



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura  
del Siglo de Oro

E-ISSN: 2328-1308

revistahipogrifo@gmail.com

Instituto de Estudios Auriseculares  
España

Gutiérrez Meza, José Elías

La representación del indio en La aurora en Copacabana de Calderón

Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 2, núm. 2, 2014, pp. 31-42

Instituto de Estudios Auriseculares

Pamplona, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517551447002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# La representación del indio en *La aurora en Copacabana* de Calderón

## Representation of the Indian in Calderón's *La Aurora en Copacabana*

**José Elías Gutiérrez Meza**

Universität Heidelberg

ALEMANIA

eliasgutierrezmeza@gmail.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 2.2, 2014, pp. 31-42]

Recibido: 05-08-2014 / Aceptado: 08-09-2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2014.02.02.03>

**Resumen.** El artículo examina la onomástica de los personajes indígenas, la representación del imperio incaico de Huáscar y Atahualpa, y la transformación de Guacolda y Yupangui en *La aurora en Copacabana* de Calderón. Estos últimos, dotados de una actitud activa y racional, reconocen la falsedad de la idolatría inca y abrazan la verdadera religión, antes del inicio formal de la evangelización del Perú. Por ello, se propone que esta representación del indio estaría influida por los intereses de los círculos indianos vinculados con Miguel de Aguirre, quien habría encargado a Calderón la composición de esta comedia.

**Palabras clave.** Calderón, indio, incas, comedia indiana, Perú.

**Abstract.** The article analyzes the onomastics of the Indian characters, the portrayal of the Inca Empire of Huáscar and Atahualpa, and the Christianization of Guacolda and Yupangui in Calderón's *La Aurora en Copacabana*. Rational and proactive, these two characters realize the illegitimacy of the Inca idolatry and embrace the true religion, long before the formal start of Perú's christianization. Thus, it is argued that this specific representation of the Indian may have been influenced by the close circles *indianos* of Miguel de Aguirre, who allegedly patronized this comedy.

**Keywords.** Calderón, Indian, Inca, *Comedia Indiana*, Perú.

Es evidente que el indio es un personaje importante en *La aurora en Copacabana* y en las llamadas comedias indianas<sup>1</sup>; sin embargo, su rol en dicha comedia destaca dentro del mencionado grupo. Calderón se propuso representar un amplio arco temporal, ya que cada una de sus jornadas se ubica en distintos momentos

1. Zugasti, 1996, p. 432.

de la empresa española en el Perú: la primera, en el descubrimiento de la costa peruana; la segunda, en las guerras de conquista; y la tercera, en el virreinato peruano ya bien establecido. Aunque existe una clara relación entre estos momentos históricos, la activa presencia de la pareja indígena compuesta por Guacolda y Yupangui es la que dramáticamente los vincula. Muy distinto es el caso, por ejemplo, de *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarro* de Vélez de Guevara, comedia que también dramatiza la empresa española en el Perú, pero en la que, como su mismo título anuncia, el centro de la acción recae en los hermanos Francisco y Hernando Pizarro. Por ello, la representación del indio en *La aurora en Copacabana* se complejiza, ya que el mismo aparece en diferentes facetas que buscan mostrar su tránsito desde la idolatría inca hasta la evangelización española. En el presente artículo, revisaré algunos aspectos de los personajes indígenas de esta comedia.

