

Antonio Pagés Larraya

El Nuevo Mundo en una obra de Calderón



L Nuevo Mundo pobló de alusiones a las letras españolas del siglo XVII. El suelo de Indias, distante, coloreado, sirvió para contener las fugas del barroco, opuso elementos concretos a su verbalismo y a su artificiosidad. La penetrante intuición calderoniana no permaneció ajena al influjo americano, que es más extenso y acaso más intenso en Cervantes, Lope y Góngora. Su obra *La aurora en Copacabana* trasplanta al teatro un tema de América, apenas medio siglo después de los sucesos que la inspiran, dentro de los caracteres generales de su producción y de la neoescolástica del 1600. Trátase de una pieza poco estudiada. Menéndez y Pelayo no la incluye en su edición del autor. Encierra sin embargo, sustancia 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 (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 desco-

(1) En estos días aparecerá editada en Buenos Aires, con estudio de Ricardo Rojas y notas mías, de las cuales este artículo constituye un anticipo.

nocidos; los primeros milagros alrededor del desembarco de Pedro de Candia (lucha con el cacique Yupanqui en la cual éste queda deslumbrado y paralizado por misteriosos poderes; las fieras amansadas por la presentación de la cruz); planteamiento del nudo sentimental que desenvuelve la obra en plano secundario: el amor de Huáscar y Yupanqui por la “virgen del sol” Guacolda, señalada por el 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 resuelve, sin embargo, desobedecerle y afrontar la cólera del Sol.

*... 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.*

Una primera luz de gracia ha brillado para Yupanqui —por camino del amor— cuando razona de esta manera.

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 una 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, quien traiciona a los españoles de quienes era intérprete al abandonarlos, y traiciona a Guacolda y 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, ignorante de un previo casamiento secreto de la joven con Yupanqui. De esta manera, la elección de Guacolda para el sacrificio era 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 vió 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, don-

de 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 quichua, 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 una tema que se ahonda y se ensancha pausadamente. Los motivos psicológicos y los heroicos van siendo desplazados 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 Candia, 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. Candia 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 evangélica. Pedro de Candia, dirigiéndose a Yupanqui, levanta la cruz y le dice:

*no de tus minas de oro,
no la plata de sus venas,
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 fué ocasión de tanta guerra
y perdición total de aquesta tierra (2).*

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 fué 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”.

(2) *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. 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 apariciones por los mismos libros que lo enteraron de la desmesurada geografía, las nuevas gentes, los raros frutos y las idolatrías del Inca-

rio. 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 Candia 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 fiera natural ante la cruz que les presenta Candia; 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 *racconto* 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, dramatiza-

ción 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. El dramaturgo emplea los mismos 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, el tigre y el león soltados para dominar a Candia (3). 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 parece 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. En futuros estudios sobre Calderón esa transmutación teatral de textos indianos puede sugerir mu-

(3) Pedro de Candia, era un marinero griego, pirata y astrólogo, a quien los episodios de Indias le dieron títulos y fortuna. Túmbez fué el lugar de su hazaña más notable, entre las muchas que realizó.

cho acerca de los procedimientos estilísticos del dramaturgo. Si se informa e inspira en los frondosos relatos de Indias, los desnuda luego dramáticamente: los vuelve acción.

* * *

El Inca Garcilaso da testimonio del amor que los naturales de su tierra cobraron muy pronto a la Virgen María. Recuerda que la nombraban con voces de su propia lengua; entre ellas figura *Chasca*, cuyo significado —lucero del alba— tiene el mismo alcance metafórico que la *aurora* de Calderón. Estas designaciones de la Virgen sugieren la atmósfera de profundas transferencias espirituales que sirve de fondo al drama calderoniano. Nuestra Señora de la Candelaria es anunciada por Yupanqui con su significado evangélico: *Lumen ad revelationem gentium* (Lucas, II, 32), y él mismo declara la osadía de que “un bruto indio” se atreva a copiar la hermosura de la Virgen. Aspira sin embargo, a que su fe conduzca a su impericia para verla reinar “sobre alto solio” en Copacabana.

