

Ninfas fugitivas: la persecución erótica en poemas épicos de la expansión ibérica

Fugitive Nymphs: The Erotic Chase in the Epic Poetry of Iberian Expansion

Sarissa Carneiro*

<https://orcid.org/0000-0001-6012-4396>

Pontificia Universidad Católica de Chile

CHILE

scarneir@uc.cl

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 625-638]

Recibido: 06-12-2020 / Aceptado: 11-01-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.37>

Resumen. La imagen de la ninfa en fuga, trazada a partir de persecuciones míticas como la de Apolo a Dafne y de diversos tópicos de la *caza de amor*, ganó un sentido particular en los poemas épicos de la empresa ultramarina portuguesa y de la dominación hispánica de América. En *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões y en *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña, esta imagen permite advertir importantes lazos entre erotismo y expansión.

Palabras clave. Ninfas; erotismo; poesía épica; expansión ultramarina portuguesa; América colonial.

Abstract. The image of the fugitive nymph, drawn from exemplary persecutions such as that of Apollo and Daphne and various topics of *retia amoris*, gained a particular meaning in the epic poems of the Portuguese overseas enterprise and the Hispanic domination of America. In *Os Lusíadas* (1572), by Luis de Camões, and *Arauco domado* (1596), by Pedro de Oña, this image reveals important links between eroticism and expansion.

Keywords. Nymphs; Eroticism; Epic poetry; Portuguese overseas expansion; Colonial America.

* La presente investigación se enmarca en el proyecto FONDECYT REGULAR núm. 1180587, del cual soy investigadora responsable.

1. LA NINFA: UNA CONFLUENCIA DE SENTIDOS

En los últimos años, varios estudios han destacado que la figura de la ninfa aunó diversos y aun contradictorios sentidos¹. En un nivel tan elemental como la nomenclatura misma, el término griego *numphê* entrañó —desde tiempos remotos— una insoslayable ambigüedad, pues refería indistintamente a las divinidades menores de lugares agrestes y a cualquier mujer núbil en un periodo anterior o posterior al matrimonio². Esta ambigüedad del término se mantuvo en la Modernidad temprana. Giovanni Boccaccio en *Della geneologia degli dei* afirma que algunas ninfas como Circe, Calisto y Clímene fueron «mujeres reales», y señala que los poetas entienden por ninfas no solo las «ficciones» sino también las «doncellas vírgenes, nobles» que están siempre recluidas en las cámaras y cuya flemática complexión, húmeda y delicada, se deja impresionar fácilmente, como la sustancia acuosa³. Al reiterar la fluidez de las fronteras entre mujeres y ninfas desde una común relación con el agua, Boccaccio añade una importante distinción de clase: las mujeres «toscas», concluye el fragmento, son «de piel dura y muy peludas» debido a los esfuerzos y al calor del sol, por lo que «mercidamente han perdido el nombre de ninfas»⁴.

De esta fluidez participó también la condición erótica de las ninfas. Vistas en general como objetos del deseo sexual, las ninfas no estaban sometidas a las restricciones familiares y difícilmente podían ser domesticadas⁵. Al mismo tiempo, en la literatura y el arte, la oposición entre las ninfas castas y las lascivas se mostraba permeable cuando las armas de las cazadoras de Diana se confundían con los dardos de Cupido, o cuando las aguas puras del baño de aquellas se interconectaban con las lágrimas de Venus⁶. El Renacimiento recuperó y profundizó estas interrelaciones. Boccaccio nos ofrece, nuevamente, un buen ejemplo: en su *Commedia delle ninfe fiorentine* narra el encuentro del pastor Ameto con un grupo de siete bellísimas ninfas, descritas con máxima sensualidad, pero reveladas al final como alegoría de las virtudes, tres teologales y cuatro cardinales⁷.

1. Algunos estudios relevantes sobre la figura de la ninfa son: Warburg, 2005; Calasso, 2005; Agamben, 2007; Valdés, 2012; Didi-Huberman, 2015; Enenkel y Traninger, 2018. En la poesía de Garcilaso de la Vega, Béhar, 2015 y 2020.

2. Como explica Jennifer Larson en su excelente estudio sobre la ninfa en Grecia, aplicado a una mujer mortal, el término griego *numphê* no implicaba necesariamente la virginidad, pero sí un estatus femenino sexual: «the term *numphê* points to her status as a sexual being» (2001, p. 3).

3. Boccaccio, *Della geneologia degli dei*, p. 121, mi traducción.

4. «Anzi per tali sono da intendere le donzelle vergini, nobili, che sempre stanno richiuse nelle camere, onde sono dette ninfe, perche da la flemmatica complessione che sono nudrite, come humidi e molli, sono delicate e tenerelle, e in loro, si come in cosa acquose, legghiermente ha potere ogni impressione. Le femine rozze per lo più, rispetto alla fatica e al caldo del sole, sono di dura pelle e molto pelose onde meritamente hanno perduto il nome di ninfe» (Boccaccio, *Della geneologia degli dei*, p. 121).

