

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

EL NUEVO MUNDO EN UNA OBRA  
DE CALDERON

---

A COMIENZOS del siglo XVI, las tierras nuevas y las nuevas gentes de América plantean a los teólogos y juristas de Europa, problemas semejantes a los que se suscitaron en la época medieval. España, cuya vida religiosa impregna hondamente lo cotidiano, se conduce en su misión colonizadora con seguridad en el rumbo, aunque la práctica suscite modificaciones y divergencias. Se conquista América con el mismo sentido religioso que se impuso al conquistar las tierras de Mahoma<sup>1</sup>.

El cristianismo encontró en el Nuevo Mundo todo un orbe mágico-religioso, al cual hubiera sido inútil enfrentar. Existió sí, la desafortada labor destructiva de algunos buenos sacerdotes que, horrorizados ante los avances del Demonio, destruyeron muestras irrepetibles de un arte depuradísimo, pero, por fortuna, hubo también misioneros que aprovecharon ese trasfondo para asentar las bases de la nueva religión. El cristianismo contiene, simboliza y abarca las formas externas y algunas esencias inmanentes de los mitos y creencias prehispánicas. Las expresiones tradicionales del culto fueron enlazándose al mundo mágico de Indias, en un sincretismo que estilizaría de modo brillante el arte barroco.

Así como España sintetizó su sangre y sus creencias con las de América, en un mestizaje cuya amplitud va de la carne al espíritu,

<sup>1</sup>“La colonización española en América es, a pesar de su fecha —escribe Antonio Tovar—, de raíz medieval”. Y agrega más adelante, en un artículo reciente: “...el calendario de la historia universal marca

oficialmente la Edad Moderna, pero en realidad mucho de la Edad Media sobrevive aún” (*Lo medieval en la colonización de América*, en *La Nación*, mayo 14, 1961, p. 3).

de la lengua a la literatura, también el Nuevo Mundo pobló de alusiones y de fragancias ocultas a las letras españolas del siglo xvii. El suelo de Indias, distante, coloreado por las noticias y la imaginación, sirvió para renovar y enriquecer las volutas del barroco. De igual manera el barroquismo se implanta cómodamente en el arte americano porque sugiere motivaciones que la naturaleza, el alma y el arte prehispánicos ya parecían contener en esencia. América dio materiales preciosos para las fugas doradas del culteranismo, sirvió elementos concretos para su verba y su artificiosidad. Era una tierra que parecía inventada para expresarlo, con el retorcimiento de sus lianas selváticas, el exótico esplendor de sus troncos, la riqueza de sus entrañas, el asombro de sus profecías.

Don Pedro Calderón de la Barca —penetrante intuición de cortesano y de teólogo—, no podía quedar inmune al influjo del nuevo continente, que ya había absorbido a Mateo Alemán, tentado a Cervantes, encantado a Lope e inspirado a Góngora. Pero Calderón sobrepasa la corteza polícroma, la aventura, la realidad fabulosa de América, para recalar en algo más hondo y acorde a su genio: el conflicto de la evangelización. Barroco y cristiano, artista del verso y de la escena, gustador del arte plástico religioso, elige sabiamente un episodio americano en lo que lo épico y maravilloso se funden con resonancias trascendentes. El caso concreto que relata, el personaje histórico que estiliza, rodeados de un aura milagrosa, perduran en la geografía, la plástica y la devoción hasta los días que corremos.

La obra, titulada *La aurora en Copacabana*, dentro de los caracteres generales del estilo calderoniano y de la neoescolástica del 1600, traslada al teatro religioso español hechos acaecidos apenas medio siglo antes de 1651, fecha en que parece haber sido escrita. Es la menos conocida de las piezas de Calderón, no sólo por los críticos posteriores —que no la citan, o apenas la nombran, o dan referencias ligeras o erróneas— sino en la época colonial americana, cuando su autor era el predilecto en las representaciones virreinales. En México y Lima las obras de Calderón eran prácticamente infantables en las grandes fiestas, y hasta en Buenos Aires, la más pobre y lejana de las cortes, está documentada la escenificación de *La vida es sueño*, *Las armas de la hermosura*, *El segundo Scipión*, *El cisma de Inglaterra*, y otras comedias<sup>1</sup>. Mas ni aquí ni en las grandes capitales de la Colonia se menciona el menor conocimiento de *La aurora en Copacabana*, que les tocaba muy de cerca. Abundan en cambio los

<sup>1</sup>Ver Rojas, R.: *Historia de la literatura argentina, Los coloniales*, II, 1918, cap. ix.

testimonios narrativos, en crónicas y descripciones —contemporáneas y modernas— de los sucesos que la inspiraron: la conversión del indio Yupanqui (Francisco Tito Yupanqui en la realidad), su talla de la Virgen que se venera en el santuario de Copacabana a orillas del lago Titicaca y los prodigios que acompañaron la conquista del Cuzco, la confección de la imagen y hasta el presente, pues el culto de la Candelaria del Titicaca o Virgen de Copacabana todavía promueve fiestas rituales y una corriente peregrinatoria y muy grande<sup>1</sup>.

Por su tema y factura, Rojas insiste en clasificar a *La aurora en Copacabana* como “comedia hagiográfica” (a lo divino, o de santos), aunque admite, según el criterio de la colección Rivadeneyra, situarla entre las históricas, pero no como auto sacramental. *La aurora en Copacabana* tiene tres actos en lugar de uno —extensión típica del “auto”— y no se refiere al misterio de la Eucaristía, sino a la lucha de la Cruz contra los cultos idolátricos con el triunfo final de aquélla por medio de la Virgen; no toma su argumento de un episodio bíblico, sino de hechos confirmados por la historia y los testimonios contemporáneos.

Menéndez y Pelayo no incluyó *La aurora...* en los cuatro tomos de *Teatro Selecto* de Calderón que hubo de dirigir, y en el prólogo le confiere —en una brevísima mención apenas acertada— “escaso mérito”. La citan poco y al pasar otros autores, pese a que encierra sustancias de hondo interés para comprender el trasplante de los temas indígenas a las letras españolas y ciertos matices todavía no bien definidos del teatro calderoniano.

La fama de este singular dramaturgo sufrió el eclipse de un siglo y, por otra parte, la representación de autos sacramentales y piezas hagiográficas fue prohibida por el Rey antes de fundarse el Virreynato del Río de la Plata. Sólo a comienzos del siglo XIX, revisado y revalorado por investigadores alemanes y exaltado por los primeros críticos del romanticismo, Calderón comenzó a escalar el alto sitio que merece en la historia literaria. En el siglo XVIII voceros del “buen gusto”, como Luzán, criticarán el barroquismo de sus diálogos, el abigarramiento de su versificación que, servida por una escenografía complicada y suntuosa, unía el recitado con la música y la danza, aun en obras del más profundo alcance religioso. No podían aceptar la mezcla de tonos y de géneros y menos quizás comprender la bella disposición que recuerda Ricardo Rojas: “...al establecerse por el

<sup>1</sup>Muchos de ellos se citan en el prólogo de Ricardo Rojas y otros en las *Notas* mías a la edición de *La*

*aurora en Copacabana*, de Hachette, Col. El Pasado Argentino, 1956.

