental. La *Primera parte de La Araucana* fue publicada en Madrid por Pierres Cosin en 1569 y contó con tres ediciones antes de la publicación de la *Primera y Segunda parte* (Madrid: Pierres Cosin, 1578). La *Tercera parte* fue publicada en Madrid por Pedro Madrigal, en 1589, después de quinta edición de la *Primera y Segunda parte*.
3. Sobre la imitación de modelos clásicos en *La Araucana*, véase Nicolopulos 2000, Kallendorf 2003 y Marrero-Fente 2007.
4. En XIII,52,1 la nota al margen señala ‘Imitación de Virgilio. 2 de la *Eneida*.’ En XIII, 64,3, ‘Virgilio, 2 de la *Eneida*.’ Oña apunta ‘Frasis latina’ en la nota ubicada en XIII,64,7. La fuente de esta última es *Aen.*, II, 282–83. Ornella Gianesin, en el comentario introductorio al canto XIII de su edición de *Arauco domado* (desde ahora *Arauco Domado*), identifica en el canto XIII un ‘processo di *imitatio* articolata.’ Este proceso es analizado en profundidad por

Sarissa Carneiro en ‘*Arauco domado* de Pedro de Oña y la imitación articulada de la *Eneida* y *La Araucana*’ (2021).

5. ‘nuovo sarà il poema in cui nuova sarà la testura de’ nodi, nuove le soluzioni, nuovi gli episodi che per entro vi sono traposti, quantunque la materia fosse notissima e da gli altri prima trattata: perché la novità del poema si considera più tosto a la forma che a la materia. A l’incontro non potrà dirsi nuovo quel poema in cui finti siano i nomi e le persone, là dove il poeta faccia il nodo e lo scioglimento fatto da gli altri’ (la traducción es nuestra). Las categorías fundamentales y las reflexiones expuestas en los *Discorsi del poema eroico* habían sido ya definidas por Tasso en sus *Discorsi del signor Torquato Tasso dell’Arte poetica et in particolare del poema heroico* (1587), en los mismos años en que escribía la *Gerusalemme liberata* (1581) y *Gerusalemme conquistata* (1593).
6. ‘La novità del Poema non consiste principalmente in questo, cioè che la materia sia finta, e non piu uditá; ma consiste nella novità del nodo, e dello scioglimento della favola’; Tasso 1587: discurso I, 2r.
7. En *Arauco domado*, Giancesin ha anotado y presentado gran cantidad de referencias e intertextualidades presentes en el poema de Oña. Recientemente, Mercedes Blanco ha abordado la imitación y variación de la metamorfosis de Sálmacis y Hermafrodito en la ‘fábula de amor’ de Caupolicán y Fresia en *Arauco domado*, remontándose no solo al texto de Ovidio, sino también a sus traductores e imitadores, al *De Architectura* de Vitrubio y a la *Genealogia deorum* de Boccaccio (2019, 46–54). Blanco discute la interpretación de este mismo pasaje de Pittarello 1989. Por su parte, Sarissa Carneiro ha analizado la desesperada búsqueda de Tucapel, emprendida por Gualeva, ‘en la huella de