#### LA ONOMÁSTICA INDIANA

Los personajes indígenas que desfilan en *La aurora en Copacabana* pueden dividirse en dos grupos. El primero incluye a aquellos que tienen un claro referente histórico como Francisco Yupangui y el inca Guáscar. En el otro se ubican los que son resultado de la fantasía del poeta. Si reparamos en la onomástica empleada por Calderón para los últimos, se aprecia un color indiano, aunque no peruano. Como March apuntó, la representación de las Indias en el teatro del Siglo de Oro sigue una «homogeneidad barroca», por lo que «se repiten las Guacoldas, los Tucapeles y los Caupolicanes, creaciones literarias de Ercilla»<sup>2</sup>, pero instaladas en territorios a los que originalmente no pertenecían. Así, el belicoso guerrero araucano Tucapel, que había aparecido en las comedias sobre las guerras de Arauco *El araucano domado* de Lope de Vega y *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete* de nueve aduladores ingenios, y en el auto sacramental *La Araucana* de Andrés de Claramonte<sup>3</sup>, es convertido por Calderón en un gracioso sirviente, debido a «la sugestión o colorido americano», «el matiz indiano»<sup>4</sup>, como Pagés lo llamó, que este nombre había adquirido. Un caso similar y que muestra el alcance y pervivencia de esta sugestión es el de Guacolda, que Calderón convierte en pareja de Yupangui en *La aurora en Copacabana*. Esta no solo llegó antes que Tucapel a tierras incas (en *Las palabras a los reyes* de Vélez es una de las esposas de Atahualpa), sino que permaneció más tiempo ahí. En *La conquista del Perú* de Francisco del Castillo, compuesta en Lima en 1748, Guacolda aparece y tiene una importante participación en la acción en medio de personajes que sí ostentan una auténtica onomástica inca: Tito Atauchi, Rumiñahui, Llopangillo, Culliscacha, Mama Huaco. Esto es una evidencia de la recepción de *La aurora en Copacabana*

2. March, 1983, p. 518.

3. Esta autoría ha sido propuesta por Rodrigo Faúndez Carreño en su tesis doctoral: *Edición crítica y anotación filológica del auto sacramental La Araucana, atribuido hasta la fecha a Lope de Vega, con una nueva propuesta autorial a nombre de Andrés de Claramonte* (Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).

4. Pagés, 1958, pp. 312-313.

en el Virreinato del Perú<sup>5</sup>, pero, sobre todo, de su influencia en el imaginario peruano colonial en lo que se refiere a la representación de su pasado incaico, al punto de que, aunque ajena al mismo, Guacolda quedó fijada en dicho imaginario como una faceta de la representación del indio<sup>6</sup>.

Un personaje en la frontera entre ambos grupos (los históricos y los creados por Calderón) es Andrés Jaira, el líder de la facción indígena de los hurinsayas y que se opone a Yupangui en la tercera jornada. Este personaje procede de las fuentes de la comedia, pues en la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* del fraile agustino Alonso Ramos Gavilán se lo menciona, pero bajo el nombre de Diego Churatopa. No obstante, el nombre que Calderón emplea tiene una onomástica auténtica y conveniente para este personaje, ya que Jaira es una palabra aymara, lengua indígena que se hablaba en la época y se sigue hablando hasta ahora en la zona del altiplano peruano-boliviano, en la que se encuentra Copacabana; pero también plantea la pregunta de cómo habría podido llegar a ser conocida por el poeta (porque, recalco, no figura en las fuentes de la comedia: los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la ya citada *Historia* de Ramos Gavilán). Creo que, al igual que con Tupapel y Guacolda, Calderón se guió sobre todo por el color «local» del nombre y probablemente no estuvo al tanto de su significado, pues si bien Jaira es contrario a Yupangui, su representación en la comedia no se ajusta a los matices negativos de «perezoso, negligente, ocioso». En *La aurora en Copacabana*, Jaira es un «anciano cacique noble» (v. 2945) que no se opone a la dedicación de la cofradía indígena a la Virgen, sino a que sea una imagen esculpida por Yupangui la que se entronice en esta<sup>7</sup>, debido a que la primera que el improvisado artista había fabricado fue:

tan deslucida,  
tan tosca y tan mal labrada  
sin proporción en sus líneas  
ni primor en sus faiciones,  
que irreverente movía  
más que a adoración a escarnio,  
más que a devoción a risa. (vv. 3052-3058)

#### GUÁSCAR Y ATAHUALPA

En el grupo de los personajes históricos se encuentra el inca Guáscar. Calderón lo convierte en el inca que se encontró con los españoles, aunque él conocía, por las fuentes a las que había recurrido, que no fue Guáscar, sino su hermano Atahualpa. Por ejemplo, como tal lo había representado Vélez de Guevara en *Las palabras a los reyes*, donde Pizarro se enfrenta y vence a Atahualpa, a quien derriba de sus andas

5. Rodríguez Garrido, 2007, p. 284.

6. Gutiérrez Meza, 2012, pp. 229-230.

7. Sobre la función de las artes plásticas en esta comedia y su relación con las ideas de Calderón sobre las mismas, ver Sánchez, 2000, pp. 124-126.

tirándole de los cabellos. Sin embargo, si bien el último inca no aparece como personaje, no está ausente en *La aurora en Copacabana*.

