ÉPICA, FANTASMA Y LAMENTO:
LA RETÓRICA DEL DUELO EN *LA ARAUCANA*

POR

RAÚL MARRERO-FENTE
University of Richmond

En este trabajo propongo una lectura de los cantos XX y XXI de *La Araucana* de Alonso de Ercilla para analizar el procedimiento de elaboración de la retórica del duelo en el personaje de la indígena Tegualda y las consecuencias del lamento femenino en el poema. Al adoptar Ercilla en los cantos XX y XXI de *La Araucana* el recurso del diálogo con el personaje enemigo, el narrador asume un desdoblamiento de la voz poética que le permite presentar a los lectores una perspectiva supuestamente más cercana a la de los indígenas. Este recurso del personaje enemigo que habla es un conocido artificio literario porque Tegualda es una creación de Ercilla y su modelo proviene de la tradición de las heroínas clásicas y renacentistas (Cevallos 1-20). Pero la existencia en el poema de una voz diferente a la del poeta-soldado Ercilla también produce un punto de vista dual. Esta contradicción entre dos perspectivas de enunciación en el poema pone de manifiesto la existencia de una “subjetividad dividida” (Davis 20) en Ercilla, y también provoca una dualidad en la interpretación del texto que ha originado dos escuelas de análisis de *La Araucana*. Una escuela que ve el poema como un texto que defiende el punto de vista de los intereses de la conquista española y otra que lo lee como un ejemplo de crítica a la guerra contra los araucanos (Kallendorf 395-396). En los cantos XX y XXI de *La Araucana* Ercilla emplea en la elaboración del personaje de Tegualda recursos similares a los analizados por Kallendorf en su estudio de la relación intertextual entre la *Eneida* y *La Araucana* (394-414). Este proceso de modelación literaria por sus propias características de perspectivismo y dualismo asociados a los personajes enemigos tiene una carga de ambigüedad que dará como resultado una elaboración artística compleja porque las acciones y palabras del personaje ficticio de Tegualda cumplen un papel doble en el texto. Por una parte, sirven para presentar una imagen heroica de los españoles capaces de ayudar a una mujer enemiga a buscar el cadáver de su marido (como Aquiles aumenta su heroísmo cuando ayuda a Príamo a recuperar el cadáver de Héctor); por otra parte, permite expresar los sentimientos de dudas de la voz poética ercillana que muestra una visión del enemigo araucano como seres humanos que sufren y que viven la guerra desde la experiencia del dolor de la muerte de sus familiares. Es precisamente la representación de estos sentimientos en el personaje de Tegualda –en especial, el sentimiento del dolor humano ante la muerte por medio de la retórica del duelo– el recurso de interpelación universal que por su capacidad de apelar a todos los seres humanos crea una empatía favorable en los lectores. Ercilla crea por medio de la retórica del duelo del personaje de Tegualda una experiencia

estética capaz de generar emociones contradictorias porque a la misma vez pueden originar sentimientos de pena, de dudas o de rechazo a la guerra. Este elemento de comunidad universal en el dolor causado por la destrucción de la guerra fue el que Ercilla pudo expresar magistralmente por medio del personaje de Tegalda.¹

Los cantos XX y XXI de la segunda parte de *La Araucana* cuentan la historia de Tegalda y Crepino. El poeta-soldado Ercilla está de guardia nocturna y en medio de la noche aparece la joven Tegalda que deambula solitaria y desesperada en busca del cadáver de Crepino para darle sepultura. La joven indígena encuentra el cuerpo de su amado en el campo de batalla y lo lleva a enterrar. La escena de familiares que invocan clemencia para enterrar sus muertos tiene una larga tradición (Príamo, Antígona, Argia) que Ercilla aprovecha, principalmente por medio del conocido recurso del desdoblamiento de la voz épica para crear los personajes enemigos. En este caso, Ercilla sigue los procedimientos formularios virgilianos de las “voces adicionales” propuesto por Lyne para explicar la presencia de otras voces diferentes en la *Eneida* que contradicen el discurso imperial de Eneas (Kallendorf 397).

Los cantos XX y XXI de *La Araucana* están modelados en el libro XI de la *Eneida* de Virgilio y en el libro XII de la *Tebaida* de Estacio, en los cuales aparecen escenas de enterramientos colectivos de soldados anónimos.² Por otra parte, la genealogía del cuerpo insepulto se remonta a los modelos épicos de Elpenor (*Odisea*) y Palinuro (*Eneida*), porque estas figuras son proyecciones imaginarias de los tormentos y culpas de los vivos. También ha sido señalada la influencia del canto XIII del *Orlando Furioso* de Ariosto, que cuenta la historia de los amores trágicos de Isabella y Zerbino.³ Estos parecen ser los modelos épicos principales imitados por Ercilla en los cantos XX y XXI de *La Araucana*.

El canto XX tiene la noche como marco inicial de la historia de Tegalda, y nos remite al comienzo del canto XI de la *Odisea*, en el que aparece un cuadro nocturno de sombras como antecedente del descenso al mundo de los muertos. La escena nocturna coincide además con las llamadas fórmulas de comienzo de la elegía, cuyo objetivo era preparar el ánimo de los lectores. Ercilla relata que en el instante más arduo de su guardia Tegalda se aparece al anochecer, justo en “el cuarto de la prima” (Ercilla 568), es decir, entre las ocho y las once de la noche. El poeta intenta luchar contra el sueño caminando de un lado a otro, y comenta irónicamente que las causas de su somnolencia se deben al agotamiento y al hambre del soldado y no a los manjares de la buena mesa. La dificultad de introducir esta escena lírica se manifiesta como la reticencia a empezar a narrar los acontecimientos por parte del poeta, quien titubea cuando se refiere a su estado anímico al principio de la escena, dando la impresión de que la historia es solamente un sueño. Esta reticencia a empezar que muestra el poeta se da en un marco nocturno, según los versos siguientes: “La negra noche a más andar cubriendo/ la tierra, que luz desamparaba,/se fue toda la gente recogiendo”; los cuales nos remiten a la segunda elegía de Garcilaso.

¹ En este sentido la técnica de Ercilla es similar a la de Virgilio cuando crea el personaje de Dido, capaz de provocar en los lectores sentimientos de pena por su dolor.