persecuciones paradigmáticas como la de Apolo a Dafne y ancladas en diversos tópicos vinculados al motivo de la *caza de amor*’ y la reemergencia de las voces de Homero, Virgilio, Garcilaso y Tasso en la figura luctuosa de la indígena ante la posible muerte de su amado (2022). Tal como señalamos en la nota 4, Carneiro estudió también el canto XIII del poema de Oña a partir de la ‘articulación de las distintas piezas o nudos poéticos que Oña recoge de sus modelos centrales (la *Eneida* y *La Araucana*) puestas en movimiento en una nueva trama’ (2021, 84). Lejos de ser un mero ornamento estético, la imitación y la variación son consideradas por las cuatro autoras como componentes programáticos y fundamentales de la visión de la conquista del Nuevo Mundo, de la conformación verosímil de los protagonistas araucanos y del sentido histórico y político de los poemas, además de un elemento identitario de la poesía de Oña.
8. El interés por la descripción de afectos y pasiones en estrecha relación con la imitación y variación de los modelos clásicos, tuvo en los poemas caballerescos y en la épica un papel preponderante, según han mostrado Daniel Javitch respecto al *Orlando furioso* (1984; 1985; 2012); Giovanni Careri en su libro sobre los imaginarios afectivos asociados a la *Jerusalén liberada* (2010); Raúl Marrero-Fente, en su estudio del duelo femenino en *La Araucana* (2007); Paul Firbas, en su análisis sobre la representación de la violencia en el poema de Ercilla (2010).
9. Los conceptos de *Pathosformel* y *Nachleben* fueron abordados, aunque no definidos, por Warburg en sus apuntes y en tres conferencias dadas en 1905, 1912 y 1926, ‘Dürero y la Antigüedad italiana’ (2005, 401–7), ‘Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara’ (2005, 415–37) y ‘La Antigüedad italiana en la época de Rembrandt’ (2010, 173–78). En los últimos treinta años, se han publicado gran cantidad de estudios sobre el Atlas Mnemosyne y los textos y la biblioteca de Aby Warburg. Respecto a la relación entre *Pathosformel*, *Nachleben* y memoria, he tenido especialmente presente a Agamben 2007, Assmann 2007, Settis 2012, Burucúa 2007 y Burucúa y Kwiatkowski (2014). En relación con la aplicación de este concepto en la literatura, véase, entre otros, Curtius 1995, Careri 2003 y 2010 y Johnson 2012, que aborda las menciones a las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Eneida* de Virgilio en las notas de Warburg, 38ss. Sobre la bipolaridad de la serpiente en los escritos de Warburg, véase Warburg 2008. Para los fines de esta investigación, hemos acotado la noción de *pathosformeln* a la reemergencia de las fórmulas del *phatos* de la Antigüedad a partir de distintos repertorios disponibles durante el Renacimiento. Sin