Cuando los españoles llegaron al Perú, se enteraron del enfrentamiento entre Huáscar y Atahualpa, el cual, desde su concepción europea de la política<sup>8</sup>, fue percibido como una guerra civil por el poder. Atahualpa venció a su hermano, a quien capturó y ordenó asesinar. Hecho prisionero por Pizarro en Cajamarca, fue acusado de dicho asesinato y de conspirar contra los españoles, por lo que se le condenó a muerte. Si bien Ramos Gavilán es muy escueto con respecto a la relación entre Huáscar y Atahualpa: «entrambos vivían encontradísimos y traían guerra al tiempo que los españoles entraron en el reino»<sup>9</sup>, Garcilaso narra con mayor detalle el enfrentamiento entre los hermanos. Su padre, el inca Huayna Cápac, había dividido el imperio entre ambos: entregó el reino de Quito (la región norte) a Atahualpa y el resto a Huáscar, de modo que: «reinaron sus dos hijos cuatro o cinco años en pacífica posesión o quietud entre sí el uno con el otro»<sup>10</sup>. Calderón parece ubicar la acción de la primera jornada en este contexto de un imperio cogobernado por Huáscar y Atahualpa. Guacolda lo describe así al propio Guáscar:

las setenta  
y dos naciones que hoy,  
después de partir herencias  
con tu hermano Atabaliba,  
mandas, riges y gobiernas. (vv. 164-167)

A pesar de esta aparente armonía, se trata de un imperio dividido, cuya élite tuvo que elegir partido entre los dos hermanos. Nuevamente es Guacolda quien se refiere a esta situación cuando menciona la enemistad que existe entre su padre y su amado Yupangui, pues mientras el primero siguió a Atahualpa, el otro se quedó con Guáscar; de ahí que su padre la recluyese en el templo del Sol como sacerdotisa, para así evitar que su hija se uniese a su adversario político.

La relación entre los hermanos cambia en la segunda jornada, que se desarrolla tiempo después en medio de la guerra de conquista. Guáscar recibe el informe de Yupangui, a quien había enviado con una embajada a su hermano. A pesar de las felices noticias:

La fama  
le tenía ya informado  
de esta prodigiosa entrada  
que han hecho los españoles  
y antes de oír tu embajada  
dijo que él mismo vendría  
a darte auxiliares armas. (vv. 1635-1641)

8. Se habría tratado de una diarquía que se extendía a los distintos niveles de la organización política incaica (Pease, 2000, p. 108; Rostworowski, 2000, pp. 130-179)