Papa Urbano vi la fiesta del Corpus, se dijo "baile y cante la fe" y ésta no era en la religión del Nuevo Testamento sino un eco del Viejo Testamento que nos ofrece, con los salmos del Rey David, sus danzas rituales delante del arca"<sup>1</sup>. Pero esto que no podían entender los críticos severos del racionalismo dieciochesco, era evidente y natural para los indígenas del Perú, tanto como para los cortesanos y campesinos de España. A ellos se dirigía la visualidad de la obra calderoniana. Encarnar, personificar las abstracciones del dogma, representar en un ser visible y audible una virtud o un pecado, para glorificar el triunfo de Dios hecho hostia o los combates espirituales de un santo, era el fin que se proponía el teatro religioso español. Encarnar y glorificar a sus dioses, a Inti, a sus enseñanzas, a los viejos Incas, era el fin de las danzas y representaciones rituales que en las grandes fiestas se realizaban en el Perú. Caminos paralelos, que al fundirse y explicarse por la luz de la teología cristiana, explican también el triunfo de Cristo en América. Fue uno de los caminos para lograrlo. Todo esto, y más aún, brinda Calderón en *La aurora en Copacabana*, fruto evidente de muchas lecturas —del Inca Garcilaso en primer término—, de mucha información sabiamente elaborada, según lo expresa uno de los personajes de la pieza. Ese caudal informativo sobre los prodigios de Copacabana, era corriente en España:

*¿Qué noticias podré daros  
que vos no traigáis sabidas,  
pues todas han ido a España,  
ya contadas y ya escritas?*

(Jornada III, esc. 1).

Intentemos resumir el argumento. La primera jornada comprende tres hechos importantes: el arribo de Pizarro y sus compañeros a la playa de Túmbez (Perú), ante el horrorizado asombro del Inca y los naturales por la nave, las armas, los hombres y la lengua desconocidos; los primeros milagros alrededor del desembarco de Pedro de Candía con una cruz como estandarte (lucha con el cacique Yupanqui en la cual éste queda deslumbrado y paralizado por los resplandores de la cruz; un tigre y un león amansados súbitamente a la vista del símbolo cristiano; planteamiento del nudo sentimental que desenvuelve la obra en plano secundario: el amor del Inca Huáscar y de Yupanqui por la "virgen del Sol" Guacolda, señalada por el

<sup>1</sup>Prólogo en *La aurora en Copacabana*, ed. cit., p. 41.

dios como víctima para un sacrificio. Huáscar Inca confía en Yupanqui y le da orden de salvar la vida de Guacolda, pero la Idolatría, mediante un largo despliegue visual y dialéctico, cambia la decisión del soberano. Yupanqui, sin embargo, resuelve desobedecerle y afrontar la cólera del Sol, con un razonamiento inverosímil para un hombre del Tawantinsuyu, pero que indica la primera luz de la Gracia Divina —llegada por el camino del amor— en el espíritu del cacique; reflexiona Yupanqui:

*...pues es tan severo  
Dios, que en su culto nos manda  
contra el natural derecho,  
que mueran otros por él  
no habiendo él por otros muerto.*

La segunda jornada abarca el sitio del Cuzco, hasta que la aparición de la Virgen —en la figura perpetuada bajo la advocación de Nuestra Señora de Copacabana— envía un polvillo o nieve celestial sobre la ciudad incendiada y salva milagrosamente a los españoles. La Idolatría desciende entonces a planes estratégicos e intrigas menores con el criado Tucapel. Este traiciona a los españoles, de los que era intérprete, al abandonarlos, y traiciona a Guacolda y a Yupanqui —su antiguo amo— al revelar el escondite de la ñusta fugitiva.

Yupanqui está ahora dividido entre su amor terreno por Guacolda (que se ha bautizado con el nombre de María) y su devoción a la Virgen. Descubierta Guacolda por el Inca, se revelan otras complicaciones: como los fieles de Atahualpa no podían casar a sus hijas con caciques de Huáscar, el padre de Guacolda la había encerrado en el *Acllay Huasi* (casa de las vírgenes del Sol), ignorante de un previo casamiento secreto de la joven con Yupanqui. La elección de Guacolda para el sacrificio era entonces imposible, pues no podía ya ser esposa del Sol. Explicado esto ante Huáscar, su desilusión se trueca en furia y manda exterminar a Guacolda y a Yupanqui, pero nuevos milagros y la llegada de los españoles —con oportunidad casi cinematográfica— les salvan la vida.

En la tercera jornada, luego de otro salto cronológico y un absoluto viraje temático, surgen elementos nuevos. Ya la obra continúa plenamente en el tono del auto sacramental. El Gobernador D. Jerónimo de Marañón reseña al Virrey Mendoza noticias que atan los cabos de la trama. Yupanqui está modelando una imagen de la Virgen: la misma que vio en el cielo del Cuzco y que decidió su conversión. En Copacabana el pueblo está dividido por la elección de

patrono: unos quieren a San Sebastián; otros, con Yupanqui (ahora Francisco), desean ser súbditos espirituales de la Virgen María. Tucapel y la Idolatría destruyen la tosca imagen que acaba de terminar Yupanqui. Este se va del lugar, pasa innumerables sacrificios y humillaciones pero logra tallar otra imagen, esta vez en madera dorada. La nueva figura es también burda y fea, no satisface a la cofradía. Un nuevo prodigio se realiza entonces cuando bajan ángeles que la perfeccionan y colorean de tal manera que la imagen resulta idéntica a la visión de la jornada segunda. Así concluye la pieza, entre el júbilo popular, la conversión del remiso Tucapel y ya en plena atmósfera mística, con nuevas músicas, himnos y alardes métricos de Calderón, que sinfoniza toda clase de recursos en esta apoteosis final de María.

Calderón insiste, con un variadísimo registro metafórico, en el tema de las dos auroras: la de los cultos idolátricos al sol y la nueva aurora cristiana, surgidas ambas en plena meseta del Alto Perú, donde todavía se yerguen restos de las devastadas ruinas de Tiahuanaco. Dramaturgo teólogo, eligió un asunto de liturgia y de milagro para servir a una tesis constante de su obra. Resonancias espirituales de las antiguas culturas y de las antiguas leyendas indígenas le proporcionan materiales de fondo. Según esos mitos seculares Manco Cápac, fundador de la dinastía inca, mandó levantar en la mayor de las islas del Titicaca el templo del Sol y los palacios para él y sus descendientes. Después de la conquista y evangelización —o sea, después de la "Aurora" calderoniana— en esos mismos lugares reemplazó a los ritos aborígenes el culto a la Virgen de la Candelaria. Es curioso que el punto de partida de los hermanos fundadores de la dinastía, hijos del Sol, según el mito quechua, se denomina Pacaritambo, o sea, sitio de los orígenes de la aurora, con el mismo valor de surgimiento e iniciación que dará el poeta español al nuevo amanecer cristiano.