- embargo, Warburg admitía además la existencia de arquetipos reemergentes procedentes de experiencias primitivas humanas, ‘fantasmas patéticos de la antigüedad pagana,’ según señala en la conferencia sobre Dürer, imágenes residuales de un modelo no disponible, pero grabadas en la memoria colectiva (Warburg 2005; Wedepohl 2014; Didi-Huberman 2009).
10. La relación entre la memoria del lector e imitatio ha sido estudiado recientemente por Lina Bolzoni (2012; 2019).
 11. Varias de las obras del Renacimiento y Manierismo que tomaron como referencia al *Laocoonte* fueron incluidas por Aby Warburg en el panel 41a del *Atlas Mnemosyne*, dedicado al pathos del sufrimiento (Warburg 2010; 2012; Settis y Maffei 1999; Berbara 1999).
 12. ‘La prima passione adunque è il dolore, il quale, secondo il tormento che si pate, fa muovere il corpo in atti dolenti. [...] Fa il dolor oltre di ciò scontorcer il corpo in diversi nodi e travolger gli occhi, come quando avviene che uno è offeso da veneno o morso da serpe. Il che eccellentemente espressero i tre maestri antichi [...] nel tanto celebrato *Laocoonte* con i suoi figliuoli, dove una statua si vede in atto di dolersi, l’altra di morire, et la terza di haver compassione [...]’ (‘La primera pasión es por lo tanto el dolor, el que, según el dolor que se padezca, hace mover el cuerpo en actos dolientes. [...] Además de eso, el dolor hace que el cuerpo se contorsione en distintos nudos y los ojos se pongan en blanco, como cuando ocurre que uno ha sido envenenado o mordido por una serpiente. Lo que excelentemente expresaron los tres maestros antiguos [...] e el celebrado *Laocoonte* con sus hijos, donde una estatua se ve en el acto de dolerse, la otra en el de morir y la tercera en el de tener compasión’ La traducción es nuestra.)
 13. ‘Opera non meno necessaria a Poeti, Pittori, & Scultori, per rappresentare le virtù, vizi, affetti, & passioni umane.’ [...] uomo, mezzo ignudo [...] circondato da un Serpente, che fieramente gli morda il lato manco.’ La traducción es nuestra.
 14. Un ejemplo de la pérdida de la fuerza emotiva del *Laocoonte* puede verse en la xilografía atribuida a Nicolò Boldrini (1500–c.1566) a partir de la parodia de la escultura que Tiziano realizó hacia 1545. Sobre un pedestal, el sacerdote y sus dos hijos se han transformado en una tríada de simios inmersos en un espacio agreste, opuesto al espacio de civilidad que se abre en el último plano. Sobre el rol sacrificial de *Laocoonte* en la *Eneida*, véase en especial Berbara 1999 y Bruno 2011.
 15. En la edición de *Arauco domado* de 1917, José Toribio Medina anota que Talguén podría ser el guerrero Talcuén, mencionado en *La Araucana* (219). Sin embargo, este muere antes del asalto del fuerte de Penco, atravesado por una estocada de Lasarte, en la batalla de Mataquito (30 de abril de 1557, canto XV, 34).
 16. Según ha demostrado Carneiro, en su estudio sobre la imitación articulada de la *Eneida* y *La Araucana* en *Arauco domado* (2021), también en el fantasma de Lautaro se condensan fragmentos de distintos pasajes de la *Iliada* y de la *Eneida*, aunados a partir del tópico del fantasma.
 17. Agradezco a la Dra. Margarita Carú Marambio, de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, las indicaciones que me dio respecto a la denominación y clasificación de esta especie.
 18. También al morir Camila, ‘immensus surgens ferit aurea clamor sidera’ (*Eneida* XI, 832–33); las troyanas que vagan sumidas en la desesperación por el palacio de Príamo, a punto de ser saqueado y quemado, ‘ferit aurea sidera clamor’ (*En.* II, 488); en la competencia náutica por el aniversario de la muerte de Anquises, los jóvenes en los navíos ‘ferit aethera clamor’ (*En.* V, 140–41).
 19. Véase la nota de Alessandro Barchiesi (Ovidio 2007, 134).
 20. En su análisis de estas octavas, Carneiro señala que ‘Talguén pasa del desengaño a la esperanza y luego al temor y, por fin, a la felicidad’; y vincula esta modulación afectiva a ‘los sucesivos cambios anímicos de Eneas en la pluma de Virgilio’ (Carneiro 2021, 94).
 21. Como ha señalado Félix de Azúa, en su estudio sobre la influencia de Descartes en las conferencias que Charles le Brun dictó sobre la representación de las pasiones en 1668 y 1671, la admiración es ‘el momento neutro o inicial en el catálogo de las pasiones.’ En concordancia