9. Ramos Gavilán, *Historia del Santuario*, p. 33.

10. Garcilaso, *Comentarios reales*, p. 417.

La respuesta de Atahualpa no conforta a Guáscar, quien se ha visto obligado a solicitar la ayuda de «mi hermano y mi enemigo» para enfrentar a «cuatro desnudos, descalzos / y hambrientos hombres» (los españoles) que han podido vencer a sus numerosas tropas<sup>11</sup>, gracias a la ventaja de sus «artificiales rayos» (vv. 1642-1651). Así, por una parte, la rivalidad entre los hermanos se desata en un momento de crisis y la respuesta de Atahualpa se muestra engañosa, ya que, como Yupangui revela después a Guacolda, se ha pasado a la parcialidad de este, con el fin de liberarla del sacrificio, al que Idolatría la había condenado. Pero, además, en la segunda jornada, se muestra la violencia detrás de la división del imperio entre los hermanos, cuando la propia Guacolda, que antes había descrito de forma «armónica» dicha separación, le recuerda a Guáscar que él desterró a su padre porque, al ser «de opuesto linaje» al suyo (v. 2552), siguió a Atahualpa. De este modo, en los momentos finales del imperio inca, se revela la verdadera naturaleza de su escisión, revelación que Calderón pone en boca de Guacolda y Yupangui, quienes, alcanzados ya por la verdadera religión, se liberan no solo de la esclavitud del culto idólatra al Sol (contra el que ambos habían conspirado para evitar el sacrificio de Guacolda), sino también de la de los incas, faz política de dicha idolatría. De ahí que, al final de esta jornada, ambos se rebelan abiertamente contra Guáscar sin que los disuada el temor a perder sus vidas.

La última mención de Atahualpa aparece al inicio de la última jornada, en la relación que realiza el gobernador de Copacabana al virrey del Perú, conde de la Coruña, en la que lo pone al día sobre lo acaecido desde la llegada de los españoles al Perú hasta los intentos por establecer una cofradía indígena en Copacabana. En dicha relación se menciona de forma marcadamente sucinta el final de los hermanos: «murió Guáscar prisionero / y su hermano Atabaliba / no sé cómo...» (vv. 2829-2831). El mismo Calderón se muestra consciente de ello, pues interrumpe la relación y coloca de inmediato una suerte de declaración:

Y pues no son  
estas cosas para dichas  
tan de paso, remitamos  
a la historia que lo escriba  
y vamos a lo que hoy  
toca a la obligación mía,  
y en Copacabana hablemos  
no más, pues cosa es sabida  
que a un gobernador no toca  
hablar como coronista. (vv. 2831-2840)

La obligación a la que se remite el gobernador es la misma a la que Calderón como poeta se atiene y que hace eco de la oposición entre historia y poesía, que se remonta a la *Poética* de Aristóteles y de la que los preceptistas de la época eran muy conscientes<sup>12</sup>. Es decir, Calderón declara que su obligación como poeta no es

11. Siguiendo a Garcilaso (*Historia general*, p. 124), Calderón los representa en una proporción de mil indios por cada español (vv. 1655-1656).

12. Escudero, 2000, p. 17.

escribir historia, sino poetizar la historia; de ahí que no tenga que mencionar los pormenores de la muerte de Atahualpa y tampoco ser completamente fiel a las fuentes históricas que consultó.

Como señaló Pagés, los cuestionamientos que la ejecución de Atahualpa conllevó y las posibilidades trágicas de su figura habrían llevado a Calderón a reducir su participación en la comedia<sup>13</sup>. Estoy de acuerdo con esta opinión de Pagés, aunque con un importante reparo. Si bien la participación de Atahualpa es reducida, pues nunca sale a la escena, sino que solo se lo menciona; su invisible presencia fija un importante matiz en la representación del imperio inca que Calderón construye en la comedia. No se representa un imperio regido por un solo gobernante, sino dividido entre dos hermanos, entre los cuales su inicial relación armoniosa, a medida que avanza la acción, se devela como una engañosa apariencia que busca esconder las violentas tensiones de un imperio fracturado<sup>14</sup>. Así, si desde una perspectiva religiosa se cuestiona a los incas por seguir a Idolatría, desde una perspectiva política también se ponen en entredicho las virtudes de su gobierno sobre el Perú. En este sentido, Calderón es completamente contrario al Inca Garcilaso, quien había ensalzado en sus *Comentarios* el gobierno de los incas e, incluso, lo representó como una preparación para la evangelización española<sup>15</sup>.