² Sobre la importancia del lamento femenino en el Canto 12 de la *Tebaida* de Estacio puede consultarse Pagán 423-452 que ofrece un análisis detenido del llamado “momento después de la batalla.” Hay una gran similitud entre estas características que analiza Pagán y los capítulos que comentamos de *La Araucana*.

³ Véase Ducamin 149; Chevalier 152; Schwartz 620; Pierce 73; y Nicolopoulos 100-101.

La escena de Ercilla tiene como antecedente no sólo el modelo del soldado en reposo, sino también la indeterminación genérica, que se traduce en la duda y el retraso con que da inicio el despliegue de las ideas del canto. La escena introduce directamente el motivo de la pausa poética imitando el modelo de la Égloga III de Garcilaso. La imitación del tópico de las armas y las letras, elaborada por el poeta toledano, permite aclarar la transformación del tema onírico en el poema de Ercilla en un episodio de ensoñación poética; es decir: el instante de la imaginación que permite intercalar una escena lírica dentro del mismo poema épico.⁴ El episodio narrado es una ensoñación poética porque según el escritor “divisar lo cierto no podía” (Ercilla 570), es decir, la historia de Tegalda se tiene que contar desde un marco de incertidumbre y misterio en el cual los hechos no se pueden aclarar totalmente.

El poeta da inicio a su canto en el espacio de la noche silenciosa pues el escenario nocturno donde reina la quietud y el silencio resulta propicio para evocar el tema mortuorio, y al mismo tiempo enmarca la aparición de Tegalda, quien se nos presenta precedida por la visión sobrecogedora de la muerte física que el poeta describe en toda su crudeza: “vi que estaba el un lado del recuesto/lleño de cuerpos muertos blanqueando,/que nuestros arcabuces aquel día/habían hecho gran riza y batería” (Ercilla 570). Dicha imagen alude al motivo del cadáver abandonado del enemigo que es destrozado por los animales, el cual representa el tema antifuneral en el proemio de la *Iliada* (Redfield 328).

El contraste absoluto entre la oscuridad de la noche y la blancura de los esqueletos se constituye en la imagen alrededor de la cual se desarrolla el canto ercillano. La escena se abre con una descripción del paisaje posterior a la batalla en la que predomina el sentido de la vista. A partir del retrato que hace Ercilla de los esqueletos de los araucanos muertos es posible trazar el itinerario de las emociones y sentimientos del poeta, como un recorrido que se mueve entre los espacios de las tinieblas y la luz, de la vida y de la muerte; el cual tiene como centro de reflexión la voz poética que asume su desdoblamiento con mayor intensidad para contarnos una historia ajena que se transforma en su propia historia. En este canto el joven soldado se aparta de las labores de la guerra para dar paso a una voz poética que surge de una emoción profunda. En la historia de Tegalda, Ercilla alcanza el punto culminante del canto épico con su meditación en un tono tenue, dando la impresión de que se trata de una conversación consigo mismo, para luego asumir la forma del soliloquio poético seguido por el diálogo entre los personajes. El propio Ercilla señala la aparición del instante poético que surge de inmediato como respuesta ante la imagen aterradora de los “cuerpos blanqueando” (570).

El cuadro devastador desde el cual se inicia ahora la acción del canto se capta a través de los sentidos de la vista y, en especial, el del oído que percibe ruidos y suspiros en medio de una oscuridad absoluta: “La noche era tan lóbrega y oscura” (Ercilla 570). En estas estofas hay una coexistencia del sentido visual y auditivo, pero gradualmente la percepción del oído va asumiendo un papel predominante, y es a partir de aquí que se despliegan los detalles de la aparición de Tegalda:

⁴ Tegalda representa según Florit uno de los momentos líricos de *La Araucana* (46). Por su parte Vila estudia a Tegalda como figura de la iniciación poética (213-225), y Bocaz como narrador secundario (7-28).

sentí de rato en rato que sonaba
 hacia los cuerpos muertos un ruido,
 que siempre al acabar se remataba
 con un triste suspiro sostenido,
 y tornaba a sentirse, pareciendo
 que iba de cuerpo en cuerpo discurriendo. (Ercilla 570)

En el poema se pasa más adelante del sentido de la vista a la percepción auditiva; Ercilla comienza a escuchar la historia de Tegualda, personaje cuya esencia se define por su propia voz de narradora.⁵ La joven indígena es sólo voz ya que el personaje femenino se identifica por primera vez con la frase: “medrosa voz” (Ercilla 570). En tanto figura literaria que tan sólo se define por su voz y de la que se carece de un retrato o descripción física, se nos revela como un personaje etéreo; es decir, como un fantasma que surge del mundo de los muertos: “donde vi entre los muertos ir oculto/andando a cuatro pies un negro bulto” (Ercilla 570). La escena de la aparición de Tegualda es similar al momento de la visión del fantasma pues en ambas predomina el sentido visual a pesar de que aquello que es captado por la vista resulta algo indefinido e incierto.

Ercilla enmarca la acción en un espacio indeterminado en el que se borran los límites entre realidad y fantasía: “La noche era tan lóbrega y oscura/ que divisar los cierto no podía” (570). Es precisamente en ese territorio de la incertidumbre donde el poeta percibe una visión de espanto ante la cual experimenta un gran temor que lo lleva a realizar un ataque desesperado, que a su vez es interrumpido por un acto insólito. Esta es la escena del encuentro con la figura fantasmagórica:

Yo de aquella visión mal satisfecho,
 con un temor, que agora aun no le niego,
 la espada en mano y la rodela al pecho,
 llamando a Dios, sobre él aguijé luego.
 Mas el bulto se puso en pie derecho,
 y con medrosa voz y humilde ruego
 dijo: “Señor, señor, merced te pido,
 que soy mujer y nunca te he ofendido. (Ercilla 571)

La joven indígena aparece en medio de las tinieblas y se identifica a sí misma como mujer. La aparición del personaje femenino en un escenario nocturno nos remite al tópico petrarquista de “la presencia de la amada como luz que hace desaparecer las tinieblas” (Manero 548) y nos permite apreciar cómo Ercilla en su poema recurre al contraste entre luz y sombra siguiendo los códigos de la poesía petrarquista.⁶ Con la imagen de Tegualda como una “visión” que ilumina las tinieblas se abre la posibilidad de narrar una historia

⁵ Un estudio amplio dedicado a la función de Tegualda como narrador secundario aparece en Bocaz, quien compara los diferentes modos en que Ercilla transfiere la voz del personaje femenino y las consecuencias de estas acciones en el poema.