El arte de Yupanqui nace al calor de su devoción por la Virgen María. Al aparecer Nuestra Señora de Copacabana sobre el cielo del Cuzco, el Inca pide misericordia a sus ídolos, pero el alma de Yupanqui siente en cambio la luz definitiva de la gracia. Ha nacido su fe. Queda además en el alma del indio la huella imborrable —*aunque ya no la mire tan fija llevo su imagen en mi idea*— que lo guiará al trabajar la madera (4).

El busto de la Candelaria esculpido por Yupanqui se encuentra todavía en la iglesia de Copacabana. Es una expresión genuina del Perú. Al santuario del Titicaca se le llamaría también Santuario de la

(4) Realmente el escultor de la primera Virgen de Copacabana fué un Yupanqui, bisnieto del inca Huáscar. José de la Riva Agüero lo recuerda entre los “humildes introductores del arte españolísimo de la talla de la madera”. 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.

Candelaria de los Yupanqui. Francisco Tito Yupanqui aparece pues como un exponente de esa escultura del siglo XVI en Hispanoamérica, arte mestizo que incorpora el substrato indígena al arte español. Sin duda Calderón, poeta aficionado al arte religioso, 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. Su obra de coleccionista de imágenes ve simbolizada plásticamente la cristianización en el fervor místico del indio al trabajar su figura de la Candelaria. Las escenas de Yupanqui en su taller, reflejadas por Calderón 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 transfiguración de la tosca imagen tallada por Yupanqui, está cargada de movimiento y vigor dramático. Ese brío formal y conceptual se va acentuando hasta la glorificación de la imagen que cierra la representación. *Apoteosis mariana* llama Ricardo Rojas a esta pieza de Calderón. Y quizás la escultura fué el elemento decorativo 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 de más sugerencias simbólico-poéticas.

* * *

Yupanqui es el verdadero protagonista de la obra. Pero si su cristianización se hubiera reducido al proceso de revelación divina, podría haber sido la pieza un auto sacramental con el mismo alcance, en su sentido profundo, que *La protestación de la fe*, por ejemplo, en que se escenifica la conversión de Cristina 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 exuberancia 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 (5). Huáscar es personaje lleno de vigor; sobre él se escribió en el Perú colonial una obra anónima para la escena, en idioma quichua. Calderón desdibuja su estampa, lo presenta sin la bizarría ni la grandeza propias de su rango. Su singular captación de las compensaciones dramáticas lo llevó a elegir a Huáscar y no a Atahualpa, pues la pesante potencia trágica de este último hubiese restado interés a Yupanqui, verdadero eje de la trama.

Resulta empero histórica y estéticamente absurdo imaginar a Huáscar Inca, monarca de un imperio teocrático, y más aún frente al asombro bélico que le produce el desembarco de los españoles, distraído en sentimentales discreteos. Es la intriga secundaria, que acosa a Calderón. Estas concesiones, juzgadas por el lector de hoy, multiplican el efecto artificioso, pero 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 el autor va sometiendo sus personajes indios a las concesiones más trilladas de la comedia de enredo, como el episodio de Guacolda reclusa en un templo, su boda secre-

(5) 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.

ta, la falta de transgresión a las reglas conventuales, el escondite y reconocimiento...

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 de santo patrono cruzan con una ráfaga de dinamismo el desenvolvimiento de la jornada.

Dentro del plano auto 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.

La historia de Tucapel tiene puntos de coincidencia con la del indio Felipe o Felipillo, como suelen llamarlo algunos cronistas (6). Pero Calderón no concibe a sus graciosos como indígenas, sino como españoles, según la tendencia generalizada en su época. Aún así cau-

(6) Personaje que parece invención de una picaresca del Nuevo Mundo es Felipillo, que como el ficticio Tucapel sirvió de intérprete a los españoles y al parecer levantó un falso testimonio contra Atahualpa, el inca prisionero.

sa muy extraño efecto ver a estos indios encarnando un tipo tan genuino y enraizado en lo popular español.

Los caracteres de Yupanqui y del Inca, por su parte, están forjados según el molde caballeresco 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 (7).

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 (8). 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.

Si Calderón guarda poca fidelidad a los caracteres y nombres indígenas, tampoco se ciñe a las costumbres del incario. No lo hace por desconocimiento, sino por tramar libremente los hilos de la acción. Desde las primeras escenas, al plantear el triángulo sentimental Huáscar-Yupanqui-Guacolda, se aparta del espíritu del auto sacramental, cuyo tema es el misterio de la Eucaristía y no episodios de pasión humana. Sigue en cambio la dirección del drama litúrgico, que buscó popularidad apoyándose en asuntos mundanos.