Este es el "leit-motiv" de la pieza, que se escucha con diversos matices a través de todo su desarrollo. Siempre dentro de la rígida concepción católica, el poeta gira cada uno de los elementos teatrales alrededor de un tema que se ahonda y se ensancha pausadamente. Los motivos psicológicos y los heroicos van siendo reemplazados por los elementos religiosos: siempre la hazaña espiritual es superior a las conquistas humanas en el teatro de Calderón. Los españoles representan la majestad de Cristo en la carne y en el espíritu. Por eso Pedro de Candía, en el solemne instante de pisar tierra nueva, no invoca al monarca terreno, sino al Señor con su promesa infinita desde el sagrado madero. Expresa también el sentimiento de

la fama perdurable que inquietó al hombre del Renacimiento e impulsó a los conquistadores de Indias dándoles fortaleza para resistir y vencer tantas adversidades. Candía hace una afirmación individualista que lo asocia a Pizarro no en la gloria mundana sino ante las *edades venideras*. Y en su anuncio de la primera jornada, al dejar la cruz en la costa provisoriamente perdida, se cifra el sentido profundo de *La aurora en Copacabana*:

*Nuevos mundos,  
cielos, sol, luna y estrellas,  
aves, peces, fieras, troncos,  
montes, mares, riscos, selvas,  
buena prenda os dejo, en fe  
de que si hoy la gente vuestra  
adora al Sol que amanece,  
hijo de la aurora bella,  
vendrá tan felice día  
que sobre estas mismas peñas,  
con mejor sol en sus brazos,  
mejor aurora amanezca.*

Esta "aurora" será también, más concretamente, la imagen de la Candelaria tallada por Yupanqui con el "mejor sol" —Dios Niño— en sus brazos, imagen que constituye la cima argumental de toda la obra.

Calderón antepone a cualquier otro designio de la empresa española su misión redentora<sup>1</sup>. Pedro de Candía, dirigiéndose a Yupanqui, levanta la cruz y le dice:

. . . . .  
*no de tus minas de oro,  
no la plata de sus venas,*

<sup>1</sup>Observa Valentín de Pedro, en su estudio sobre *Calderón de la Barca, poeta de la evangelización*: "En realidad, lo que su patria lleva a América —y esto debía halagar su pensamiento filosófico y teológico— responde a la ideal acción civilizadora que él había desarrollado, a través de su juego escénico, en *La vida es sueño*, elevando al hombre

fisiológico a la categoría de hombre moral, al sustituir a la fatalidad idólatra y pagana por el principio del libre albedrío como base de la responsabilidad humana; es decir, consagrando en el Nuevo Mundo, los principios de la civilización cristiana" (En *América en las letras españolas del siglo de oro*, 1954, p. 167).

*me trae en su busca; el celo  
sí, la religión suprema  
de un solo Dios, y el sacarte  
de idolatría tan ciega  
como padeces...*

La poesía y el teatro españoles conocieron un punto de vista contrapuesto al que expresa Calderón y que resumen elocuentemente estos dos versos de Ercilla:

*Codicia fue ocasión de tanta guerra  
y perdición total de aquesta tierra<sup>1</sup>.*

La misma idea expresa Lope, por boca del Demonio, en *El nuevo mundo descubierto por Colón*:

*No los lleva cristiandad  
sino el oro y la codicia.*

El teatro expresa así las dos posiciones frente a la conquista.

*La aurora en Copacabana* es esencialmente, a pesar de sus elementos de comedia, un drama religioso. Al final de la primera jornada ya está totalmente clara su significación eucarística: los cultos idolátricos se contraponen al martirio incruento —*hostias pacíficas*— del sacrificio de la misa. Como tal refleja las soluciones esenciales, desde el punto de vista español y católico del siglo xvii, a problemas que la obra no soslaya: el indígena frente a la revelación divina, la religión única y verdadera frente a los cultos incaicos, la gracia y su proyección iluminativa sobre los primitivos habitantes de Indias.

Expresa también la idea teológica según la cual Dios infunde a toda alma, sin límite alguno de tiempo y de lugar, la necesidad de elevarse hasta él para comprenderle y adorarle. Según arguye repetidamente el Inca Garcilaso, con apoyo de cronistas y evangelizadores, esa luz primordial no fue desconocida por sus antepasados, pues además de adorar al Sol como Dios visible,

*"...los reyes Incas y sus amautas, que eran los filósofos, rastrearon con lumbre natural al verdadero sumo Dios y Señor Nuestro, que crió el cielo y la tierra".*

<sup>1</sup>*La Araucana*, canto III.

Para Garcilaso los Incas, al sacar del estado de barbarie a los pobladores del Imperio, los capacitaron para recibir la Cruz del verdadero Dios. Las metáforas solares presiden las reflexiones del Inca, y lo mismo ocurre en la pieza de Calderón. Para éste todo indicio de religiosidad, aunque no sea la católica, constituye un camino que acerca al conocimiento del verdadero Dios. El hijo del Sol, paralelamente al concepto cristiano, habla en su drama como si fuese el personero terrestre del Dios Padre. El Inca recuerda su origen, solar en la primera escena, cuando dice a Yupanqui:

*Desciendes también de aquella  
primera luz, por quien de Inca  
ya que no la real grandeza,  
la real estirpe te toca.*

Al presentar al hijo de Manco Cápac expresando con hábil agudeza ideas de simbolismo y significación cristiana, Calderón reitera la tesis de otras obras suyas: toda la gentilidad es un paso hacia el cristianismo. Y de paso arroja algo de luz en el debate sobre los derechos de indios y blancos a proclamarse, por igual, hijos de Dios.

Pero las arduas cuestiones dogmáticas, son presentadas con habilidad escénica y sutileza dialéctica. El aspecto demasiado intelectual o abstruso se compensa equilibradamente con recursos de orden emocional. La obra, concebida dentro de un firme sistema de ideas, cobra más valor por los matices que en ella se insinúan y por ser la única en que se refiere a las idolatrías del Nuevo Mundo. Ludwig Pfandl prueba que el poeta "incluye en el círculo de su exposición todos los sistemas pagano-teístas que conocía, porque creía que todos podían interpretarse como estados preparatorios del cristianismo<sup>1</sup> y destaca sobre todo la forma "verdaderamente poética, sin odio ni superioridad" con que presenta el tránsito del paganismo a la luz del Crucificado.

Un eslabón que enlaza lo teológico con lo humano es el milagro, manifestación sensible de lo sobrenatural, que pasma y convence. *La aurora en Copacabana* está llena de apariciones providenciales. La Virgen María y los santos extienden al bárbaro suelo americano su misión prodigiosa y secundan al conquistador. Calderón supo de estas

<sup>1</sup>*Historia de la literatura nacional española en la edad de oro* (Barcelona, 1935, p. 456). Pfandl es uno de los primeros en destacar los valo-

res de la obra calderoniana, y de los pocos que comentan *La aurora en Copacabana*.

apariciones por los mismos libros que lo enteraron de la desmesurada geografía, las nuevas gentes, los raros frutos y las idolatrías del Inca. La emoción evangélica se funde así con las sugerencias de ese mundo remoto y extraño.