5. Así lo observa Larson: «The nymph is a highly ambiguous figure. Though sexually desirable, she is usually free of the familial restrictions applied to mortal women and can rarely be fully domesticated» (2001, p. 4).

6. Interconexión señalada por Allen, 1968, p. 304, y Larson, 2001, p. 27.

7. Como señala Tobias Leuker, *Comedia delle ninfe fiorentine* es «a fiction whose essential content reveals itself to be a process of purification from sensual passion, Boccaccio claims that, for the majority

En consonancia con esto, la figura de la ninfa —sin dejar de ser una imagen emblemática del deseo masculino— se presentó no pocas veces como metáfora de la poesía o de la inspiración poética. Ya Petrarca había fijado en torno al nombre de su amada Laura una constelación de sentidos de enorme trascendencia para toda la poesía posterior: Laura / Laureta / Laurea, como mujer que suscita el amor y el padecimiento, como Dafne, pero también como laurel, gloria y fama derivadas de la poesía⁸. Natale Conti en *Mythologiae* afirma que las «ninfas celestiales» se consideraban almas de las esferas, fuerzas que fluían hacia los hombres, razón por lo cual también las llamaron «musas»⁹. Este sentido se arraigaba en la antigua idea de que las ninfas inspiraban habilidades adivinatorias y poderes de expresión verbal a las personas que «raptaban»¹⁰. Este fenómeno, conocido como *nympholepsis*, fue entendido como algo positivo en los períodos arcaico y clásico, pero asumió en tiempos de Aristóteles un signo negativo asociado a la enfermedad y a la locura, llegando a sincretizarse, en periodo bizantino, con demonios malignos de la ortodoxia cristiana¹¹. La literatura del Renacimiento recupera con gran interés la dimensión profética de las ninfas, central en la poesía bucólica renacentista, en textos como la *Arcadia* de Sannazaro o las églogas de Garcilaso. Del mismo modo, en numerosas obras poéticas del siglo XVI las ninfas son invocadas como musas que asisten al poeta en la fatigosa tarea de escritura¹².

Todos estos sentidos se encuentran presentes en la poesía épica de la expansión ibérica, género que dotó a la ninfa de una particular envergadura al concentrar en ella un significativo cruce entre erotismo, violencia, expansión y profecía legitimadora¹³. Por razones de extensión, en este artículo limitaré el análisis a un hilo concreto de este denso entramado: las escenas de persecución erótica en los poemas *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões y *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña. Estas escenas, si bien trazadas 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*, ganaron un nuevo espesor en el contexto de la expansión ultramarina portuguesa y de la dominación hispánica de América.

of men (and women?), the love of a creatura is the prerequisite for ascending to the love of the Creator and thus reaching salvation» (2018, p. 232).

8. Walter y Zapperi resumen en estos términos un asunto que ha ocupado una extensa bibliografía: «L'amore e la poesia si collegano così nel nome dell'amata in una indissolubile unità. Era dunque Laureta / Laurea / Laura nientr'altro che un'allegoria della fama perseguita accanitamente da Petrarca?» (2006, p. 11).

9. Conti, *Mythologiae*, p. 345. Lo reiterará Pérez de Moya en *Filosofía secreta*, p. 338.

10. Larson, 2001, p. 46.

11. Larson, 2001, p. 63.

12. Entre otros ejemplos, Camões en *Os Lusíadas* invoca a las ninfas del Tajo y del Mondego, y les pide favor en el curso de su escritura (canto VII, octavas 78-87).

13. Abordo este cruce en un trabajo de más largo aliento sobre la figura de la ninfa en poemas ibéricos y coloniales como *Os Lusíadas* (1572) de Camões, *La Araucana* (1569 /1578 / 1589) de Alonso de Ercilla, *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña, *El peregrino indiano* (1599) de Antonio de Saavedra Guzmán y *Armas antárticas* (c. 1609) de Juan de Miramontes Zuázola. Al focalizar en la persecución erótica, este artículo deja fuera importantes dimensiones, como la profética, que son tratadas en mi investigación.