⁶ Sobre la presencia de la tradición petrarquista en *La Araucana*, puede consultarse Nicolopulos, “Reading and Responding to the amorous episodes...”

de amor; y además, la aparición de la figura femenina invierte el orden del canto, ya que anterior a su presencia en el poema predominaba la descripción de los elementos naturales.

La aparición del personaje femenino marca el instante en el texto en que los seres humanos pasan a ocupar el centro de la acción, pues el poeta reproduce el extenso parlamento de Tegualda en el cual la joven relata su vida. La joven indígena abandona su comunidad para internarse en el campo enemigo donde encuentra a Ercilla, por lo que se ve obligada a identificarse como mujer.⁷ Dicho acto de identificación permite que el poeta contemple la figura femenina como un ser mortal y descarte la idea de un fantasma.

Tegualda apela a los tópicos comunes de la dama que solicita ayuda, pues su objetivo es intentar poner fin a la violencia de las armas valiéndose de una retórica del lamento que sirve para contrarrestar las imágenes de destrucción del poder masculino. Sin embargo, en esta aparente representación tradicional de los géneros sexuales, el peso de la prueba se desplaza a la causa principal del conflicto bélico que nos revela Tegualda con la frase precisa que define el origen de la contienda: “los términos lícitos” (Ercilla 571). La frase de la joven indígena apunta al tema central de la conquista: la licitud de las acciones armadas emprendidas por los conquistadores contra los araucanos, y que Ercilla plantea de forma implícita en el pasaje donde habla Tegualda. La idea de la legalidad de las acciones bélicas se enlaza en el poema con el tema de la justicia, según lo confirma la indígena cuando declara: “Mira que aquel que niega lo que es justo/lo malo aprueba ya y se hace injusto” (Ercilla 571). La proximidad de los dos términos legales más relevantes usados en los debates sobre la conquista (licitud y justicia) también sirve en el texto para mostrar el instante de crisis de la voz poética. El momento se centra en torno a una viuda y al cadáver insepulto de su marido, caído durante el combate entre españoles y araucanos transcurrido unas horas antes. El desdoblamiento de la subjetividad poética es doble: primero está vinculado al género femenino, pues la que habla es una mujer; y segundo, se da en torno a una diferencia étnica porque Tegualda es una mujer indígena, poniendo de manifiesto una alteridad étnica y de género que ofrece una perspectiva distinta a la del soldado Ercilla.⁸

Por otro lado, el encuentro del soldado con la dama tiene su origen en la tradición petrarquista del “amante armado” (Manero 78), el cual se emplea en el poema como un tópico literario que coincide con el mundo poético de los hechos narrados. Ercilla reelabora en su totalidad el motivo, ya que en vez de ser una historia de amor entre el soldado y la dama, el poeta transforma el encuentro en el relato del amor desdichado de Tegualda, el cual a su vez sirve de marco al ambiente bucólico y elegíaco del canto. En el pasaje se intercalan las historias de amor y de muerte, imitando el modelo de la égloga pastoril que está doblemente idealizado, si tenemos en cuenta que el contexto de la narración está enmarcado por la guerra entre araucanos y españoles. El pasaje en que Tegualda cuenta la historia de sus amores con Crepino en un mundo idealizado puede ser interpretado como una égloga, a pesar de que termina con la guerra y la muerte del amado.

⁷ Aunque los modelos literarios de este canto proceden de diversas obras, este pasaje en particular es semejante al de Argia en la *Tebaida* de Estacio. Ver nota 2.

⁸ Para un análisis detenido de la subjetividad fracturada de Ercilla, véanse los estudios de Lagos, Pastor, Davis y Triviños.

La estrategia retórica del desdoblamiento para otorgarle voz al enemigo coloca el discurso poético en los límites de la duda extrema, lo cual se manifiesta en el desasosiego de una mujer que sufre ante la pérdida del amado. El personaje de Tegualda alcanza una profundidad psicológica que supera las demás figuras femeninas que aparecen en el poema. La oración principal del lamento comienza con la frase que describe la joven indígena como “viuda, mísera, triste y desdichada” (Ercilla 571). La intensidad del parlamento inicial otorga al planto de Tegualda la firmeza requerida para llevar a cabo su misión: el rescate del cuerpo del amado a cualquier precio. Ercilla modifica el modelo virgiliano al adjudicarle la piedad al personaje de la joven araucana, cualidad reservada a Eneas, y al emplear los términos “bárbara guerra” y “tiranía” para referirse a cualquier acción que trate de impedir la labor de rescate.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la reclamación de Tegualda recurre a los tópicos de la poesía amorosa, según lo comprueban los versos siguientes: “...si por ventura o desventura.../con amor verdadero y con fe pura/ amaste tiernamente en algún día,/me dejes dar a un cuerpo sepultura” (Ercilla 571); y en los cuales la joven indígena apela “a la experiencia personal amorosa de su interlocutor” (Vila 216). No obstante, la petición de Tegualda revela la paradoja esencial del lamento de acuerdo a la tradición de la épica clásica: “El guerrero muerto pasa a manos de sus mujeres; él, que tanto tiempo ha sido su protector, se convierte ahora en su responsabilidad” (Redfield 321).

También llama la atención la insistencia de la voz poética en recurrir a vocablos provenientes del lenguaje jurídico para ubicar la posición de Tegualda con respecto al cuerpo de Crepino. Dicha reclamación alcanza su momento poético más alto con la declaración: “Deja buscar su cuerpo a esta alma mía” (Ercilla 571). Esta frase, como señala Lerner, tiene su modelo en la obra de Petrarca y Garcilaso, y sugiere que la amada es el alma del amado, pero en el poema de Ercilla se invierte la relación tradicional en la que el varón era el sujeto activo, pues aquí es el alma femenina la que emprende la búsqueda del cadáver masculino (Ercilla 571).