La súbita parálisis que invade a Yupanqui cuando intenta combatir contra Candía y la luz intensa que irradia la Cruz hasta cegar al indio son los primeros milagros cristianos que aparecen en *La aurora en Copacabana*. Otros se hallan en el curso de la obra: el león y el tigre que pierden su fiereza natural ante la Cruz que les presenta Candía<sup>1</sup>; la salvación de Pizarro durante el sitio del Cuzco, por invocar la ayuda de María; el rocío de nieve que la Virgen hace caer cuando la ciudad es incendiada por las flechas indias; las mieses brotadas en los campos de quienes deseaban elegirla su patrona, por el riego de una nube que deja yermos los sembrados contiguos, o sea, los de quienes se oponían a ese patronazgo; los ángeles que embellecen la rústica imagen labrada por Yupanqui hasta volverla perfecta; el paso de la imagen del Niño Dios al brazo izquierdo de la Virgen...

Estas escenas sorprendentes requerían complicados montajes escénicos. La máquina teatral —como los artificios retóricos del barroquismo poético— era muy importante en el siglo de oro, y especialmente en las obras de Calderón. Ninguna fantasía resultaba imposible. El aparato material de la exhibición atraía los ojos del espectador y esto contribuía a vivificar textos de profundo sentido alegórico y difícil comprensión.

Al final de la primera jornada Calderón presenta una especie de "raccont" escénico de los orígenes de la dinastía teocrática de los Hijos del Sol en el lago Titicaca. La Idolatría proporciona al Inca esas revelaciones extraordinarias desde un "monte con peñascos". Emplea así Calderón un recurso frecuente en el teatro didáctico-religioso y del drama sacro, que consiste en dar corporeidad a motivos conceptuales por medio de formas plásticamente ingeniosas. Además de estas fantasmagorías, otros elementos líricos, operísticos casi, dan vitalidad escénica a todas las situaciones discursivas en exceso.

Aquellas historias de milagros sólo formalmente pertenecen a Calderón. El poeta estiliza noticias leídas en crónicas del Nuevo Mundo, que recorta y recrea con un procedimiento de ajuste, dra-

<sup>1</sup>Pedro de Candía era un marinero griego, pirata y astrólogo, a quien los episodios de Indias le dieron títu-

los y fortuna. Túmbez fue el lugar de su hazaña más notable, entre las muchas que realizó.

matización y acotamiento por medio del cual les insufla vida teatral e interés humano. Pedro Cieza de León, cronista que sin duda conoció Calderón, refiere el milagro de las fieras. Hubo abundancia de leones en el Perú, aunque se los llamaba *pumas*, según la palabra subsistente en nuestro país. El Inca Garcilaso se refiere a ellos con frecuencia, incluso da los toponímicos derivados de su presencia: *Pumatampu* (depósito de leones), *Pumacurcu* (viga donde se ataban los leones para domesticarlos), *Pumapchupán* (cola de león). Los aborígenes preincaicos adoraron al león, al tigre y al oso, y los incas tenían estos animales en su corte, que usaban para castigo de malhechores (*Comentarios reales*, libro I, Cap. IX). Esto sugiere que Calderón se inspiró en las páginas del Inca y no en la vieja y parecida historia de Androcles, con la cual se notan visibles concomitancias.

Tampoco desdeña el dramaturgo los elementos decorativos que aparecen en los relatos de esa aventura: la imponente belleza de la playa de Túmbez, el Acllay Huasi o templo de las vestales indígenas, el Inca y su corte. Sólo que todo ello está subordinado al hecho dramático.

La asimilación de cronistas o viajeros proporciona a Calderón un conocimiento profundo y minucioso de las nuevas comarcas. No yerra en los detalles a menos que los deforme por conveniencias dramáticas. Se refiere a la música y a las danzas de los incas, a su calendario, a la extraña existencia de sus vírgenes del Sol. Emplea con acierto voces indígenas y también minucias decorativas: en ciertas escenas, por ejemplo, las referencias a la "escamada culebra" dan visualidad y alegorizan poderosamente, con sugestión muy americana.

En la designación de los lugares el texto de Calderón está íntimamente relacionado con pasajes del Inca Garcilaso de la Vega (1553), de Pedro Cieza de León y de Agustín de Zárate (1555). Ubica la acción en Copacabana, lugar junto al lago Titicaca, donde se asentaron las más antiguas culturas prehispánicas. Allí se levantó posteriormente el célebre santuario de la Virgen María fundado por los agustinos, en el mismo sitio señalado por los incas como cuna de los hijos del Sol.

El milagro de la Virgen durante el sitio del Cuzco aparece también en varias crónicas, aunque resulta indudable que la fuente directa de Calderón es el Inca Garcilaso. Saca partido de los contrastes de luz que constituyen el fondo cromático del drama y sobrecarga la escenografía: música de chirimías, nube en forma de trono, cortejo de ángeles y serafines, nieve celestial.

El busto de la Candelaria esculpido por Yupanqui se encuentra todavía en la iglesia de Copacabana. Es una expresión genuina del

Perú, y tanto se une la vieja estirpe con la nueva fe, que al templo se lo llamaría también Santuario de la Candelaria de los Yupanqui. Realmente, el escultor fue un biznieto del Inca Huáscar. José de la Riva Agüero lo recuerda entre los "humildes introductores del arte españolísimo de la talla de la madera"<sup>1</sup>. Su nombre de bautismo fue Francisco Tito Yupanqui y aparece como un exponente de esa cultura mestiza del siglo xvi hispanoamericano, que incorpora el substrato indígena al arte español. Sin duda Calderón, poeta aficionado a la plástica religiosa, debió tener noticias de estas deliciosas muestras del barroco americano, ya que convirtió su casa madrileña en un rico museo de imágenes y pinturas.

Es evidente el interés estético que lo detiene en la talla indiana de Yupanqui, con admiración por la obra del "indio bozal" iluminado por la fe. Esa mezcla de admiración e intuición de milagro parece haber experimentado Fray Reginaldo de Lizárraga frente a la imagen, pues en el capítulo dedicado a *El Santuario de Copacabana*, después de dar las medidas y apariencia de la Purificación, "hermosa de rostro, con su Niño Jesús entre brazos", anota: "el indio que hizo esta imagen, aunque ha hecho otras, ninguna ha sacado como ella". Y a continuación relata una anécdota henchida de sabor calderoniano: "...ha sido llamado de muchas partes y las ha hecho, y estando en la ciudad de La Plata, le llamó el Presidente de la Audiencia para conocerle, el Licenciado Cepeda, y dióle silla, diciendo: —Quien hace imagen de Nuestra Señora que obra milagros, merece que le dé la silla delante de un Presidente"<sup>2</sup>.