#### YUPANGUI Y GUACOLDA

El otro personaje indígena relevante es evidentemente el protagonista, Francisco Yupangui, quien conecta el amplio arco temporal que la comedia se propone representar. Para ello, Calderón le construye un pasado idólatra y lo convierte en un general del inca Guáscar, ya que el Yupangui histórico nació en una familia convertida al catolicismo. Asimismo, dicho pasado, al parecer de Valbuena Briones, podría haberse basado en la vida de su padre: Paulo Túpac Inca<sup>16</sup>. Sobre este, el Inca Garcilaso cuenta que fue el menor de los hijos del inca Huayna Cápac, que aceptó el bautismo, asistió a Diego de Almagro durante su expedición a Chile y, tras la rebelión de Manco Inca, fue nombrado inca por los españoles<sup>17</sup>. Pero la coincidencia más clara proviene de Ramos Gavilán, quien menciona que Paulo viajó hasta Copacabana para casarse con su hermana que vivía allí como sacerdotisa<sup>18</sup>. Si esta parte de la biografía de Paulo fue la fuente de inspiración de Calderón para el pasado incaico de Yupangui, se comprende fácilmente que haya eliminado el vínculo sanguíneo entre Guacolda y él, para así cristianizar el amor de esta pareja, de modo que pudiese ser asistido por la Providencia.

13. Pagés, 1958, p. 310.

14. En Calderón la guerra intestina, según Arellano, supone la desintegración total (2009, p. 16).

15. Garcilaso, *Comentarios reales*, p. 27. Como Serna señala en su edición de los *Comentarios*, Garcilaso construye una representación de los incas como «expresión de las virtudes cristianas y cortesanas», cuya labor fue preparar a su pueblo para recibir el cristianismo (pp. 64-66).

16. Valbuena Briones, 1977, p. 207.

17. Garcilaso, *Historia General*, pp. 113-118.

18. Ramos Gavilán, *Historia del Santuario*, p. 185.

Si Guáscar y Atahualpa representan una visión negativa del indio y su gobierno, Yupangui y Guacolda suponen su contraparte. Tras el encuentro de Yupangui con Pedro de Candía, en el que se produce el primer milagro de la cruz, este manifiesta sus dudas sobre la naturaleza de los misteriosos seres que acaban de arribar al Perú:

De suerte  
que si en sus hechos la razón advierte,  
en la que naturalmente me fundo  
sin que el discurso deba nada al arte,  
es que debe de haber de esotra parte  
del mar otra república, otro mundo,  
otra lengua, otro traje y otra gente. (vv. 791-797)

Su argumentación concluye con una exhortación al inca a razonar «el misterio más incomprensible» (v. 810) que está detrás de los recién llegados; es decir, es una exhortación a ejercitar la razón natural, la cual podía conducir al hombre a la certeza de la existencia de un Dios personal, incluso antes de recibir la revelación evangélica<sup>19</sup>. Muy distinta es, en cambio, la reacción de Guáscar: «A tu suceso atento / menos le alcanzo cuanto más le siento. / Y así, no sé, no sé lo que debamos / hacer» (vv. 815-818). Su actitud vacilante y perpleja lo lleva a desoír la sugerencia del general y a seguir las órdenes del sacerdote, quien manda el inicio de las invocaciones al dios Sol. Si la novedad de la experiencia puede excusar esta reacción, cuando Idolatría le revela posteriormente el fraude sobre el que se cimienta su dinastía (el engaño de su antepasado Manco Cápac), el inca decide conscientemente obedecer a un poder falso: «Cautivado por la ilusión de su poder y a causa de su incredulidad, no puede reconocer el poder verdadero y único, el poder del Dios cristiano»<sup>20</sup>.

Todo lo contrario sucederá con Yupangui y Guacolda. A esta, la razón natural también iluminará en sus quejas contra su inminente sacrificio:

por no sé qué natural  
luz que repugna infinito  
a que en mí no haya delito  
y haya en un dios celestial  
sed de humana sangre tal  
que obligue, fiero y cruel,  
sin odio de fe, a que un fiel  
mate otro fiel. ¿Es ley, di,  
que un dios no muera por mí  
y que yo muera por él? (vv. 983-992)<sup>21</sup>

19. *Romanos*, 1, 18-23. Según los profesores de Salamanca, san Pablo afirma que los gentiles, aunque ajenos a la revelación positiva de Dios, pudieron conocerlo: «por las cosas visibles puede y debe el hombre, mediante sus facultades intelectuales, llegar a conocer a Dios, su creador».