- con la inmovilidad de Talguén, Le Brun describe la admiración como ‘una suspensión temporal de la motricidad que tiene lugar cuando se nos presenta algo desconocido [...]. El cuerpo concentra toda su energía en resolver la sorpresa, sea para huir de un posible peligro, sea para aproximarse a lo que se adivina como un beneficio’ (Azúa 1996, 79).
22. Véase esta misma referencia en Dinamarca 1951, 184.
 23. ‘Giovane, cieco, ignudo, & nero [...] cinto a traverso da un Serpe [...]. È circondato dal Serpente, perche il peccato è una Signoria del Diavolo, nostro nemico, il quale cerca continuamente ingannarci con finte apparenze di bene’ (la traducción es nuestra).
 24. El tema de las serpientes también llamó la atención del poeta novohispano Antonio de Saavedra Guzmán (1546, Ciudad de México–c. 1622), quien incluyó distintos ingredientes derivados de las serpientes en el conjuro mágico de la bruja bruja Tlantepuzylama, en el canto IX del *Peregrino indiano* (Madrid, 1599), tal como ha sido estudiado por Raúl Marrero-Fente (2018; 2019). El carácter distintivo de la serpiente en relación con América, también aparece representado en la pintura novohispana *Conquista y reducción de los indios infieles de las montañas de Paraca y Pantasma* (1675–1700, óleo sobre lienzo, 139 x 203 cm., Museo del Prado, en depósito en el Museo de América, Madrid). En la tela, en contraposición a la reducción franciscana que ocupa el centro de la pintura, las serpientes se sitúan en distintos espacios geográficos y, sucesivamente, acompañan a una familia de chibchas en el primer plano, se enfrentan a una tortuga, en un plano intermedio y asisten a una danza ritual y una escena de canibalismo, en el último plano.
 25. En su lectura del relato de la violencia en *La Araucana*, Firbas (2010) analiza las estrategias del sueño y la visión de la batalla de San Quintín empleadas por Ercilla para recomponer la distancia necesaria para la enunciación épica de su poema. ‘Es importante insistir en que esta escena, en donde Ercilla incluye en su fábula el mismo proceso de escritura de su poema, revela además una necesidad doble, tanto del soldado como del poeta: por un lado, la necesidad (quizá terapéutica) de descargar ‘con la pluma la memoria’ de la guerra; y, por otro, de recuperar con los recursos de la tradición épica mas prestigiosa el tono y la distancia narrativas del canto heroico’ (99).
 26. Para un análisis de este pasaje de la *Eneida* y la construcción en él de ‘una sintassi del pathos che rimpiazza e sopraffà la sintassi della ragione,’ véase Conte, 2002, 15–16.
 27. ‘Pues cuando el engrifado culebresno / por serme ya tan próximo vecino / me vino a ver debajo del espino, / tendió su longitud al pie de un fresno; / de do cual mansa bestia de buen tresno, / reptando mansamente a mí se vino, / humilde con la parte que es suprema / y haciendo mil arillos de la extrema. // Llegósseme doméstico y tratable, / mostrando con alagos y caricias / haber librado todas sus delicias / en deliciar mi cuerpo miserable; / y deslizando el suyo deleznable, / me estuvo allí pidiendo como albricias / de alguna buena nueva que me diesse, / como si para mí possible fuesse’ (XIII, 38, 39).
 28. Carneiro, en las conclusiones de su estudio sobre la imitación articulada de la *Eneida* en el canto XIII de *Arauco domado*, vincula la ausencia del ‘fin trágico de los episodios antiguos protagonizados por los araucanos’ con la aún pendiente ‘instalación de un nuevo orden social y político,’ ‘su energía pasional se diluía de la misma forma como se dilataba el conflicto que impedía la instalación del orden virreinal en el sur de Chile’ (Carneiro 2021, 106–97).