Calderón ve simbolizada plásticamente la cristianización americana en el fervor místico del indio al trabajar su figura de la Candelaria. Las escenas de Yupanqui en su taller, reflejadas con intenso verismo, evocan las figuras rústicas e ingenuas de los primeros artífices indios: Cristos, santos y santas, retablos, artesonados, molduras. La última parte de la obra, con el milagro de la transfiguración de la tosca imagen tallada por Yupanqui, a la cual completan o mejoran ángeles y serafines, está cargada de movimiento y vigor dramá-

<sup>1</sup>Vistió los hábitos de agustino y murió en la iglesia de Encomenderos de Cayma de Arequipa, después de sufrir catorce años de persecuciones y destierros en el Cuzco y haber permanecido doce años como hermano oblato en la orden de ermitaños agustinos.

<sup>2</sup>*Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile* (1605). Reeditado por Ricardo Rojas, en el t. XIII de la Biblioteca Argentina (Buenos Aires, 1928, pp. 211-212).

tico. Ese brío formal y conceptual se va acentuando hasta la glorificación de la imagen que cierra la representación. Por eso Ricardo Rojas considera *apoteosis mariana* a esta pieza de Calderón. Y quizá la escultura fue el elemento concreto en torno al cual empezó a vislumbrar el poeta la perspectiva escénica de *La aurora en Copacabana*. De ahí que las escenas de la conversión del cacique y de la realización de la imagen sean las más alejadas a las convenciones teatrales, las más acordes con los testimonios americanos y las de más sugerencia simbólico-poética.

Yupanqui es el verdadero protagonista de la obra. Pero si su cristianización se hubiera reducido al proceso de revelación divina, podía haber sido la pieza un auto sacramental con el mismo alcance, en su sentido profundo, que *La protesta de la fe*, por ejemplo, en que se escenifica la conversión de Cristiana de Suecia. Un hilván de sentimientos humanos sostiene a la obra desde que el Inca confiesa a Yupanqui su amor por Guacolda. Yupanqui se declara acometido a la vez "de celos, lealtad y amor" y esto le da un apoyo anecdótico, pero es débil, convencional y acaba finalmente por diluirse.

Calderón ha puesto más verdad en las transiciones espirituales de Yupanqui que en las de otros personajes. Con todo, le falta unidad psicológica y verismo dramático, pues en este indio que se presenta como rústico y candoroso, la sutil casuística es tan inconcebible como la exhuberancia retórica; en realidad, Calderón atiende más a matices verbales que a la humanidad de sus personajes. Los parlamentos no los diferencian: todos hablan empujados por el dinamismo barroco del 600.

Huáscar Inca, heredero de Huayna Cápac, en el momento de la llegada de los españoles estaba en guerra con su hermano Atahualpa por el dominio del Imperio. Aunque no cuente para la acción, el tema de la guerra entre los hijos de Huayna Cápac va apareciendo, ya alusivamente, ya condicionando el destino de los personajes. Huáscar es personaje lleno de vigor, príncipe ambicioso y guerrero, sobre el cual se escribió en el Perú, ya durante la Colonia, una obra para la escena, en idioma quechua, que lleva su nombre. Calderón desdibuja su estampa, lo presenta sin la bizarría ni la grandeza propias de su rango para que no reste interés a Yupanqui, verdadero eje de la trama. Por la misma singular captación de las compensaciones dramáticas, eligió a Huáscar y no a Atahualpa, cuya potencia trágica hubiese dominado más aún.

De todas maneras, resulta histórica y estéticamente absurdo imaginar a Huáscar Inca, monarca de un imperio teocrático, y más aún ante el asombro bélico que le produce el desembarco de los españoles,

distraído en los sentimentales discreteos que le inspira su pasión por Guacolda y disponiendo secretamente con su cacique Yupanqui una intriga de amor y una traición a su Padre Sol. Es la acción secundaria, que acosa a Calderón. Concesiones que, ante el lector de hoy, multiplican el efecto artificioso, pero que se justifican si se piensa en el público palaciego a quien iba dirigida la obra.

Esas intrigas accesorias procuraban vitalizar el tema demasiado abstruso del drama. Poco a poco, los personajes indios se ven sometidos a las concesiones más trilladas de la comedia de enredo, como el episodio de Guacolda recluida en un "convento" —el Acclay Huasi—, su boda secreta con Yupanqui, la falta de transgresión a las reglas conventuales, el escondite y reconocimiento... Esta última parte nos trae una reminiscencia del final con que tan extraña y anacrónicamente se remata el drama *Ollantay*, vertido del quechua por el P. Antonio Valdés.

Hacia el final de *La aurora en Copacabana* aparecen también episodios típicos de las comedias de capa y espada y de los dramas populares de Calderón. Los desafíos y choques entre las facciones de pueblo por la elección del santo patrono, cruzan como una ráfaga de dinamismo el desenvolvimiento de la jornada.

Dentro del plano sacramental-comedia de enredo en que se desarrolla la obra, la faz alegórica está representada por la Idolatría, abstracción personificada muy frecuente en los dramas religiosos, cuyos personajes suelen ser la Fe, el Libre Albedrío, la Razón o la Misericordia Divina. Aunque con menos bagaje doctrinario, Lope también utiliza a la Idolatría como uno de sus personajes en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*. Para acentuar el énfasis de las situaciones donde aparece este personaje indiano, Calderón acumula rasgos exóticos en su vestimenta, entre ellos el característico adorno de plumas.

Las convenciones dramáticas de su tiempo exigen además a Calderón interpolaciones burlescas de los "graciosos" para aligerar la tensión de las escenas. En *La aurora en Copacabana* ellos son Glauca y Tucapel, criados de Yupanqui. Aunque los "graciosos" se justifican desde el punto de vista formal, porque facilitan el diálogo y la trabazón del enredo, en este drama religioso están fuera de ambiente. Resulta muy difícil aceptar al indio —de por sí taciturno, silencioso—, alardeando en triviales candideces y en las forzadas ocurrencias festivas propias de esos personajes. Sin embargo, una curiosa y brevísima referencia del Inca Garcilaso, podría explicar la presencia de Tucapel. Al referirse a los habitantes de Túmbez, conquistados por Huayna Cápac —es decir, una generación antes a la de Huáscar—,

cuenta que "los caciques tenían truhanes, chocarreros, cantores y bailaradores, que les daban solaz y contento"<sup>1</sup>. Calderón no le atribuye carácter de bufón, sino de criado, pero uno y otro se mezclan en el personaje, aunque por momentos se emancipa en sus tratos malignos con la Idolatría.

La historia de Tucapel tiene puntos de coincidencia, en esta última fase, con la del indio Felipe o Felipillo, como suelen llamarlo algunos cronistas. Este personaje, que parece invención de una picaresca del Nuevo Mundo, sirvió de intérprete a los españoles y al parecer levantó un falso testimonio contra Atahualpa, el inca prisionero. Calderón no concibe, sin embargo, a sus graciosos como indígenas, sino recortados según el molde generalizado en su época. Aun así, causa hoy un extraño efecto ver a estos indios encarnando un tipo tan genuino y enraizado en lo popular español.

Por su parte, los caracteres de Yupanqui y del Inca, están forjados sobre los del caballero español. Calderón atribuye rasgos nobles a los "valientes hijos del Sol", con criterio análogo al de Ercilla, cuando elogia la grandeza de los araucanos:

*...que más los españoles engrandecen  
pues no es el vencedor más estimado  
de aquello en que el vencido es respetado*<sup>2</sup>.