20. Simson, 2001, p. 171.

21. Castillo interpreta equívocamente este pasaje, pues identifica este ejercicio racional con una representación infantilizada de los indios (2009, p. 236).



De este modo, la sacerdotisa consigue discernir al verdadero Dios, pues prefigura el sacrificio de Cristo en la cruz por la humanidad. A esta conclusión también llega Yupangui, quien, conmovido por los argumentos de Guacolda, se percata de que el sacrificio viola los principios básicos del derecho natural, que separa a los hombres de los brutos irracionales:

el 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. (vv. 1410-1415)

En este sentido, la primera jornada de *La aurora en Copacabana* no solo dramatiza el descubrimiento del Perú, sino también representa el descubrimiento por parte de su población indígena, personificada en Guacolda y Yupangui, de la crueldad e injusticia de la religión inca así como el presentimiento de la religión cristiana.

Guacolda y Yupangui se muestran, entonces, preparados para recibir la revelación evangélica; es decir, para el advenimiento de la ley de gracia sobre el Perú, lo que sucederá en la segunda jornada. En medio del asedio del Cuzco empieza a caer un suave rocío que apaga el incendio del alcázar, en el que se habían refugiado las tropas de Pizarro. Este milagro, al igual que el milagro de la cruz, provoca también diferentes reacciones. Por un lado, los ojos de Yupangui, gracias a la lucidez que han alcanzado por medio de la razón natural, pueden ver la luminosa manifestación de la Virgen:

¿Quién vio que nazca  
mejor sol a medianoche,  
a quien con luces más claras,  
hijo de mejor aurora,  
mejores pájaros cantan? (vv. 2042-2046)

Por otro, los ojos de Guáscar y el sacerdote, que continúan bajo el dominio de Idolatría, son cegados por el mismo rocío: «Verla intento, pero apenas / a ella los ojos levanta / la vista cuando un rocío / me ciega» (vv. 2050-2053). De este modo, en este pasaje, se explota la polisemia de rocío. En el lenguaje poético de la época, el rocío eran las lágrimas de la aurora; y en los textos religiosos, como fray Luis de León explica, se vincula a ambos (aurora y rocío) con el vientre de la Madre de Cristo: «porque en el aurora cae el rocío con que se fecunda la tierra, prosiguiendo en su semejanza, a la virtud de la generación llamóla rocío también. Y a la verdad, así es llamada en las divinas letras, en otros muchos lugares, esta virtud vivífica y generativa con que engendró Dios al principio el cuerpo de Cristo»<sup>22</sup>. De ahí que la aparición de la Virgen sea acompañada por el rocío, pues así se engendra a Cristo en el mismo centro del imperio inca. Ella es la aurora que da inicio a un nuevo ama-

22. León, *De los nombres...*, p. 189. Otras referencias marianas a la aurora y el rocío son recogidas en Arellano, 2011.

necer para el Perú, iluminado ya no por el Sol oscuro e idólatra de los incas, sino por el luminoso y verdadero Sol, que es su Hijo.

La intervención de la Virgen contiene la violencia, azuzada por Idolatría, de las tropas incas y, además, inspira a Yupangui a la gran empresa que realizará en la tercera jornada, la confección de una escultura de la Virgen a partir de su milagrosa manifestación en el cerco del Cuzco, cuya idea se queda grabada en su alma como «vivo carácter» (v. 2075). Entonces, la segunda jornada, que dramatiza la conquista del Perú, también representa cómo el indio consigue conquistar su libre albedrío, ya que, consciente de que la religión del Sol no es la verdadera, Yupangui se libera de su lealtad hacia Guáscar y maquina lo necesario para salvar a Guacolda. Por ello, al final de esta jornada la pareja es salvada del sacrificio, pues, al igual que los españoles en el incendio del Cuzco, ambos se encomiendan a la nueva religión que acaban de reconocer: Guacolda se abraza a la cruz que Candía dejó plantada y Yupangui a un árbol de plátano, en el que ve la imagen de María, con lo que no solo se prefigura la talla en madera de la Virgen que esculpirá después, sino también se subraya el carácter americano, por el origen indiano de este árbol (*Aut*), de la devoción mariana que dicha escultura presidirá.