2. NINFAS DE LA ÉPICA IBÉRICA: EROTISMO, VIOLENCIA Y EXPANSIÓN

En *Os Lusíadas*, la escena de persecución se instala en uno de los fragmentos más conocidos y comentados del poema, la estancia en la Isla de Venus, también llamada Isla de los Amores (cantos IX-X). La acción tiene lugar durante el viaje de regreso a Portugal, tras la exitosa llegada a Calicut, en la India. En ese contexto, Venus —diosa protectora de los portugueses, en acción contraria a Baco— planea dar a los navegantes un «premio» por los muchos trabajos sufridos: determina aparejarles en medio del océano una «ínsula divina», no solo ornada de árboles y aguas deleitosas, sino habitada por «aquáticas donzellas», ninfas nereidas en quienes Cupido infunde la voluntad de «contentar» a los portugueses (IX, 23). La acción de Cupido imprime las primeras imágenes de cacería de amor sobre las ninfas «esquivas» (IX, 48): el mozuelo tira las flechas muy derechas por las olas inquietas y las ninfas caen, lanzando de sus «secretas / entranhas ardentísimos suspiros» (IX, 47). A Tetis, la más esquiva de todas, destinada al capitán Vasco da Gama, Cupido hiere con mayor fuerza, para lo cual llega a juntar los cuernos de la ebúrnea luna de su arco (IX, 48). Todo este fragmento introductorio recupera tópicos de la potestad de Cupido, al modo de obras como *De nuptiis Honorii et Mariae* de Claudiano, *Triumphus Cupidinis* de Petrarca o las *Stanze* de Poliziano. Sin embargo, el énfasis puesto en la herida de Amor evoca la figura de Dido como «corza herida», tal como aparece en *Eneida* IV (lo que recuerda Camões en IX, 23), así como la vengativa herida ocasionada en Acteón (también recordada en IX, 26) y en Apolo, a quien la fecha de Amor atraviesa hasta llegar a la médula (*Metamorfosis*, I, 473).

Como explica Rosario Moreno, el motivo amatorio de la caza de amor remonta a la literatura griega y busca dar cuenta de la naturaleza ambigua del sentimiento amoroso, visto por un lado como lucha o persecución que implica esfuerzo y cierto grado de violencia, y por otro, como técnica o arte de seducción, similar a la venatoria¹⁴. El motivo suele identificar al amante con un cazador que mira a la amada como presa, pero en el caso de un amor no correspondido el amante es comparado a un animal depredador en persecución de una víctima que huye para preservar su virginidad, como lo haría un animal para conservar su vida¹⁵. Así, por ejemplo, Apolo persigue a Dafne como un perro de las Galias que ha visto a una liebre en campo abierto, rozando las huellas con su hocico mientras la ninfa huye como si arrancara de las fauces mismas de su perseguidor (*Metamorfosis*, I, 533-539); Aretusa huye de Alfeo como huyen del gavilán las palomas con alas temblorosas, o como una oveja que escucha aullar a los lobos, o una liebre escondida frente a los hocicos de perros hostiles (*Metamorfosis*, V, 605-606 y 626-629). En ocasiones, la imagen sirve para describir incluso la violación, como en el caso de Filomena, que tiembla despavorida como una ovejita que «habiéndose escabullido, herida, de la boca del lobo de gris pelaje, todavía no se encuentra segura, y como una paloma con las plumas mojadas en su propia sangre se espanta aún y sigue teniendo miedo de las garras en las que estaba enganchada» (*Metamorfosis*, VI, 527-530). El motivo

14. Moreno Soldevilla, 2011, p. 85.

15. Moreno Soldevilla, 2011, p. 85; Parry, 1964, analiza la condición intercambiable de la terminología sexual y venatoria en Ovidio.

aparece también en imágenes de raptó, como el de Proserpina, tal como poetiza Claudiano al describir a Plutón «como un león que, cuando se ha apoderado de una novilla, orgullo del establo y del rebaño, ha socavado con sus garras las entrañas descubiertas y ha saciado su furor en todos los miembros»¹⁶.

Estas comparaciones si bien enfatizan la fuerza masculina y la indefensión femenina, por otra parte, pretenden erotizar la violencia de la persecución, echando mano de otro extendido tópico, el que concibe la dificultad de la conquista amorosa no como freno sino como estimulación de la pasión y el deseo (Fig. 1)¹⁷. La persecución de Apolo a Dafne es paradigmática en ese sentido, pues Ovidio hace de la huida despavorida de Dafne el momento de máximo erotismo del relato, cuando el viento descubre las formas de la ninfa, agita sus ropas al choque, empuja hacia atrás sus cabellos, en una huida que solo aumenta la belleza, «auctaque forma fuga est» (*Metamorfosis*, I, 530)¹⁸.



Fig. 1. Aunque los miembros superiores ya se están transformando en laurel, la parte inferior del cuerpo de Dafne es representada con el erotismo característico de la huida de la ninfa.

Nicola da Urbino, plato de mayólica con Apolo y Dafne (1524),
The British Museum, Londres

16. Claudiano, *Poemas*, vol. II, p. 213.

17. La resistencia como aliciente tanto para la caza como para el amor es un tópico empleado frecuentemente por Ovidio (*Amores*, I, 8, 73-74; II, 9a, 9-10; *Ars amatoria*, III, 579-580; Moreno Soldevilla, 2011, p. 88).

18. En su artículo «*Clori fugiens*: aspectos de la imitación de Ovidio en una canción juvenil de Góngora» (2019b), Jesús Ponce Cárdenas hace una magnífica revisión de la pervivencia de este pasaje de las *Metamorfosis* en la tradición lírico-amorosa italiana e hispánica, y hace notar el carácter marcadamente erótico de la fuga de la ninfa, desencadenante de la desnudez y estimuladora del deseo.