De *La Araucana* provienen también algunos nombres de personajes indios, como Guacolda y Tucapel. Calderón asimiló algunos elementos psicológicos de la escena entre Guacolda y Lautaro, el denodado hijo de Pillán —uno de los momentos más briosos en el poema de Ercilla— para la situación entre su Guacolda y Yupanqui, aunque bajando los tonos y distribuyéndolos como acordes equilibrados en el conjunto. Tucapel, en cambio, es una simple anotación nominal como Glauca —compuesta por reminiscencias fonéticas de Lauca y Glaura, personajes de *La Araucana*—, nombres que sólo tienen sugestión o colorido americano.

Con el mismo criterio Lope usó también abundantemente el nomenclator de Ercilla, sin cuidarse de buscar coincidencias de fondo<sup>3</sup>. Tucapes aparece en el auto sacramental de Lope de Vega titulado *La Araucana*. Además, Tucapel y Guacolda son personajes de *Las*

<sup>1</sup>Comentarios Reales, libro IX, cap. II.

<sup>2</sup>*La Araucana*, canto I, estrofa 2.

<sup>3</sup>Véase: Marcos Morínigo, *Amé-*

*rica en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946, p. 142.

*hazañas del Marqués de Cañete*, de Juan Ruiz de Alarcón, que se desarrolla en Chile<sup>1</sup>.

También Guacolda aparece en otra obra teatral americana: *La conquista del Perú*, comedia del sacerdote mercedario Fr. Francisco del Castillo, compuesta en Lima en 1748. Guillermo Lohman Villena da esa noticia y comenta que "no deja de ser original la aparición de este personaje de *La Araucana* en la conquista del territorio peruano<sup>2</sup>. La observación vale también en el caso de Calderón, y confirma que para él, como para muchos escritores de su tiempo, los nombres sonoros utilizados por Ercilla servían, por extensión, para dar el matiz indiano. Calderón, menos aún que Lope, se detiene frente a esos detalles, preocupado por la idea central o la arquitectura de la comedia.

Tampoco guarda estricta fidelidad a las costumbres del incario, si bien hemos comprobado su versación en cosas del Perú. Calderón no se atiene a ninguna limitación realista y se mueve con libertad para entretener los hilos de su acción. Desde las primeras escenas, al plantear el triángulo sentimental Huáscar-Yupanqui-Guacolda, se aleja del espíritu del auto sacramental —cuyo tema es el misterio de la Eucaristía— para seguir la dirección del drama litúrgico, que admitía buscar la repercusión popular apoyándose en asuntos mundanos. Pero además se aparta diametralmente de las costumbres del mundo incaico, asunto tan minuciosamente conocido como la institución de las llamadas "Vírgenes del Sol". Guacolda es una de ellas. Dado el carácter conventual que guardaba la existencia de estas jóvenes, y los férreos cánones que las gobernaban, la rivalidad entre Huáscar y Yupanqui es totalmente arbitraria. Según la organización del imperio incaico, se las destinaba —apenas púberas— para esposas del Sol, pero el monarca por ser descendiente directo de la progenie solar, podía elegir las que quisiera para concubinas. Las jóvenes eran recluidas en casas especiales, llamadas Acllay Huasi —una sola y misma casa, al decir del Inca Garcilaso, aunque distribuida en palacios por todo el país— y debían reunir las condiciones de ser "muy hermosas y doncellas, porque eran para el Inca"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Véase: Ricardo Rojas, *El indio en el teatro*, en *Argentores*, N<sup>o</sup> 161, dic. 30, 1937, pp. 21-24.

<sup>2</sup>*El arte dramático en Lima durante el virreynato*, Madrid, 1945, p. 424, nota 26.

<sup>3</sup>Véase: William A. Prescott,

*Historia de la conquista del Perú* y para una descripción moderna del Acllay Huasi del Cuzco, v., Felipe Cossio del Pomar, *Arte del Perú precolombiano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 182-183. El Inca Garcilaso de la Vega da mu-

La necesidad de síntesis y de efectos dramáticos directos obliga también a Calderón a permitirse numerosas licencias históricas. Una de ellas es la presencia de Almagro en el desembarco de Túmbez, empresa de la que no participó este compañero de Pizarro. Pero tan unidos están sus nombres al magno episodio de la conquista, que parecía imposible a Calderón desvincularlos de ese instante fundamental de la obra. Por otra parte, aprovecha algunas escenas para insinuar las rivalidades que surgieron entre los españoles y especialmente entre los dos jefes.

Igualmente inverosímil es la escena que presenta a Pizarro, "hombre sin ninguna letra", escribiendo a los Reyes la crónica de sus hazañas. En realidad Pizarro tuvo secretarios que se ocuparon de esos menesteres de pluma: Francisco de Jerez y Pedro Sancho de la Hoz.

En cuanto el sitio del Cuzco, la antigua capital del Imperio, se debió a los abusos y crueldades de los españoles, que acabaron por suscitar una insurrección indígena. Esto ocurrió tres años después de la toma de la ciudad, en febrero de 1536, pero Calderón une los dos hechos históricos porque así conviene al dinamismo de la acción. Con el mismo fin hace participar del sitio a Huáscar, que había sido ultimado por orden de su hermanastro Atahualpa. Prescott, describe con vivacidad las hostilidades y el incendio que Calderón lleva a la escena, e informa que sólo se salvaron de las llamas "el templo del Sol y la casa de las Vírgenes", precisamente los lugares donde se habían refugiado los personajes del drama.

El milagro de la Virgen, pues, se ha realizado sobre el sitio necesario para salvar a los heraldos de la Cruz. Este prodigio se relata en numerosas crónicas de Indias, pero junto a otro que elimina para rescatar la unidad de efecto dramático: el de Santiago Apóstol, patrón de España, que cuando los cristianos desfallecían y sentían cerca la muerte, después de cinco horas de combate, surge a la vanguardia con su caballo blanco y su espada relampagueante, y pone en fuga a los infieles, de la misma manera que había intervenido en las guerras contra los moros. La teatralidad de esta escena hubiese restado fuerza a la presentación, más aérea y menos ornamental, de la Virgen.

---

chos pormenores sobre éstas que los cronistas españoles llaman a veces "monjas", pero refuta el nombre de "sacerdotisas", pues no servían al culto ni tenían relación con los templos. Agrega que estas esposas del Sol y —en potencia— también del

Inca, diseminadas por todo el país, llegaron a ser miles: las más bellas adolescentes del incario. En la casa del Cuzco se retenía solamente a las Collas, o sea, las doncellas legítimas de sangre real, y ellas guardaban "perpetua clausura".

En cambio, Calderón se permite otro agregado: es ya la misma Virgen de Copacabana la que desciende del cielo para ayudar a sus fieles, con un rocío suave y deslumbrador. El texto del Inca Garcilaso, al evocar este episodio escuchado por él en sus "niñeces" de labios de indios y españoles, tiene coincidencias sorprendentes con la representación teatral calderoniana<sup>1</sup>.