(7) *La Araucana*, canto I, estrofa 2.

(8) También el sacerdote mercedario fray Francisco del Castillo, en *La conquista del Perú*, comedia compuesta en Lima en 1748, incluyó a Guacolda entre sus personajes.

Guacolda es una de las llamadas “Vírgenes del Sol”. Dado el carácter conventual que guardaba su vida y las protestas del Inca sobre ese punto, la rivalidad entre Huáscar y Yupanqui es totalmente arbitraria. Según la organización del imperio incaico, las jóvenes recluidas en el Aclay Huasi —una misma casa, al decir del Inca Garcilaso, aunque distribuída en palacios por todo el país— debían reunir las condiciones de ser “muy hermosas y doncellas, porque eran para el Inca”. Explica William A. Prescott en su *Historia de la conquista del Perú* que aunque se consagraban “vírgenes del Sol”, las muchachas elegidas para ese destino podían ser también señaladas para esposas del Inca, por cuanto ésta descendía directamente de la progenie solar (9).

Calderón se permite numerosas licencias históricas, justificadas en general por la necesidad de síntesis y de efectos dramáticos directos. 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 no podía Calderón desvincularlos en ese instante fundamental de la obra. Igualmente inverosímil es la escena que presenta a Pizarro, “hombre sin ninguna letra”, escribiendo a los Reyes la crónica de sus hazañas (10). La toma del Cuzco fué incruenta y aconteció el 15 de noviembre de 1533. Tres años más tarde, los abusos y crueldades de los españoles acabaron por provocar la insurrección de los indios, que sitiaron la ciudad en el choque más sangriento de esa campaña. Calderón une la toma de la ciudad y el sitio porque así conviene al dinamismo de la situación dramática.

(9) Agrega que estas esposas 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”.

(10) Francisco de Jerez y Pero Sancho de la Hoz fueron sus secretarios y quienes se ocuparon de estos menesteres de pluma.

La misma libertad permítele hacer participar a Huáscar, que ya había sido muerto por orden de su hermanastro Atahualpa.

* * *

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 (11). 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.

Renovando los artificios alusivos 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 animalistas, que tanto contribuyen a la “violencia” del estilo calderoniano. El final de la escena tercera, cuando Tucapel alude al bravo metal de voz de la *señora bestia*, es típico.

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*:

(11) 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, págs. 11-88, y la bibliografía que allí se indica).

—*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 brinda 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. IV) 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 irremediabilmente mortífero el impacto leve de la flecha (12).

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 quichuas son las fieras que enfrentan a Candia, para caer luego a sus pies: el tigre y el león. Su importancia en la civilización quichua 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 evidencias de su lectura de los *Comentarios reales*, no usa del nombre *puma* tan frecuente en Garcilaso. En cuanto a la otra palabra, que aún hoy perdura en el quichua 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 se envuelve en sutiles sugerencias. La palabra *maguey* no es

(12) Las plumas enherboladas se citan además en *El Brazil restituído* de Lope y en poemas de Góngora (V. Marcos A. Morinigo, *América en el teatro de Lope de Vega*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946, págs. 128-129).

de origen quichua, sino de 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 (13). Lo mismo ocurre con *maíz*, que en quichua debía ser *cara*. 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 quichua *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.

(13) Pedro Henríquez Ureña cita a *magiiey* entre las palabras antillanas cuya difusión impidió extender el uso de sus equivalentes en las tierras continentales.

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 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, fué 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 quichua sobre la Virgen de Copacabana: *Usca Páucar* (14). 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” (15). 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

(14) 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, págs. 25-26.

(15) En J. Viscarra F., pág. 136.

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 (16).

En 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 dorado 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 *Virreinato del Perú* (17). 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 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.

En la construcción de la iglesia y en su ornamentación trabajaron indios; la Virgen de Copacabana confunde su historia con la del Perú, Bolivia y noroeste argentino. El drama de Calderón fue

(16) 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, años XI-XII, enero-septiembre de 1933, números 55-57, págs. 143-155.

(17) Lima, 1939, pág. 427.

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; y 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 queramos 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: la fe que España trae a América vuelve a ella convertida en maravillosos ejemplos de arte y devoción.