Estos tópicos son objeto de profuso desarrollo en el episodio que comentamos de *Os Lusíadas*. En la isla dispuesta por Venus para «descanso» de los portugueses, las ninfas actúan como «incautas», algunas tocan la cítara, otras fingen dedicarse a la caza, siguiendo el consejo de Venus de mostrarse como «presa incierta» para «primero hacerse deseadas»: «que andassem pelos campos espalhadas, / que, vista dos barões a presa incerta, / se fizessem primeiro desejadas» (IX, 65). Las imágenes venatorias se aplican desde el comienzo: los portugueses desembarcan en la isla deseosos de encontrar allá alguna «caça agreste», sin imaginar que les caería, sin lazo ni redes, caza tan suave, doméstica y benigna: «De acharem caça agreste desejosos, / não cuidam que, sem laço ou redes, caia / caça naqueles montes deleitosos, / tão suave, doméstica e benigna, / qual ferida lha tinha já Ericina» (IX, 66). Armados con sus ballestas, preparados para la caza, los portugueses tienen la primera visión de las ninfas: hermosos colores de finas lanas y sedas (IX, 68). Uno de ellos exclama, espantado, que esta es «caça estranha» (IX, 69) y se lanzan luego, más veloces que gamos, a perseguir a las ninfas que huyen por los matorrales. Puesto que se trata de una fuga artificiosa, las ninfas poco a poco se dejan alcanzar por los galgos cazadores («Fugindo as ninfas vão por entre os ramos, / mas, mais industriosas que ligeiras / pouco e pouco, sorrindo e gritos dando, / se deixam ir dos galgos alcançando», IX, 70). La huida, tal como la de Dafne, constituye el momento de máxima estimulación erótica, centrada en la visión del cuerpo en movimiento y parcialmente descubierto en plena carrera: «Dua os cabelos de ouro o vento leva, / correndo, e de outra as fraldas delicadas; / acende-se o desejo, que se ceva / nas alvas carnes, súbito mostradas» (IX, 71).

Las imágenes venatorias se reiteran cuando otro grupo de portugueses encuentra a unas ninfas bañándose. En la fingida huida de estas, algunas corren desnudas y otras se lanzan al agua para esconderse. Tras una de ellas sigue un mancebo, calzado y vestido, con tanta rapidez que es comparado a un can de cazador que, acostumbrado a atrapar en el agua al ave herida, tan pronto se levanta el arma, antes que suene, salta a tomar la presa (IX, 74).

Al mismo tiempo, uno de los portugueses, Leonardo, persigue a la ninfa Efire, quien huye con mayor rigor que sus compañeras (IX, 76). El texto focaliza en esta persecución al conceder a Leonardo —como lo hiciera Ovidio con Apolo— una larga *sermocinatio* dirigida a la ninfa en fuga. Al igual que el dios a Dafne, Leonardo pide a Efire que se detenga en atención al daño que puede provocarle la fuga. En este punto, el texto camoniano hace una significativa variación del modelo pues no define el daño como las heridas ocasionadas por las zarzas o como posible caída en los fragosos parajes por donde huye¹⁹, sino como el fin mismo de su hermosura, provocado por el tiempo: «Oh, não me fujas! Assim nunca o breve / tempo fuja de tua fermosura» (IX, 79). El pasaje se conecta, entonces, con otro motivo de larga tradición, el del castigo de la amada ingrata, también conocido como «purgatorio de

19. «Me miserum! Ne prona cadas indignae laedi / crura notent sentes, et sim tibi causa doloris! / Aspera, qua properas, loca sunt [...]» (*Metamorfosis*, I, 508-510). Para las imitaciones áureas de este pasaje ver el ya citado estudio de Ponce Cárdenas, 2019b.

la belleza cruel»²⁰. En textos medievales como *Lai du Trot*, *De arte honeste amandi* de Andreas Capellanus o *Salut d'Amour* se representan diversos modos de suplicios infernales recibidos por las mujeres 'cruels'. En el *Decamerón* de Boccaccio, la historia de Nastagio degli Onesti reformula el tópico y busca ejemplificar, como dice la joven narradora, que «así como en nosotras se ensalza la piedad, también en nosotras, por justicia divina, nuestra crueldad es rígidamente castigada»²¹. En el caso del poema de Camões, la amenaza de la fuga de la belleza (como fuga del tiempo), por la no correspondencia de la ninfa, constituye una versión del castigo de la amada cruel en cuanto ultraje de su apariencia, pérdida de la forma misma que la define («Efire, exemplo de beleza», IX, 76).

La condena a aquellos que se niegan a cumplir las leyes del amor es frecuente tanto en *Os Lusíadas* como en otros textos camonianos. El mismo pasaje que comentamos se inicia, de hecho, con la explicación de que la ninfa huye porque quiere dar con mayor costo 'aquello que naturaleza dio para darse' («mais caro que as outras queria dar / o que deu pera dar-se a natureza», IX, 76). La idea ya había aparecido antes, en la descripción del mundo natural de la isla, altamente erotizado, donde se encuentran, por ejemplo, unas peras que, si quieren vivir —dice el texto— deben entregarse al daño que les hacen los pájaros inicuos (IX, 59). El motivo está presente también en un poema anterior de Camões, que sirve de base al episodio de la Isla de los Amores, la *Égloga dos faunos*. Allí, dos sátiros persiguen, sin éxito, a unas ninfas, a las que advierten no solo de los peligros de los matorrales, sino de la inevitable venganza de Amor, atestiguada por aves, piedras, aguas y animales, malogrados amantes metamorfoseados, tal como los describiera Ovidio.