No asombra al lector avisado esta complicada tramoya, ni ver pasar una nave por la escena, como en la primera jornada. La escenografía alcanzó en tiempos de Calderón una proyección desmesurada, como esta misma pieza lo demuestra. Valbuena Prat califica sus efectos sorprendentes de "prewagnerianos"<sup>2</sup>.

Dos efectos patéticos explota hábilmente Calderón en *La aurora en Copacabana*: el asombro que produce en los indígenas la novedad de los barcos y armas españolas. El raro asombro, como califica Guacolda a la embarcación de Pizarro, asume la estremecedora proyección del Leviatán, el monstruo marino descrito en el libro de Job. Con un ingenioso recurso estilístico, Guacolda desecha primero las cuatro apariencias de la nave —escollo, nube, pez, ave— para agruparlas luego en el mismo conjunto significativo<sup>3</sup>. Lo que en un principio se presenta antagónico, cristaliza en torno a un significado total. Nubes, peces y aves son además fuentes de imágenes numerosas en Calderón, y el barroquismo de estas series coincide con la abundancia expresiva del Inca cuando caracteriza la llegada de Guacolda: sola-triste-confusa-absorta-suspensa.

<sup>1</sup>*Comentarios* (libro II, cap. xxv, pp. 178-179). También lo relata el P. A. Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (1588), pero es más visible la inspiración en Garcilaso, que sugiere más los contrastes de luz tan bien aprovechados por Calderón como fondo cromático de toda la obra: fuego-nieve y rocío; sol-noche; arena blanca-ceguera... Al mismo tiempo, arma la escenografía con sobrecargado despliegue: sonido de chirimías, nube en forma de trono, cortejo de ángeles y serafines, nieve celestial...

<sup>2</sup>*La escenografía de una comedia de Calderón* (en *Archivo español de arte y arqueología*, 1930, pp. 1 y ss.).

Hay que recordar también que toda magnificencia —terrenal o celestial— debía parecer mezquina cuando se trataba de aludir a las Indias y particularmente al Perú, metrópoli de la fábula dorada y los milagros frecuentes.

<sup>3</sup>La técnica es la misma del conocido monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*: "apurar, cielos, pretendo..." Siempre surge la posibilidad de agregar nuevos fragmentos al ciclo literario del famoso soliloquio. (V. Alfonso Reyes, *Un tema de "La vida es sueño"*, en *Capítulos de literatura española*, México, 1949, pp. 11-88, y la bibliografía que allí se indica).

Renovando los artificios elusivos en un lenguaje teatral de registros tan ricos, vuelve sobre el espanto que causa el esquife que sale del galeón con hombres blancos a su bordo. Abunda en imágenes animadas, que tanto contribuyen a la "violencia" del estilo calderoniano. Es típico el final de la escena III, cuando Tucapel alude al bravo metal de voz de la *señora bestia* (el arma de fuego).

Esos hombres "cubiertos de hierro de pies a cabeza, con barbas en la cara, cosa nunca por ellos vista o imaginada", según dice el Inca en su *Historia General del Perú*, los llenaron de estupefacción. También lo expresa Yupanqui a Tucapel en la primera jornada de *La aurora en Copacabana*:

*Y de raras señas,  
así en el blanco color  
del rostro, como en la greña  
del cabello y de la barba,  
cuya admiración aumentan  
el traje y modo de armas  
que trae.*

Las armas de fuego resultan pavorosas para los indios. El horror y asombro ante ellas brindan a Calderón motivos para nuevos juegos verbales, en una reiteración que acaba por ser fatigosa, al par que exagera la candidez humana de los indios. Ante el fragor de las armas españolas, Tucapel se refiere al "horrible parapeto que bosteza truenos y estornuda rayos" (esc. VI) y el Inca, al oírlas por primera vez, exclama:

*Monstruo que con tal bramido  
al verse herido se queja,  
de los abismos sin duda  
aborto es.*

Sin más detonación que un zumbido, pero también aterrador, los indios opusieron al conquistador sus armas peculiares: las flechas, que los cronistas mencionan constantemente en sus relatos. Calderón las caracteriza, al utilizarlas dramáticamente, con la expresión de Huáscar: "congelados granizos de piedra y pluma". Guacolda alude, con renovado sesgo metafórico, a

*las flechadas iras  
de nuestros arcos y cuerdas.*

Tucapel dirá en otro momento que los indios lanzan desde los cerros del Cuzco "diluvio de flechas". Calderón se refiere asimismo a las "mil venenosas yerbas" con que se hacía irremediamente mortífero el impacto leve de la flecha. Alberto Mario Salas en *Las armas de la conquista*, observa que "pocos textos describen el arco y la flecha como algo que no guarda más daño que el que promete; en cambio, las extensas fórmulas del veneno son repetidas y prolijas, como de secretos encantamientos. Aquí, en América, la "yerba" de la literatura medieval adquiere una nueva vigencia"<sup>1</sup>.

En el encuentro personal de indios y europeos se produce el desconcierto ante sus lenguas incomprensibles. Varias veces aparece subrayada en la obra esta situación. Entre las confusiones por su extraño descubrimiento, Guacolda lo expresa en la primera jornada:

*Voces son de extraña lengua  
que hasta hoy no oímos.*

Todos los elementos materiales o dramáticos de la acción responden a un sentido sutil de la escena, del simbolismo recóndito o la tipicidad americana. Con el mismo criterio elige Calderón las voces americanas que emplea en sus diálogos. Dos de los animales más proyectados en el substrato anímico de los quechuas son las fieras que enfrentan a Candía, para caer luego a sus pies: el tigre y el león. Su importancia en la civilización quechua está corroborada por la abundancia de su representación en la alfarería tiahuanacota. Sorprende que Calderón no los llame con sus nombres americanos: *puma* y *uturuncu*. Aunque esa escena muestra evidencia de su lectura de los *Comentarios reales*, no usa el nombre de *puma* tan frecuente en Garcilaso. En cuanto a la otra palabra, que aun hoy perdura en el quechua moderno y en el castellano del noroeste argentino, quizás su poca eufonía sea el motivo de que no la utilice Calderón. Por el contrario, aparecen en la obra palabras como *cacique*, *chocolate*, *maguey* o *maíz*, diferencia que puede sugerir algunos indicios para estimar qué grado de incorporación o de aceptación tenían en el español general ciertas voces americanas.

El *maguey* es la madera que elige Yupanqui para tallar la imagen de la Virgen: material de usos múltiples entre los indios, esta elección

<sup>1</sup>Buenos Aires, Emecé, 1950, p. 47. Las plumas enherboladas se citan además en *El Brazil restituído* de Lope y en poemas de Góngora (V.