Que aunque el cielo cruel no me conceda
morir mi cuerpo con el suyo unido,
no estorbará, por más que me persiga,
que mi afligido espíritu le siga. (Ercilla 572)

En el pasaje citado, Tegualda se nos presenta como una figura fantasmagórica que asume el papel de un espíritu errante que vaga en busca del cuerpo del amado.

Precisamente este aspecto llamó la atención de varios críticos. En su estudio sobre la obra de Ercilla, Menéndez Pelayo insinúa el carácter de espectro o fantasma que asume la joven indígena, cuando afirma que: “Las sombras de Tegualda, de Glaura, de Guacolda, pasan rapidísimas, y siempre mezcladas al fragor del combate y envueltas en el cálido vapor de la sangre” (295). Por otra parte, esta condición espectral de Tegualda también llamó la atención de Medina, quien concluye al respecto que: “Ercilla estaba inquieto y casi atemorizado. ¿Qué sería aquello? ¿Algún espía, quizás algún fantasma, el alma de algún muerto que se lamentaba?” (5). En su análisis de la tradición lírica de *La Araucana*, Eugenio Florit elaboró más la figura fantasmal de la joven indígena: “la triste sombra

dolorida de Tegualda buscando entre la noche el cadáver de su esposo” (46). Como se puede apreciar, todos estos críticos coinciden en señalar la condición espectral del personaje de Tegualda. Es muy probable que Ercilla tomara esta figura del fantasma de la tradición lírica, en la que abundan las imágenes fantasmales del amor heroico, que aparecen en los romances franceses y la poesía provenzal, y en la obra de Dante y Petrarca.⁹

Ercilla da inicio a la escena del relato de Tegualda con los versos: “donde yo le rogué que su querella/con ánimo seguro y sufrimiento/desde el principio a cabo me contase” (573). Como se puede apreciar, el poeta establece una asociación entre la queja y la querella, la cual sirve de prólogo al lamento de Tegualda, preparando así el ánimo del lector para escuchar el relato de una historia triste. La joven comienza su narración siguiendo la norma épica según la cual el lamento precisa de un relato intercalado sobre la muerte de Crepino. Esta narrativa media entre la vida pasada del difunto y el instante presente de la muerte (Derderian 25). Como parte de la estructura del duelo de Tegualda aparece el retrato de las cualidades físicas y morales más relevantes de Crepino el cual es un medio para evocar a los muertos y una tentativa de dar cuerpo al espíritu, convirtiendo al difunto en un espectro (Derrida 72).

El planto termina con una escena fúnebre que indica el momento de la partida y de la separación, es decir, la despedida del amado fallecido, cuyo cadáver es llevado a dar sepultura, lo cual propicia una sentencia sobre la vida. Tegualda evoca cómo conoció a Crepino y los breves momentos de felicidad que disfrutó junto al amado antes de su muerte; por último, reflexiona sobre el carácter efímero de la vida frente a la condición mortal del ser humano, según aparece en la estrofa siguiente:

Ayer me vi contenta de mi suerte,
sin temor de contraste ni recelo;
hoy la sangrienta y rigurosa muerte
todo lo ha derribado por el suelo. (Ercilla 584)

Por otro lado, el uso del vocablo “infelice” en los versos citados se repetirá en varias ocasiones en este canto y en el próximo, lo cual nos remite al mismo epíteto empleado por Virgilio para referirse a Dido. La joven indígena al igual que Dido, se queda viuda, pues su matrimonio con Crepino apenas dura un mes: “Hoy hace justo un mes, ¡oh suerte dura,/ ¡qué cerca está del bien la desventura!” (Ercilla 584). Con estas líneas alude Tegualda al tópico de la *mors inmatúra*, tema recurrente en obras de la literatura clásica y medieval; y que se deriva del modelo del canto VI de la *Eneida*, en particular del pasaje que narra la visita de Eneas a Anquises (Ramajo 316). En la estrofa mencionada también se hace uso del recurso estilístico de la antítesis para establecer el contraste entre los dos momentos temporales, es decir, “el paso desde un allí y entonces dichoso a un *hic et nunc* lamentables”, poniendo de manifiesto el “enfoque retrospectivo”, uno de los temas más relevantes de la elegía (Núñez 178).

La declaración de Tegualda implica el reconocimiento de su condición mortal; es entonces cuando la aceptación de la propia mortalidad se constituye en la base de la

⁹ Sobre este tema de amplia trayectoria en la poesía, puede verse el estudio de Agamben.

relación que el individuo entabla tanto con los vivos como con los muertos (Harrison 70). Por medio del duelo de Tegualda, Ercilla presenta el tema de la muerte a sus lectores valiéndose del lenguaje del lamento, dando a entender que cualquier persona que tenga la capacidad de hablar sobre este tema y sus consecuencias, comparte con el resto de la humanidad la comunidad más entrañable que une a todos los seres humanos: la condición mortal.

El elemento de autorreferencialidad del lamento es lo que le otorga a la voz de Tegualda un carácter universal. Además hay que tener en cuenta que el rito funerario está abierto a la participación de conocidos y extraños por igual. A través del duelo de Tegualda, Ercilla anticipa y experimenta el instante de su propia muerte. El poeta imagina las atrocidades de la guerra al proyectar el dolor de la joven indígena, lo cual le permite desarrollar un sentido de comunidad más profundo que el que se deriva de las ideas políticas o de las convenciones sociales de su época. Dicho sentimiento se basa en la condición mortal e inevitable que comparten todos los individuos.

Aunque es preciso reconocer que el episodio se deriva de la tradición de prestigiosas escenas épicas, la importancia del relato de Tegualda radica en que se constituye en un ejemplo de contradiscurso que articula una crítica demoledora a la guerra y a la muerte; al mismo tiempo que ofrece una meditación sobre el estatuto ontológico de la literatura. Por otro lado, llama la atención la coincidencia del lamento de Tegualda con la misma característica que señala Fantham con respecto a la *Tebaida* de Estacio, poema épico clásico en el que el lamento cumple la función de cuestionar la ambición de gloria por parte del héroe y en el que se hace un rechazo a la guerra (226-232). El lamento de la joven araucana presenta el tema de la muerte y de lo que se ha perdido como resultado de la acción bélica, y en ese sentido brinda una perspectiva distinta a la versión oficial de la conquista que corresponde al soldado Ercilla.