Ahora bien, las poco veladas amenazas del entorno natural y fabuloso de la Isla de Venus no llegan a cumplirse, sobre todo porque las ninfas ceden a la fuerza de Eros, verdadero principio ordenador del mundo. Aun Efire, al escuchar el 'dulce canto' de Leonardo, «cair se deixa aos pés do vencedor», y la satisfacción de todos se enuncia, en la octava siguiente, como un gran coro erótico: «Oh! Que famintos beijos na floresta, / e que mimoso choro que soava! / Que afagos tão suaves, que ira honesta, / que em risinhos alegres se tornava!» (IX, 83)²².

20. La tradición medieval del tópico fue estudiada por Neilson, 1900, y más recientemente por Cast, 2002. La huida de la belleza recuerda también el motivo empleado por Horacio en su *carmen* 1, 23 respecto de un tiempo ideal para el amor. Para este último, véase el trabajo de Ponce Cárdenas, 2019a, completo análisis de la imitación compuesta de Góngora en su «Corcilla temerosa» (1582).

21. Boccaccio, *Decamerón*, p. 524. La historia de Nastagio degli Onesti tiene la importancia de conectar las imágenes venatorias (cargadas de erotismo en la tradición) con la violencia aplicada a la mujer no sumisa. La espantosa persecución de una mujer cuyo corazón es arrancado por un caballero y arrojado a los perros como castigo por no haberle correspondido sirve a Nastagio de visión persuasiva para convencer a su propia dama, quien accede luego a casarse con él.

22. Es posible imaginar que el posterior matrimonio de los portugueses con las ninfas autorizaría el tenor altamente erótico de los versos comentados, teniendo en consideración la tradición epitalámica. En su estudio de la *Égloga II* de Garcilaso, Roland Béhar menciona varios ejemplos de poemas en los que se evidencia la necesidad de la expresión del deseo en composiciones epitalámicas. Esto no impidió, como advierte el mismo Béhar, que para algunos esto fuera considerado bajo o torpe, como califica

La escena de persecución culmina, además, en un masivo desposorio: las ninfas coronan a los navegantes con laureles y flores, y le dan las manos como esposas, «com palabras formais e estipulantes / se prometem eterna companhia» (IX, 84). Con ello, las ninfas de la isla adquieren visos de otro modelo antiguo recuperado en el Renacimiento, el de las mujeres sabinas tomadas como esposas por los romanos tras su violación (Fig. 2). Carmen Nocentelli llamó la atención sobre este punto y leyó el episodio de la Isla de Venus a la luz de la política de matrimonios interétnicos llevada a cabo por los portugueses²³. Nocentelli observó, asimismo, que el episodio que comentamos guarda similitudes con el género de la violación heroica, estudiado, a su vez, por Diane Wolfthal en su triple función de elucidar la doctrina marital, servir de estimulación erótica y afirmar la autoridad política en la Modernidad temprana²⁴.



Fig. 2. En *Ratto delle Sabine*, de Pietro da Cortona (1630), los brazos elevados de una mujer sabina recuerdan los de Dafne antes de convertirse en ramas de laurel. Musei Capitolini, Roma

Francisco de Herrera (*Anotaciones*, 1580) el verso de Garcilaso según el cual el duque estaba «ardiendo y deseando estar ya echado» (v. 1416) con su esposa (Béhar, 2019, p. 441).

23. Nocentelli, 2013, muestra convincentemente que el episodio de la Isla de los Amores debe ser leído a la luz del contexto histórico de la expansión ultramarina portuguesa y de su «política dos casamentos».

24. Wolfthal estudia la violación heroica en la pintura del renacimiento y señala que: «The motif of a god or a hero chasing his victim on marital paintings would have been associated in humanist circle with the idea of the male hunter tracking his female prey» (1999, pp. 14-15). Wolfthal menciona la importante afirmación presente en el tratado *Li nuptiali* (1500) de Marco Antonio Altieri de que todo enlace matrimonial recuerda el rapto de las sabinas (p. 15). Nocentelli, por su parte, recupera afirmaciones de las *Décadas* de João de Barros que refieren a la política portuguesa de los matrimonios interétnicos como heredera de la misma táctica romana empleada en la violación de las sabinas (2013, p. 53).

Lecturas como estas tienen el valor de restituir la centralidad del componente erótico en la semántica de la expansión presente en el poema camoniano. Aunque innegable, dicho componente se ha intentado suavizar, alegorizar y hasta silenciar por medio de diversas estrategias desde el siglo XVI. El poeta mismo inserta, al final del canto, una explicación alegórica del episodio según la cual las ninfas y la «isla angélica pintada» no son otra cosa que las «deleitosas honras», las «preeminencias gloriosas», los «triumfos», la «frente coronada de laurel» que han ganado los portugueses en la empresa de ultramar (IX, 89).