Marcos A. Morínigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946, pp. 128-129)

se envuelve en sutiles sugerencias. La palabra *maguey* no es de origen quechua, sino de la familia arahuaca (lenguas de las Antillas), pero se extendió a toda América y a España. Los peruanos llamaban a esa planta *chuchau*, como lo aclara el Inca Garcilaso<sup>1</sup>. Lo mismo ocurre con maíz, que en quechua debía ser *çara*. Lope usa con frecuencia también la palabra *maíz*, pero en cambio no emplea *chocolate*, voz que aparece en la obra de Calderón. Esta palabra, aunque de origen náhuatl, estaba incorporada al español general, sin perder tal vez su tonalidad exótica. Por lo mismo emplea *cacique* (voz antillana) en lugar del quechua *curaca*.

La misma síntesis de corrientes culturales que caracteriza el arte colonial americano —del cual es muestra la imagen tallada por Yupanqui— se refleja en *La aurora en Copacabana*. En realidad, las dos direcciones de la obra tienen puntos de contacto, pero no llegan a fusionarse del todo. Puede hacerse abstracción de los elementos de intriga humana y rescatar con perfecta unidad y raro equilibrio la fábula mística. En ese plano de la obra, la hondura doctrinal con que Calderón plantea las proyecciones de la religión en América, tanto como la sutil penetración de matices culturales del Nuevo Mundo, es lo que destaca su importancia.

En ciertos momentos Calderón usa el gentilicio de la nación peruana, así como en una escena surge un “¡Viva Perú!”, cuya resonancia en los lectores americanos de hoy asume una emoción nueva. Perú no era toponímico del Imperio incásico, sino el primer nombre con que Pizarro y sus trece compañeros llamaron a la tierra por ellos descubierta. Para los españoles del seiscientos no era sólo designación geográfica, sino referencia de la fantasía, metáfora de la maravilla americana y cifra del fabuloso mundo nuevo.

Calderón escribe esta pieza cuando ya están fijados los procedimientos técnicos del auto sacramental, muchos de cuyos elementos pasan al drama religioso. *La aurora en Copacabana* abunda en pasajes, alegorías y temas semejantes a los de aquel tipo de obras, de ahí su relación con el paso de ese género a tierras americanas. No vinieron únicamente los autos sacramentales españoles; aquí se escribieron y representaron piezas religiosas como manera de contribuir a sofocar la idolatría entre los indios. Para conjugar las festividades católicas con el folklore indígena, los misioneros adaptaron la música y las coreografías autóctonas a los momentos de su liturgia. Conservaron

<sup>1</sup>Pedro Henríquez Ureña cita a *maguey* entre las palabras antillanas, cuya difusión impidió extender el

uso de sus equivalentes en las tierras continentales.

así elementos que pasan también al teatro colonial, en el que junto a episodios bélicos, desfiles de incas y otros elementos parecidos a los que figuran en la obra de Calderón, se utilizan la música y los bailes precolombinos.

La obra concluye con la primera procesión de la Virgen de la Candelaria de Copacabana. La devoción por esta virgen se extendió a toda América y perdura viva hasta hoy. Fernando Valverde, agustino limeño que nació en el último tercio del siglo xvi, fue autor —entre variada producción literaria— de un poema sacro titulado *Santuario de Nuestra Señora de Copacabana en el Perú* (Lima, 1641), historia poética del célebre santuario que los agustinos edificaron a orillas del Titicaca. Durante la colonia se escribió un drama religioso en lengua quechua sobre la Virgen de Copacabana: *Usca Páucar*<sup>1</sup>. Es una obra anónima del siglo xviii. Hasta esas altas regiones llegó también nuestro San Francisco Solano, predicando, bautizando y dejando milagrosas señales de su paso. Al despedirse de la Candelaria la llamó “la primera de los ancianos y sanctos del Nuevo Mundo”<sup>2</sup>. Fray Reginaldo de Lizárraga visitó el santuario altoperuano a fines del siglo xvi. Da testimonio de la multiplicación de imágenes como la suya por los pueblos del “Collao”. El culto de la Virgen de la Candelaria, así como la constitución de la Cofradía de la Virgen Santísima de Copacabana, en Humahuaca, son de remotísimo origen colonial, según lo ha demostrado Fernando Márquez Miranda<sup>3</sup>.

Es un inventario levantado con motivo de cierta visita episcopal, en 1679, se menciona la imagen “de bara y quatro dedos Conuna Corona de plata Sobre dorada y Vn Niño Jesús en Las manos”, tal como la presenta Calderón en su pieza. José María Valeja da detalles sobre las joyas y adornos de la Virgen de Copacabana en su obra acerca del *Virreynato del Perú*<sup>4</sup>. Allí explica también el noble destino que tuvieron esas alhajas:

“Había una custodia de oro puro que medía con el pedestal 62 centímetros, 4 columnas de plata que sostenían el camarín de la Virgen, una corona

<sup>1</sup>Véase P. H. Ureña, *El teatro de la América Española durante la época colonial*, en *Cuadernos de cultura teatral*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1936, N.º 3, pp. 25-26.

<sup>2</sup>En J. Viscarra F.

<sup>3</sup>Márquez Miranda da noticias minuciosas en *La primitiva iglesia*

*de Humahuaca y sus cofradías coloniales. Contribución al estudio de las instituciones económico-religiosas*, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, t. xvi, a. xi-xii, enero-septiembre de 1933, N.os 55-57, pp. 143-155.

<sup>4</sup>Lima, 1939, p. 427.

de oro para la imagen con piedras preciosas, un cirio de oro terminado en un rubí que llevaba la Virgen en la mano. El cinto de la Virgen se abrochaba con un rubí de dos pulgadas de diámetro. En el camarín existía un candelabro de plata de 365 brazos y todo eso estaba tasado en más de un millón de duros y el General Sucre hizo fundir aquellos metales para la gran causa de la Libertad”.

Hoy la ciudad bendita, situada junto al lago más profundo del universo y a más de 4.000 metros de altura, a la que siguen acudiendo piadosas romerías, pertenece a la provincia de Omasuyos, departamento de La Paz, República de Bolivia. El jesuita José de Acosta, en 1588, al referirse a los milagros de Nuestra Señora en el Nuevo Mundo, afirma que “si estas obras del cielo se huviesen de referir por extenso como han pasado, sería relación muy larga”, y en 1950, un investigador moderno —Alberto Mario Salas—, confirma: “La mención prolija y detallada de estos prodigios podría llenar volúmenes de hagiografía”.

La Virgen de Copacabana confunde su historia con la del Perú, Bolivia y noroeste argentino. En la construcción de su iglesia y en su ornamentación trabajaron indios. El drama de Calderón fue escrito en 1651, apenas 28 años antes que visitara el santuario el Obispo de Tucumán, Fr. Nicolás de Ulloa; nuestro San Francisco Solano peregrinó hasta el Titicaca para verla y evangelizar. Finalmente, los ornatos de la virgen sirvieron a la guerra de la Independencia. ¡Qué intrincada red van tramando los hechos y los días para mostrarnos, cuando queremos desentrañar su sentido, las profundas correlaciones culturales de las Indias con España, de España con la América nueva, y de todos los pueblos hispanoamericanos entre sí! Los motivos que el genio de Calderón glosa en *La aurora en Copacabana*, parten de América y vuelven a ella estilizados dramáticamente.