Ercilla finaliza el canto XX con el epílogo y el motivo del cansancio del poeta (Goic 17-34), estrategia retórica que nos remite además a la costumbre que tenían los griegos de suspender el lamento al caer la noche (Holst 204). El poeta emplea como exordio en el canto XXI –donde concluye la historia de Tegualda– una defensa de las mujeres, que si bien imita la tradición de las obras clásicas y renacentistas, también cumple un objetivo más relevante que el de tan solo servir de ornato retórico:

Cese el uso dañoso y ejercicio
de las mordaces lenguas ponzoñosas,
ofender las mujeres virtuosas.
Pues, mirándolo bien, solo este indicio,
sin haber en contrario tantas cosas,
confunde su malicia y la condena
a duro freno y vergonzosa pena. (Ercilla 584)

El exordio del canto XXI delinea un programa en defensa del género femenino el cual a su vez modifica el punto de vista del poeta. Ercilla primero concede la palabra a

¹⁰ La relación entre las historias de Tegualda y la reescritura del personaje de Dido en *La Araucana* fue señalada por primera vez por Lida (379), pero el tema merece un estudio en profundidad.

Tegualda, el personaje femenino; acto seguido él mismo pasa a exponer su opinión sobre las mujeres, desplazando así la atención del héroe masculino Crepino a la heroína indígena. Esta inversión en el relato se lleva a cabo empleando un vocabulario proveniente de la tradición de la poesía épica, en particular de la *Eneida* de Virgilio.¹⁰ En este canto, Ercilla comienza a emplear expresiones y frases que se asocian con Eneas, las cuales adquieren una connotación nueva en el poema. En particular llama la atención el empleo reiterado de la palabra piadoso. De ahí que la referencia a la acción de Tegualda como “obra tan piadosa” sirve para establecer un contraste entre las palabras y los actos del héroe épico Eneas en el episodio de Dido.

Por otro lado, la descripción de la joven araucana como “infelice bárbara hermosa” constituye una reelaboración de las características del personaje femenino de Dido, a quien Virgilio llama “infeliz Fenisa” (Virgilio 158). Sin embargo, en la versión que elabora Ercilla, la hermosura de Dido se extiende hasta los territorios del Nuevo Mundo, pues el calificativo de bárbara usado en la Antigüedad para referirse a las personas que no eran romanos, se emplea en el contexto americano para designar a los indígenas.

El canto XXI es una reescritura del poema de Virgilio, pues brinda una versión alternativa al tema de Dido. Ercilla da inicio en esta sección del poema a un proceso que culmina en la dedicación de todo un canto a la figura de Dido. La función del canto XXI es servir de preámbulo a este episodio, al adjudicar al personaje de Tegualda una relevancia mayor en los hechos narrados. En los primeros veinte cantos de *La Araucana*, la joven indígena es el personaje femenino más elaborado en la obra. En el exordio del canto XXI se presenta el proyecto de imitación poética de Ercilla, el cual comienza al establecer el contraste entre los diversos mundos de los personajes creados por Virgilio. La crítica al poeta clásico se desarrolla a partir de la oposición que se da entre las palabras y la acción de los personajes.

Para Ercilla el amor de Tegualda es más fuerte porque trasciende la muerte, pues en la rememoración de los instantes vividos junto a Crepino y en la búsqueda del cadáver del amado se halla el testimonio de la profundidad de sus sentimientos: “¿Quién de amor hizo prueba tan bastante?” (Ercilla 587). De ahí que el poeta apele al tópico de la fama, el cual conjuga con otro motivo literario: el de la “baja voz”. Los recursos retóricos de la falsa humildad forman parte de un proyecto de escritura definido: la elaboración de un personaje de trascendencia literaria según lo confirman los versos siguientes: “dando noticia della, eternamente/ corra de lengua en lengua y gente en gente” (Ercilla 587). En este pasaje, Ercilla alude al tema de la poesía como immortalización siguiendo los modelos de las obras de Homero, Lucano y Juan de Mena (Lida 285). Por otro lado, Lerner en su anotación a este canto, indica la referencia a la *Égloga I* de Garcilaso como una posible influencia de este episodio en *La Araucana* (Ercilla 587).

Sin embargo, este pasaje de Ercilla muestra con respecto a la tradición literaria anterior una diferencia fundamental como resultado de la imitación de Ariosto, en especial el canto XXXVII del *Orlando furioso* (Lida 86). Ercilla se inspira en este canto de la obra de Ariosto, pero desarrolla más sus ideas al incluir un catálogo de mujeres célebres de la Antigüedad, que en el caso del poeta italiano se reduce a la mención de algunos nombres aislados y a la queja por la falta de poemas elogiosos del género femenino. En cambio, Ercilla es más elocuente en su defensa de las mujeres, un aspecto esencial que lo distingue

de Ariosto. El catálogo de heroínas cumple una función distinta en la obra de Ercilla, ya que en el canto que aparece sirve de exordio al lamento de Tegalda, y en ese sentido su posición dentro del mismo implica que adquiere una mayor relevancia en el poema.

¡Cuántas y cuántas vemos que han subido
a la difícil cumbre de la fama!
Iudic, Camila, la fenisa Dido
a quien Virgilio injustamente infama;
Penélope, Lucrecia, que al marido
lavó con sangre la violada cama;
Hippo, Tucía, Virginia, Fulnia, Cloelia,
Porcia, Sulpicia, Alcestes y Cornelia. (Ercilla 588)

En la tradición literaria del lamento, el uso de catálogos masculinos era un recurso retórico, el cual permitía desarrollar el tópico del *memento mori*, un aspecto esencial dentro del género. La estrategia retórica consistía en hacer referencia a personajes famosos con el objetivo de establecer un “marco de equiparación con el muerto” (García 72), por lo que se recurría al procedimiento de enumerar héroes y sabios ya desaparecidos con el propósito de magnificar la figura del personaje al que estaba dedicado el lamento. Al respecto, se puede recordar el famoso catálogo de los emperadores de la Antigüedad que incluye Jorge Manrique en sus coplas 313-336. Por lo tanto, de acuerdo a esta tradición y al tema del canto (la muerte de Crepino), ya que el difunto es un hombre, lo esperado es que el catálogo esté compuesto por los nombres de varones ilustres.