Como observó Yara Frateschi Vieira, esta octava explicativa del episodio le concede una factura similar a un emblema, con su característica conjunción de *pictura* o cuerpo (la sensorialísima isla «pintada») y el alma del emblema o su explicación verbal²⁵. De todos modos, el sentido alegórico atribuido por el poeta parece no haber sido del todo convincente pues las octavas de más encendido erotismo fueron censuradas ya en la edición de 1584, conocida como «dos piscos»²⁶. Posteriormente, en 1639, el filólogo Manuel de Faria e Sousa emprendería una minuciosa labor crítica en defensa de una lectura católica del episodio según la cual los «deleites corpóreos» son «figura de los gozos del ánimo» y «aquello que parecen delicias son imágenes de glorias»²⁷. Pero el mismo Faria e Sousa explica que las ninfas tienen, junto al sentido alegórico de «musas», «famas y glorias», un sentido «superficial» (el de nereidas, damas del mar) y uno «oculto» (que nosotros llamaríamos más bien histórico, «las doncellas de la Isla de Goa, que Alonso de Albuquerque desposó con los portugueses cuando la ganó») ²⁸.

El componente erótico se resiste, por lo tanto, a su plena alegorización, quizás por la fuerza de la imagen, no borrada sino confirmada por la lectura alegórica, fundada en una sólida imbricación entre erotismo, violencia y expansión. La asociación metafórica entre ninfas / musas / glorias y fama supone, en efecto, una expresa relación de semejanza entre persecución erótica, escritura poética y reconocimiento de méritos y servicios en la empresa imperial. La dimensión erótica de la escena será fundamental también en poemas épicos posteriores, como *Arauco domado*, *Armas antárticas* y otros, donde la imagen de la ninfa perseguida es aplicada a personajes indígenas tanto de tiempos coloniales como prehispánicos.

En *Arauco domado* de Pedro de Oña, la escena que reedita a Dafne en fuga es protagonizada por Gualeva, la amada del guerrero araucano Tucapel. El contexto es muy distinto al de la Isla de los Amores, pues la indígena busca al marido, quizá muerto en batalla por los españoles. Se trata de un fragmento de notable patetismo que hace transitar al personaje por diversos estados anímicos: cual «cierva herida», vaga por la selva; como «adormidera granujosa», se desmaya; al despertar, se arranca los cabellos como luctuosa en *planctus*; como nueva Erminia, sale en busca del esposo con las armas de un soldado. La búsqueda desenfrenada de

25. Frateschi Vieira, 1981.

26. Se suprimen en esta edición las octavas de la caza de las ninfas (IX, 71-73), parte de la *sermocinatio* de Leonardo a Efire (IX, 78) y el clímax de consumación erótica (IX, 83).

27. Faria e Sousa, *Lusíadas de Luis de Camoens*, p. 90.

28. Faria e Sousa, *Lusíadas de Luis de Camoens*, p. 38.

Gualeva la sobrepuja incluso respecto de otras furiosas célebres, como Amata con su «tósigo importuno», Dido «haciendo grandes víctimas a Juno» (VII, 20) o una bacante «solícita y fogosa» (VII, 20).

En el marco de estas modulaciones pasionales, la indígena será descrita también como ninfa en fuga. Vale la pena reparar en el hecho de que, si las ninfas de Camões protagonizan una fuga artificiosa o fingida, Gualeva no huye propiamente, sino que busca a su amado en frenética carrera. Sin embargo, sobre esta última se proyecta la misma mirada masculina erotizante que caracteriza a la fuga de la ninfa como desencadenante de la desnudez e instigadora del deseo. Aquí la mirada focaliza, en primer lugar, en la «tierna planta voladora», los albos pies que transitan más por el aire que por el suelo (VII, 26)²⁹ y se centra luego en el cuerpo en movimiento, la negra túnica movida por el viento, que muestra la piel en alto contraste (VII, 24). En una dinámica de claroscuro, fundada en metáforas culinarias y náuticas, la mirada se levanta a piernas, rodillas y un «no lo sé decir» reservado al decoro de la imaginación:

Las fimbrias recogidas sin alcorza
que cubren cuando mucho la rodilla,
descubren tal garganta y pantorrilla
cual puede ser la masa de la alcorza;
alguna vez las velas van a orza
y asoma por entre una y otra orilla
un no lo sé decir que al sol deslumbra
y en las tinieblas lóbregas alumbraba (VII, 25).

La identificación con Dafne se confirma en la octava siguiente, donde se indica que el sol deslumbrado es el mismo Febo, a quien pide el poeta que alcance a Gualeva «antes que algún laurel se forme de ella» (VII, 26). Por fin, Gualeva es explícitamente caracterizada como ninfa cuando, al encontrarse con los araucanos Leucotón y Rengo, es vista «por entrambos» más hermosa que Venus «en hábito de ninfa nemorosa», «con rica aljaba y borceguí argentado», tal como apareció ante Eneas y Acate en *Eneida*, I³⁰.