Agradecimientos

Agradezco a Dana Leibsohn, Sarissa Carneiro, Valeria Añón y a los evaluadores que enriquecieron con sus comentarios y sugerencias el artículo. Este fue escrito en el marco del proyecto FONDECYT n° 1180587: “La voz turbada”: las pasiones en Arauco domado (1596) de Pedro de Oña. Códigos retóricos, modelos poéticos y visualidad.’ Investigadora responsable: Sarissa Carneiro. Co-investigadoras: Sandra Accatino y Jéssica Castro.

Nota biográfica

Sandra Accatino es Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte y directora del Magister en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Es autora de *Mirar de lejos. Descripciones* (2019) y ha sido curadora de las exposiciones *Caravaggio. Luz del Barroco* (MNBA, 2016) y *Degas escultor. Impresiones de la vida moderna* (MNBA, 2011). Trabaja en dos líneas de investigación: la primera aborda la proyección del Renacimiento, el Manierismo y el Barroco en Latinoamérica y la segunda, los imaginarios y dispositivos visuales vinculados a la memoria.

Bibliografía

- Acosta, José. 2008. *Historia natural y moral de las Indias*. Edición de Fermín del Pino-Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Agamben, Giorgio. 2007. Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, 157–58. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Alciato, Andrea. 1546. *Emblematum libellus*. Venecia: Aldus.
- . 1549. *Los emblemas de Alciato*. Traducción de Bernardino Daza Pinciano. Léon: Guillaume Rovillio.
- Assmann, Aleida. 2007. Metafore, modelli e mediatori della memoria. En *Memoria e saperi: percorsi transdisciplinari*, edición de Elena Agazzi y Vita Fortunati, 511–30. Roma: Meltemi Editore.
- Azúa, Félix de. 1996. Las pasiones al servicio de la corona. *El paseante* 26: 76–92.
- Barbara, Maria. 1999. El *Laocoonte* y el tema del Sacrificio entre en Renacimiento y la Contrarreforma. *Goya: Revista de Arte* 269: 112–24.
- Blanco, Mercedes. 2019. Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*. *Bulletin Hispanique* 121 (1): 17–54.
- Bolzoni, Lina. 1995. *Stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Milán: Einaudi.
- . 2012. *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*. Nápoles: Guida.
- . 2019. *Una meravigliosa solitudine: l'arte di leggere nell'Europa moderna*. Milán: Einaudi.
- Bruno, Nicoletta. 2011. Il riscatto di una vittima: l'episodio di *Laocoonte* (Verg. Aen. 2, 40–56; 199–233). *Euphrosyne* 39: 31–66.
- Burucúa, José Emilio. 2007. *La imagen y la risa. Las Pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana*. Cáceres: Periférica.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. 2014. *'Cómo sucedieron estas cosas.' Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Careri, Giovanni. 2003. Aby Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire. *L'Homme* 165: 41–76.
- . 2010. *La fabbrica degli affetti: la Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*. Milán: Il Saggiatore.
- Carneiro, Sarissa. 2021. *Arauco domado* de Pedro de Oña y la imitación articulada de la *Eneida* y *La Araucana*. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 69 (1): 79–111.
- . 2022. La faz difunta: pasiones luctuosas en la épica de Arauco. *Colonial Latin American Review* 31 (2): 217–35.
- Caruso, Massimo. 2016. La primera traducción impresa completa de la *Eneida* de Virgilio realizada por Gregorio Hernández de Velasco. Tesis doctoral, Università degli Studi di Padova.
- Casas, Bartolomé de las. 1992. *Apologética historia sumaria*. Edición de Vidal Abril Castelló, Jesús A. Barreda, Berta Ares Queija y Miguel J. Abril Stoffels. Madrid: Alianza.
- Cave, Terence. 1979. *The Cornucopian text: problems of writing in the French Renaissance*. Oxford: Clarendon Press.
- Conte, Gian Biagio. 1974. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Turín: Einaudi.
- . 2002. *Virgilio: l'epica del sentimento*. Turín: Einaudi.