Ercilla transforma este tópico y traslada la perspectiva del elogio del personaje masculino de Crepino a la figura femenina de Tegalda. Ahora bien, cabría preguntarse por qué el autor modifica el sentido del *memento mori* en *La Araucana*. Este tópico requiere de unas estrofas de transición para preparar el ánimo de la audiencia y así llamar la atención de los lectores. Precisamente, esta es la función que desempeña el catálogo de mujeres en el poema de Ercilla, pues sirve para presentar al personaje de Tegalda desde una perspectiva más relevante, siguiendo la tradición literaria. No obstante, existe un modelo en la tradición épica que Ercilla pudo haber imitado además de los señalados por Lida y Lerner: me refiero al canto XI de la *Odisea*, donde aparece el catálogo de las catorce heroínas.

En este canto, el objetivo de Ercilla es resaltar más la figura excepcional de Tegalda, mostrando a los lectores el personaje en su máximo esplendor al presentarlo acompañado de otras figuras ilustres de la literatura. La idea del autor parece ser elevar a Tegalda a la misma categoría que otras heroínas famosas de la tradición literaria. Ercilla incluye a Dido en la enumeración de los nombres de mujeres célebres, anticipando así su desacuerdo con Virgilio en la frase en que declara: “la fenisa Dido/ a quien Virgilio injustamente infama” (588). Manifestación de una divergencia con el precursor que pasará de la crítica pública a la propia reescritura, en tanto forma de rechazo y superación del modelo virgiliano.

Sin embargo, la nueva interpretación de la historia de Dido –posiblemente pensada en este pasaje como ampliación de la historia de Tegalda– en el argumento total de la obra de Ercilla tiene una repercusión más compleja. El autor emplea la misma técnica de narrar

la historia en dos cantos (XXXII y XXXIII) en la tercera parte de *La Araucana*. En estos cantos dedicados a la figura de Dido se destaca un desarrollo argumental de gran belleza artística acompañado de una estructura compleja que se presenta al final del canto XXXIII, en el cual aparece (fundido dentro del mismo) el relato de la captura y muerte de Caupolicán como un preámbulo trágico al canto XXXIV. Ercilla reescribe y corrige la obra precursora de Virgilio, al presentar la historia de Dido como una apoteosis de quien se inmola por amor.

Al respecto, sería conveniente formularse las siguientes preguntas: ¿Por qué aparece en el mismo canto la captura de Caupolicán?; ¿Cómo podemos interpretar la muerte de Caupolicán después de leer la historia del sacrificio de Dido? Por otro lado, en el poema las historias femeninas están íntimamente relacionadas con la figura del fantasma, porque en ellas siempre aparece la muerte como un aspecto central de la narración. Pero la figura del fantasma tiene también otro posible significado en el poema si se interpreta como una alegoría de aquello que está oculto, de lo que no se puede decir, de todo lo excepcional y extraordinario. Los episodios que tratan de personajes femeninos en *La Araucana*, nos remiten a la categoría del fantasma dentro del pensamiento teórico, en particular a la explicación que ofrece Rabaté en el sentido de que la figura fantasmal se produce menos por la pérdida de un objeto que por la conciencia de que éste estuvo siempre destinado a perderse debido a su carácter excepcional (xxii).

La presencia de figuras femeninas en la obra de Ercilla constituye un aspecto excepcional en la tradición épica, por lo que reclama un estudio detenido del papel que cumple el lamento y la poética de la pérdida desde una perspectiva feminista la cual debe analizar con detenimiento el lamento de las mujeres y su vínculo con la transformación de la muerte biológica en muerte humana, en tanto un proceso semejante al de engendrar la vida después de la muerte. Es preciso tener en cuenta que “morir” en el sentido humano es una especie de nacimiento, es decir, de vida después de la muerte, que se traduce en la metáfora del alma con sus imágenes, recuerdos y voces.

Por medio de la personificación poética, Ercilla aprovechó el estrecho vínculo que existe entre la muerte y la literatura. La novedad en este caso radica en que a diferencia de los modelos anteriores, esta es una historia de fantasmas, esto es: de búsqueda de muertos, de recuerdos sobre muertos. En la obra el tránsito de Tegalda por el mundo de los vivos se representa por medio de su encuentro con el poeta-soldado Ercilla; por lo tanto, su deambular, su historia y su diálogo con Ercilla se ubican en esta dimensión de la realidad; pero a la misma vez, la joven indígena habita el mundo de los muertos a través de los recuerdos que guarda de Crepino. Es precisamente el relato de la vida con su amado que otorga al personaje de Tegalda una mayor profundidad psicológica como figura femenina que habla desde el dolor, narrando las anécdotas de la otra vida, de una vida anterior: del antes de la muerte y de la guerra.

Es a partir de este momento del relato que la joven araucana se va corporizando ante el lector, pues en la medida en que Tegalda nos habla más del esposo fallecido nos podemos imaginar mejor este personaje femenino. Por otro lado, la descripción inicial que ofrece Ercilla de la joven indígena es la típica escena de aparición del fantasma en que se destacan los quejidos, la sombra, los vestidos blancos y la noche oscura; por lo que Tegalda llega ante nosotros (a través de la voz y de la mirada de Ercilla) desde el espacio

nocturno que es también el ámbito de la muerte. Desde la muerte viene la figura fantasmal de Tegualda y a la muerte regresa llevando el cadáver del amado al final del canto XXI. El periplo de la joven indígena que es narrado en dos cantos del poema tiene como única aspiración el intentar recuperar el cuerpo de Crepino. Para lograr su objetivo Tegualda tiene que convencer al soldado Ercilla que le permita buscar entre los cadáveres el cuerpo insepulto de su amado. La historia de los amantes concluye con el hallazgo del cadáver y la escena del lamento de la joven araucana:

salí con ella, acá y allá buscando.
Al fin, entre los muertos que allí había,
hallamos el sangriento cuerpo helado,
de una redonda bala atravezado. (Ercilla 589)

En esta escena se introduce un cambio, ya que en este momento Tegualda no se encuentra sola buscando el cadáver de Crepino, sino que la acompañan unos yanaconas y Ercilla declara que él mismo participa en la búsqueda. La intervención del poeta-soldado constituye un elemento de gran relevancia, pues transforma el motivo del lamento y del ritual de dar sepultura al enemigo. De acuerdo a la tradición de la épica clásica, este era uno de los aspectos más importantes para establecer una distinción entre los vencedores y los vencidos, ya que aquellos que habían sido derrotados también perdían el derecho de cumplir el rito de enterrar a sus muertos. Además, el pasaje en que Ercilla acompaña a Tegualda imita el episodio de la *Ilíada* en que Aquiles consuela a Príamo por la muerte de Héctor.