Escrito en la huella de *La Araucana*, *Arauco domado* retoma y modifica el imaginario de la guerra de Arauco forjado por Ercilla. Gualeva como personaje luctuoso está trazado en diálogo con figuras como Tegualda, la esposa del difunto Crepino. Pero el modelo ercillano sufre una variación significativa al ser erotizado por la pluma de Oña³¹. Al aplicar en la araucana los motivos de la ninfa en fuga, Pedro de Oña crea un espacio de imaginación y estimulación erótica para su lector, invitándolo

29. Como bien explica Ponce Cárdenas, la «voladora planta» es un verdadero «sintagma cristalizado» de la lengua poética áurea, presente en autores como Fernando de Herrera (Égloga venatoria), Luis de Góngora (*Comedia venatoria*), Juan de Jáuregui (*Acaecimiento amoroso*), además de Pedro de Oña, quien lo emplea de modo recurrente (Ponce Cárdenas, 2019a, pp. 179-180).

30. También Camões había recordado este fragmento de la *Eneida* cuando describía la belleza de Venus al presentarse ante Júpiter, «se lhe apresenta assim, como ao troiano» (*Os Lusíadas*, II, 35). Es uno de los fragmentos más eróticos del poema, igualmente censurado en la edición de 1584.

31. Examinó este asunto con mayor detalle en mi artículo «La faz difunta: pasiones luctuosas en la épica de Arauco», en prensa.

a transferir a América los motivos asociados a la ninfa y a la caza de amor, en un gesto poético que, si bien incluye lo americano en una tradición literaria y artística de prestigio, replica en el Nuevo Mundo las interrelaciones entre erotismo, violencia y expansión, ya observadas en el poema de Camões.

Es posible pensar, en ese sentido, que la erotización de la figura femenina en *Arauco domado* es una de las muchas deudas de Oña con *Os Lusíadas*, «obra portuguesa más retraducida en aquellos días», como observó Xosé Manuel Dasilva³². El acentuado erotismo de fragmentos como el que comentamos de Gualeva, así como otros (por ejemplo, el baño de Caupolicán y Fresia en el canto II de *Arauco domado*³³) recuerdan la intensa sensualidad y la efusión sensorial de pasos como el de la Isla de los Amores o la embajada de Venus a Júpiter en *Os Lusíadas* (canto II).

Una radical diferencia se observa, sin embargo, entre el poema lusitano y el criollo. Si en el primero estas escenas están protagonizadas tanto por los dioses paganos como por los héroes épicos (los navegantes portugueses de la armada de Gama), en *Arauco domado* el erotismo queda reservado al lector como espacio de imaginación que no afecta el plano de la acción, y —sobre todo— que no afecta al héroe épico, el capitán García Hurtado de Mendoza, mecenas de la obra y virrey del Perú al momento de la escritura. En clave contrarreformista, y en concordancia con la tendencia cortesana de impulsar las pasiones frías y sofocar a las cálidas³⁴, Hurtado de Mendoza es representado como un héroe totalmente alejado del mundo de Venus (I, 57). Ese mundo de amores violentos, magníficamente poetizado por Ovidio en las *Metamorfosis*, constituye, sin embargo, el principal marco de referencias poéticas del criollo. Proyectado en los personajes indígenas, ese mundo constituirá, además, un vínculo fundamental entre el poeta y sus personajes araucanos, en la medida en que la escritura misma incita una permanente moción pasional³⁵.

De este modo, lo que en *Os Lusíadas* requiere ser alegorizado (la persecución erótica como persecución de la fama), en *Arauco domado* no demanda una justificación de ese tipo; su condición imaginativa, de estimulación erótica fundada no en la acción sino en la mirada, queda constreñida al espacio americano y no toca a la autoridad. De todos modos, la afirmación del poder virreinal se beneficia de esa mirada proyectada sobre los indígenas. Desde la interrelación entre erotismo, violencia y expansión, la imagen de Gualeva y otras indígenas como ninfas en fuga afianzan la legitimación de procesos derivados de la conquista. Las ninfas perseguidas entregadas al imperio de Eros o a la mirada erotizante de la tradición poética funcionan —podríamos decir— como *exempla* del paso de la violencia a un nuevo orden social y político, tal como las mujeres sabinas para los romanos.

32. Dasilva, 2017, p. 43. En cuanto a este tema, James Nicolopoulos, 2000, p. x, estudió el impacto de *Os Lusíadas* en la segunda parte de *La Araucana* y advirtió una relación de competencia (poética, ideológica y dinástica) de Ercilla con Camões, sobre todo en la elaboración de una red profética imperial. Nicolopoulos no advirtió, sin embargo, que la ninfa es una figura clave en la relación imitativa que establecen los poemas hispanoamericanos con *Os Lusíadas*.