- Curtius, Ernst Robert. 1995. *Literatura europea y Edad Media latina 1*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Dinamarca, Salvador. 1951. *Estudio del Arauco domado de Pedro de Oña*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. 2005. Edición de Isaías Lerner. Madrid: Cátedra.
- Firbas, Paul. 2010. Una lectura de la violencia en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. En *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, edición de Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López, 91–105. Madrid: Visor.
- Gardini, Nicola. 1997. *Le umane parole: l'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*. Milán: Bruno Mondadori.
- Greene, Thomas. 1982. *The light in Troy: imitation and discovery*. New Haven: Yale University Press.
- Javitch, Daniel. 1984. The *Orlando Furioso* and Ovid's revision of the *Aeneid*. *Modern Language Notes* 99 (5): 1023–36.
- . 1985. The imitation of imitations in *Orlando Furioso*. *Renaissance Quarterly* 38: 215–39.
- . 2012. *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando furioso*. Lucca: Maria Pancini Fazzi editore.
- Johnson, Christopher D. 2012. *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images*. Nueva York: Cornell University Press.
- Kallendorf, Craig. 2003. Representing the Other: Ercilla's *La Araucana*, Virgil's *Aeneid*, and the New World encounter. *Comparative Literature Studies* 40 (4): 394–414.
- Lomazzo, Giovanni Paolo. 1584. *Trattato dell'arte de la pittura*. Milán: Paolo Gottardo Pontio.
- Marrero-Fente, Raúl. 2007. Épica, fantasma y lamento: la retórica del duelo en *La Araucana*. *Revista Iberoamericana* 218–19: 15–30.
- . 2018. Renovación mágica: el conjuro de Tlantepuzylama en *El peregrino indiano* de Antonio Saavedra Guzmán (II). En *Horizontes compartidos: conversiones, mitos y fundaciones en el Nuevo Mundo*, edición de Álex Gómez Romero, 125–45. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- . 2019. Conjuros de Ericto y Fitón en Tlantepucylama: imitación necromántica en *El peregrino indiano* de Antonio Saavedra Guzmán. *Bulletin Hispanique* 121: 103–18.
- Mazzotti, José Antonio. 2003. El mirador criollo: secretos de la Araucanía y la autoridad del testigo en Pedro de Oña. *Iberomanía* 58 (2): 171–96.
- . 2008. Paradojas de la épica criolla: Pedro de Oña entre la lealtad y el caos. En *Épica y colonia*, edición de Paul Firbas, 231–61. Lima: Universidad Mayor de San Marcos.
- . 2016. *Lima fundida, épica y nación criolla en el Perú*. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert.
- . 2017. Pedro de Oña y el criollismo poético. En *Historia crítica de la literatura chilena. Tomo 1: La era colonial*, edición de Stefanie Massmann, 101–14. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Nicolopoulos, James. 2000. *The poetics of empire in the Indies: prophecy and imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Oña, Pedro de. 1917. *Arauco domado*. Edición de José Toribio Medina. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.
- . 2014. *Arauco domado*. Edición de Ornella Gianesin. Pavia: Ibis.
- Ovidio. 2007. *Metamorfosi*. Vol. 2. Edición de Alessandro Barchiesi y Gianpiero Rosati; traducción Ludovica Koch. Milán: Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
- . 2014. *Metamorfosi*. Vol. 6. Edición de Philip Hardie; traducción de Gioachino Chiarini. Milán: Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
- Pittarello, Elide. 1989. *Arauco domado* de Pedro de Oña o la vía erótica de la conquista, *Dispositio* 14 (36/38): 247–70.
- Plinio Secondo, Gaio. *Storia naturale. Vol. 3: Botanica*. Turín: Einaudi.
- Ponce Cárdenas, Jesús. 2016. *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*. París: Éditions Hispaniques.

- Quondam, Amedeo. 2003. Strumenti dell'officina classicistica: Polyanthea & Co. *Modern Philology* 101 (2): 316–35.
- Ripa, Cesare. 1593. *Iconologia*. Roma: Eredi Gigliotti.
- . 1603. *Iconologia*. Roma: Lepido Facii.
- Rosales, Diego de. 1877. *Historia general del Reino de Chile, Flandes indiano*. Santiago de Chile: Imprenta del Mercurio.
- Settis, Salvatore. 2012. Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria. *Engramma* 100. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139
- Settis, Salvatore, y Sonia Maffei. 1999. *Laocoonte, fama e stile*. Roma: Donzelli Editore.
- Tasso, Torquato. 1587. *Discorsi del signor Torquato Tasso dell'Arte poetica et in particolare del poema heroico*. Venecia: Giulio Vassalini.
- . 1594. *Discorsi del poema heroico*. Nápoles: Stamparia dello Stigliola.
- Thevet, André. 1558. *Les singularités de la France antarctique*. París: heritiers de Maurice de la Porte.
- Tongiorgi Tomasi, Lucia, and Tony Willis. 2019. *An Oak Spring Herbaria: herbs and herbals from the fourteenth to the nineteenth centuries: a selection of the rare books, manuscripts and works of art in the collection of Rachel Lambert Mellon*. Yale: Yale University Press.
- Virgilio. 1990. *Eneida*. Traducción de Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza.
- . 2014. *Eneide*. Traducción de Rosa Calzecchi Onesti. Turín: Einaudi.
- Warburg, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.
- . 2008. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Sexto Piso.
- . 2010. *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- . 2012. *Atlas de imágenes Mnemosine*. Traducción y estudios de Linda Báez Rubí. 2 vols. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Wedepohl, Claudia. 2014. Dalla Pathosformel all'Atlante del linguaggio dei gesti: la morte di Orfeo di Dürer e il lavoro di Warburg sulla storia della cultura basata su una teoría dell'espressione. *Engramma* 119. http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1619