En la escena que narra el hallazgo del cadáver de Crepino, la mirada del poeta se focaliza en el cuerpo destrozado del joven araucano: "...el sangriento cuerpo helado,/de una redonda bala atravezado" (Ercilla 590). A pesar de que el autor no emite ningún comentario cuando encuentra el cadáver, la fuerza visual de la escena es evidente y se refuerza la imagen de la muerte y de la mutilación del cuerpo en tanto una dificultad emotiva adicional que tienen que confrontar los dolientes, en particular, Tegualda. El cadáver fragmentado de Crepino se vincula, por un lado, con el tema de la mutilación del cuerpo en la épica clásica; y por otro, con la propia experiencia vital de Ercilla en la guerra contra los araucanos.

En el canto XXI, la violencia se intensifica hasta culminar con la imagen del cuerpo destrozado de Crepino. Dicha escena es una sublimación del tópico del cadáver mutilado que aparece en la obra de Homero, porque la desfiguración está relacionada con la tentativa de eliminar la posibilidad de que el héroe sea recordado y de ese modo perdure en la memoria de las generaciones futuras (Vernant 332). Precisamente, el lamento de Tegualda existe para conservar el recuerdo del amado para la posteridad, y de ahí que el rito funerario cumpla la función de intentar preservar el nombre de Crepino. Es preciso tener en cuenta que en la épica clásica, el ritual del entierro y el poema dedicado a narrar las hazañas del héroe, desempeñan la función de mantener la memoria de la figura heroica (Vernant 333). Por lo tanto, esto nos permite entender la insistencia de Tegualda en recobrar el cadáver de su amado para conducirlo a su comunidad y ahí rendirle los honores merecidos.

El rescate del cadáver de Crepino también tiene como propósito evitar la desfiguración del cuerpo y su total destrucción física. En la épica clásica mancillar y desgarrar el cadáver del enemigo derrotado, no sólo implicaba convertir al adversario vencido en una masa informe y desconocida, sino también equivalía a privarlo de una “muerte bella;” acción que en última instancia perseguía el borrar de la memoria colectiva los recuerdos de las hazañas del héroe enemigo (Vernant 336). Estos son los tópicos literarios que Ercilla maneja y que llegan a él a través de la tradición literaria de la poesía épica clásica y renacentista.

Pero el pasaje del cuerpo destrozado de Crepino también tiene un estrecho vínculo con las experiencias de Ercilla como soldado. Al respecto, Murrin señala la crítica que formula Ercilla a los excesos de la guerra y analiza la tercera parte de *La Araucana* como un “estudio en horror visual” (210). A partir de la escena de la muerte de Crepino se puede hablar de una imagen detenida y premonitoria del horror visual a la que hace referencia el crítico. La destrucción total del cuerpo del joven araucano a través de la violencia de las armas representa el primer momento de la crítica al uso excesivo de las armas de fuego; y en ese lugar Ercilla recurre a las técnicas de dramatismo y parlamentos interrumpidos para dar expresión a la emoción intensa y al estado alterado de la voz poética. El poeta interrumpe en más de una ocasión la narración de la escena, al mismo tiempo que se vale del recurso del distanciamiento al transferir la voz poética a Tegalda. La estrategia retórica del distanciamiento pone de manifiesto la intención de Ercilla de alejarse del hecho de haber él mismo tomado parte en la batalla en que Crepino perdió la vida.

La escena del cadáver mutilado del joven indígena es el recurso retórico que Ercilla emplea para mostrar las consecuencias funestas de la violencia, y de ese modo hace que la audiencia imagine los cuerpos destrozados y heridos de los caídos en combate. El poeta recurre al tópico de la descripción del cuerpo del difunto, pero debido a la magnitud de la destrucción y los estragos causados no se puede detener en la descripción minuciosa de las heridas. Para Ercilla la visualización de esta escena de desolación es más importante que cualquier discurso moralizante (Murrin 215). Pero también es un tópico propio del lamento el tratar de captar la atención del público en los detalles, y así promover un estado emotivo. De ahí, que el tema de la desfiguración del cadáver ofrece “una prueba visual del horror de la situación” (Race 93).

La mísera Tegalda que delante
vio la marchita faz desfigurada,
con horrendo furor en un instante
sobre ella se arrojó desatinada;
y junta con la suya, en abundante
flujo de vivas lágrimas bañada,
la boca le besaba y la herida,
por ver si le podía infundir la vida. (Ercilla 589-90)

Las estrofas del canto XXI, citadas arriba, corresponden a las llamadas fórmulas finales de la poesía elegíaca, cuyo objetivo principal era captar al máximo la simpatía de los lectores a través del uso de un patetismo exagerado (García 117), que combina el dolor y la rabia (“horrendo furor”) ante la pérdida del amado. La estrofa de lamento de Tegalda

en la que aparece el motivo del llanto personal: “flujo de vivas lágrimas bañaba” tiene como objetivo intensificar el patetismo de la escena, ya que resulta más efectivo escuchar los quejidos de los familiares después de visualizar el cadáver mutilado de Crepino. Ercilla se retira de la escena y por medio de la ficción poética cede la palabra a Tegualda. El retiro del poeta se expresa como un alejamiento del punto de focalización, presentando la escena como un cuadro en que se retratan las acciones causadas por el dolor y la desesperación de Tegualda. De ahí que el episodio adquiere el matiz de una descripción plástica de un alto impacto visual.