33. Sobre el idilio de Caupolicán y Fresia véase el excelente trabajo de Mercedes Blanco, 2019.

34. Sobre pasiones frías en el barroco hispánico, R. de la Flor, 2005.

35. Trato este asunto en Carneiro, 2021.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Ninfa*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos, 2010 [2007].
- Béhar, Roland, «La eternizada fuga de la ninfa: de Garcilaso a Warburg», *Calíope*, 20.2, 2015, pp. 19-38.
- Béhar, Roland, «Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica: reflexiones sobre la *Égloga II*, vv. 1401-1418», *Bulletin Hispanique*, 122.2, 2020, pp. 423-462.
- Blanco, Mercedes, «Fábulas de amores en la épica de guerra. De la *Araucana* al *Arauco domado*», *Bulletin Hispanique*, 121.1, 2019, pp. 17-54.
- Boccaccio, Giovanni, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, Firenze, G. C. Sansoni Editore, 1963.
- Boccaccio, Giovanni, *Della geneologia degli dei*, Venetia, Francesco Lorenzini da Turino, 1564.
- Calasso, Roberto, *La locura que viene de las ninfas*, trad. Teresa Ramírez Vadillo y Valerio Negri Previo, Madrid, Sextopiso, 2008 [2005].
- Camões, Luís de, *Obra completa*, ed. Antônio Salgado Júnior, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2008.
- Carneiro, Sarissa, «*Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña y la imitación articulada de la *Eneida* y *La Araucana*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIX, 1, 2021, pp. 79-111.
- Carneiro, Sarissa, «La faz difunta: pasiones luctuosas en la épica de Arauco», *CLAR*, en prensa.
- Cast, David, «Boccaccio, Botticelli y la historia de Nastagio degli Onesti», en *Historias inmortales*, ed. Svetlana Alpers et al., Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado / Crítica Círculo de Lectores, 2002, pp. 71-85.
- Claudio, *Rapto de Prosérpina*, en *Poemas*, vol. II, trad. y notas de Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993.
- Conti, Natale, *Mitología*, edición de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- Dasilva, Xosé Manuel, «La traducción literaria entre español y portugués en los siglos XVI y XVII», *E-Spania*, 27, 2017, s. p., <https://doi.org/10.4000/e-spania.26695>.
- Didi-Huberman, Georges, *Ninfa fluida. Saggio sul panneggio-desiderio*, trad. Rosella Rizzo, Milano, Abscondita, 2019 [2015].
- Enenkel, Karl, y Traninger, Anita (eds.), *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, Leiden, Brill, 2018.

- Faria e Sousa, Manuel, *Los Lusíadas comentadas por Manuel de Faria i Sousa*, tomos tercero y cuarto, Madrid, Juan Sánchez, 1639.
- Frateschi Vieira, Yara, «Emblema, alegoría e história no episódio da ilha dos amores», *Revista Camoniana*, IV, 1981, pp. 94-109.
- Larson, Jennifer, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Leuker, Tobias, «An Epiphanic Figure with the Power to Bind: Lia's Role in Boccaccio's *Comedia delle ninfe fiorentine*», en *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture*, ed. Karl Enekel y Anita Traninger (ed.), Leiden, Brill, 2018, pp. 225-237.
- Miramontes Zuázola, Juan de, *Armas antárticas*, ed. Paul Firbas, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Moreno Soldevilla, Rosario (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011.
- Neilson, William A., «The Purgatory of Cruel Beauties. A Note on the Sources of the 8th Novel of the 5th Day of the *Decameron*», *Romania*, 29, 113, 1900, pp. 85-93.
- Nicolopoulos, James, *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in The Araucana and Os Lusíadas*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Nocentelli, Carmen, *Empires of Love: Europe, Asia, and the Making of Early Modern Identity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013.
- Oña, Pedro, *Arauco domado*, edición crítica a cura di Ornella Gianesin, Pavia, Ibis, 2014.
- Ovidio, *Metamorfosis*, volúmenes 1, 2 y 3, ed. Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.
- Parry, Hugh, «Ovid's *Metamorphoses*: Violence in a Pastoral Landscape», *TAPhA*, 95, 1964, pp. 268-282.
- Pérez de Moya, Juan, *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*, Alcalá de Henares, Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611.
- Ponce Cárdenas, Jesús, «De Horacio a Góngora: imitación ecléctica en una canción de 1582», *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 32, 2019a, pp. 163-184.
- Ponce Cárdenas, Jesús, «*Clori fugiens*: aspectos de la imitación de Ovidio en una canción juvenil de Góngora», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 39.1, 2019b, pp. 129-156.
- R. de la Flor, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- Valdés, Adriana, *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin*, Santiago de Chile, Orjikh Editores, 2012.

Walter, Ingeborg, y Zapperi, Roberto, *Il ritratto dell'amata*, Roma, Donzelli Editore, 2006.

Warburg, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, ed. Felipe Pereda, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Wolfthal, Diane, *Images of Rape: The «Heroic Tradition» and Its Alternatives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.