La imagen del rostro de Crepino como “marchita faz desfigurada” está relacionada con el tópico funeral de la flor marchita y de la flor truncada como símbolos de una muerte antes de tiempo y de forma inesperada (Ramajo 319). Por otra parte, el verso que dice: “la boca le besaba y la herida” intensifica el clima patético e intenta atraer la atención del lector. Sin embargo, tiene mayor relevancia por el simbolismo que adquiere dentro del poema siguiendo la tradición del lamento que se remonta a la épica clásica y que Ercilla recrea en este pasaje donde aparecen las señales de duelo más intensas que van desde el gesto de expresar el deseo de morir y que incluso en la estrofa anterior culmina en el intento de poner fin a la propia vida con el suicidio, pues se nos dice: “furiosa por morir,” ya que Tegualda se infligía en su propio cuerpo lesiones: “echaba/ la ríguosa mano al blanco cuello.” Dicha idea se deriva del tópico del enloquecimiento causado por un dolor excesivo (García 155), y que en la mayoría de los casos se manifiesta como una alteración de los sentidos. Por otra parte, el tema de las autolesiones que aparece en la línea “no perdonaba/al afligido rostro ni al cabello,” corresponde a los tópicos de “mesarse los cabellos” y de “rasgarse la cara” (García 157), y tienen su origen en la tradición de la épica clásica donde los dolientes se cortaban el cabello durante el funeral (Redfield 324). Por último, el pasaje concluye reiterando el deseo inmenso de morir, estrategia retórica que acentúa el dolor inconsolable de la joven araucana.

En conclusión: podemos decir que por medio del personaje de Tegualda Ercilla elabora una compleja reflexión en torno a la relación del lamento y su función crítica de las consecuencias devastadoras de la guerra. El personaje de Tegualda es una creación literaria de Ercilla que sirve para proyectar los sentimientos del autor sobre el carácter absurdo de la guerra y forma parte vital de la experiencia de los soldados. La creación del poeta-soldado Ercilla por su nivel de complejidad literaria es además una meditación profunda sobre el estatuto ontológico de la literatura y su relación con la muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Barcelona: Pretextos, 1995.
- Bocaz, Aura. “El personaje de Tegualda, uno de los narradores secundarios de *La Araucana*”. *Boletín de Filología* XXVII (1976): 7-28.
- Cevallos, Francisco J. “Don Alonso de Ercilla and the American Indian: History and Myth”. *Revista de Estudios Hispánicos* XXIII (1989): 1-20.
- Chevalier, Maxime. *L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du “Roland furieux.”* Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

- Davis, Elizabeth B. *Myth and Identity in the Epic of Imperial Spain*. Columbia/London: University of Missouri Press, 2000.
- Derderian, Katherine. *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy*. Leiden/Boston: Brill, 2001.
- Derrida, Jacques. *Work of Mourning*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- . *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- Ducamin, Jean. *L'Araucana. Poème épique para D. Alonso de Ercilla i Zúñiga*. Paris: Garnier, 1900.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. Isaías Lerner, ed. Madrid: Editorial Cátedra, 1993.
- Fantham, Elaine. "The Role of Lament in the Growth and Death of Roman Epic". *Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community*. Margaret Beissinger, Jane Tylus y Susan Wofford, eds. Berkeley: University of California Press, 1999. 221-35.
- Florit, Eugenio. "Los momentos líricos de *La Araucana*". *Revista Iberoamericana* XXXVII/63 (1967): 45-54.
- García Jiménez, María E. *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- Goic, Cedomil. "La tónica de la conclusión en Ercilla". *Revista Chilena de Literatura* IV (1971): 17-34.
- Harrison, Robert Pogue. *The Dominion of the Dead*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Holst-Warhaft, Gail. *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*. New York: Routledge, 1992.
- Kallendorf, Craig. "Representing the Other: Ercilla's *La Araucana*, Virgil's *Aeneid*, and the New World Encounter". *Comparative Literature Studies* 40/4 (2003): 394-414.
- Lagos, Ramona. "El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*". *Cuadernos Americanos* 238/5 (1981): 157-91.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Dido en la literatura española*. London: Tamesis, 1977.
- Manero, María Pilar. *Imágenes petrarquistas en la lírica española*. Barcelona: PPU, 1990.
- Medina, José T. "Las mujeres de *La Araucana* de Ercilla". *Hispania* 11/1 (1928): 1-12.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Victoriano Suárez, 1913.
- Murrin, Michael. *History and Warfare in Renaissance Epic*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Nicolopoulos, James. *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- . "Reading and Responding to the Amorous Episodes of the *Araucana* in Colonial Peru". *Calíope* IV/1-2 (1998): 227-47.
- Núñez Rivera, J. Valentín. "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento". *La Elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Begoña López Bueno, ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990. 167-213.

- Pagán, Victoria E. "The Mourning After: Statius *Thebaid* 12". *American Journal of Philology* 121 (2000): 423-52.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de Las Américas, 1983.
- Pierce, Frank. *Alonso de Ercilla y Zúñiga*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1984.
- Rabaté, Jean-Michel. *La pénultième est morte: Spectographies de la modernité*. Paris: Editions Camp Vallon, 1993.
- Race, William H. *Classical Genres and English Poetry*. London: Methuen, 1988.
- Ramajo Caño, Antonio. "Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los siglos de oro". *Revista de Filología Española* LXXIII (1993): 313-28.
- Redfield, James M. *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada*. Barcelona: Destino, 1992.
- Schwartz Lerner, Lía. "Tradición literaria y heroínas indias en *La Araucana*". *Revista Iberoamericana* XXXVIII/81 (1972): 615-25.
- Triviños, Gilberto. "Revisitando la literatura chilena: "Sigue diciendo cayeron/di más: volverán mañana". *Atenea* 487 (2003): 113-34.
- Vernant, Jean-Pierre. "A 'Beautiful Death' and the Disfigured Corpse in Homeric Epic". *Oxford's Readings in Homer's Iliad*. Douglas L. Cairns, ed. London: Oxford University Press, 2001.
- Vila, Juan Diego. "El personaje de Tegalda y su doble iniciación (histórica y poética) en *La Araucana* de Ercilla". *Signos: Estudios de lengua y literatura* 25 (1992): 213-25.
- Virgilio. *Eneida*. José C. Fernández, ed. Madrid: Cátedra, 1995.