La acción de la tercera jornada tiene lugar varios años después en la Copacabana virreinal y, más que representar la evangelización del Perú (el tercer momento de la empresa española), dramatiza los frutos de esta: la formación de una cofradía indígena dedicada a una advocación mariana nacida en tierras peruanas. Sin embargo, la comedia no omite la evangelización de la población indígena, pues la misma ya había sido representada a lo largo de las anteriores jornadas por medio de Yupangui y Guacolda, quienes llegan a conocer a Dios mediante el ejercicio racional, como arriba he mostrado.

### CONCLUSIONES

La representación calderoniana del indio ante los grandes hitos de la empresa española en el Perú (el descubrimiento, la conquista y la evangelización) en *La aurora en Copacabana* sigue, por una parte, los tópicos establecidos por las comedias indianas que le precedieron, como se verifica en la onomástica, la cual bebió de *La Araucana* de Ercilla. Si bien propone una visión negativa del gobierno de los incas, Calderón representa positivamente al indio<sup>23</sup>, quien aparece dotado de una actitud activa y racional, la cual le permite vislumbrar, incluso antes del inicio formal de la evangelización del Perú, la falsedad de la idolatría inca y, así, reconocer la verdadera religión. Dicha representación estaba en consonancia con la antropología cristiana de la época; sin embargo, estaría también influida por las circunstancias de la composición de la comedia.

23. En términos de Simson, Calderón crea «indios buenos y adaptados a los valores españoles» (2001, p. 172). En tal sentido, marca distancia con respecto a la visión del Perú que Vélez construye en *Las palabras a los reyes*, en la que hace eco de la barbarie de los indios al incluir, en tono entremesil, una escena de canibalismo (vv. 1718-1799).

Como mencioné al inicio, *Las palabras a los reyes* de Vélez representó la conquista del Perú, enfocándose en los hermanos Pizarro, lo cual obedecería a su carácter de comedia de encargo. Al igual que con la *Trilogía de los Pizarro* de Tirso, la familia Pizarro habría comisionado a Vélez la composición de esta comedia dentro de su campaña propagandística en pos de la recuperación del título de marqués, perdido tras la rebelión de Gonzalo Pizarro; de ahí: «La imagen resultante a ojos del espectador es de una gran ponderación del valor y virtudes de Francisco y Fernando»<sup>24</sup>. En *La aurora en Copacabana*, este enfoque se invierte, pues Pizarro y los españoles se encuentran en un segundo plano y en el centro de la acción se ubica Yupangui. Tal énfasis no solo correspondería al argumento mismo de la comedia, sino también a que esta fue parte de la campaña de promoción de la devoción de la Virgen de Copacabana en España entre 1652 y 1664, la cual fue impulsada por el fraile agustino, proveniente del Alto Perú, Miguel de Aguirre<sup>25</sup>.

Dentro de su labor de promoción de esta devoción americana, Aguirre entró en contacto con círculos compuestos por indianos y personajes vinculados con la administración de los territorios americanos<sup>26</sup>. Dichos grupos participaron activamente en el establecimiento de esta devoción mariana en la Corte y fueron los «caballeros indianos» (como Calancha los designa colectivamente<sup>27</sup>) los fundadores de la Congregación de Nuestra Señora de Copacabana en el Colegio de Doña María Aragón en 1652. Asimismo, la capilla dedicada a esta devoción que Aguirre erigió en el Convento de los Agustinos Recoletos en 1662 es otra muestra de su contacto e identificación con ellos, pues tenía como fin servir de cementerio para los indianos que, debido a sus negocios, morían en Madrid y la cual terminó albergando el cuerpo de su propio promotor<sup>28</sup>. En este contexto, el encargo de *La aurora en Copacabana* estaría también conectado con los intereses de estos círculos establecidos en la Corte. Por ello, la visión positiva del indio (entendido como representación de lo natural del Nuevo Mundo) suponía el ensalzamiento de los indianos, quienes por medio de Aguirre habían traído al centro del Imperio esta devoción nacida, como ellos mismos, en su patria americana.

#### BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ignacio, «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.

24. Zugasti, 2004, p. 66.

25. Gutiérrez Meza, 2014, p. 175.

26. Por ejemplo, Isabel Chacón, condesa de Casarrubios y esposa de Francisco de Zapata, del Consejo Supremo de Indias; Juan de Solórzano, de los Consejos de Castilla y de Indias y antiguo oidor de Lima; la Marquesa de Mancera, cuyo esposo había sido virrey del Perú; y María de Vera y de La Gasca, esposa de Juan González de Usqueta, también del Consejo de Indias, y ella misma emparentada con el Pacificador del Perú Pedro de la Gasca (Calancha, *Crónicas agustinianas*, pp. 661-662; Rípodas, 1994, p. 49).

27. Calancha, *Crónicas agustinianas*, p. 661.

28. Luis de Jesús, *Sermón en las solemnes honras*, fol. 10r.

- Arellano, Ignacio, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO, 2011 <<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/20441>> [04/08/2014].
- Calancha, Antonio de la y Bernardo de Torres, *Crónicas agustinianas del Perú*, ed. Manuel Merino, Madrid, CSIC, 1972, vol. 1.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La aurora en Copacabana*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Pamplona, Universidad de Navarra (tesis doctoral), 2012.
- Castillo, Moisés, *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009.
- Escudero, Juan Manuel, «El uso de la historia en Calderón. Tragedia e historia en *La cisma de Inglaterra*», en *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, ed. Juan Manuel Escudero y Carmen Pinillos, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 15-37.
- Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los incas*, ed. César Pacheco Vélez, Lima, Andina, 1985.
- Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales*, ed. Mercedes Serna, Madrid, Castalia, 2000.
- Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia general del Perú. Segunda parte de los Comentarios reales de los incas*, ed. Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas, 1960, vol. 1.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «La onomástica y la toponimia en *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Sambrian, Mariela Insúa y Antonie Mihail, Craiova, Editura Universitaria Craiova, 2012, pp. 226-238.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014, pp. 167-178.
- León, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1984.
- Luis de Jesús, *Sermón en las solemnes honras que el religiosísimo convento de Recoletos Agustinos de Madrid hizo al reverendísimo P. M. F. Miguel de Aguirre*, Madrid, Juan Nogués, 1664.
- March, Kathleen N., «La visión de América en *La aurora en Copacabana*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, dir. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 511-518.
- Pagés Larraya, Antonio, «El Nuevo Mundo en una obra de Calderón», *Cuadernos hispanoamericanos*, 170, 1958, pp. 299-319.

- Pease García-Yrigoyen, Franklin, *Los incas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.
- Profesores de Salamanca, *Biblia comentada*, VI. *Hechos de los Apóstoles y epístolas paulinas*, ed. Lorenzo Turrado, Madrid, Católica, 1965.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades* [1726-1739], ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1990.
- Rípodas Ardanaz, Daisy, «Presencia de América en la España del seiscientos. El culto a la Virgen de Copacabana», en *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura*, 2, 1995, pp. 47-78.
- Rodríguez Garrido, José Antonio, «Guerra y orden colonial en los dramas sobre la conquista del Perú de Calderón de la Barca y Francisco del Castillo», en *Guerra y paz en la comedia española. XXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 275-295.
- Rostworowski, María, *Estructuras andinas de poder*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Sánchez, Ángel, «Pintura y espectáculo teatral en *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *El texto puesto en escena: estudios sobre la comedia del Siglo de Oro en honor a Everett W. Hesse*, ed. Bárbara Mujica y Anita K. Stoll, London, Tamesis, 2000, pp. 121-127.
- Simson, Ingrid, «Poder y amor en *La aurora en Copacabana* de Calderón», en *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 2001, pp. 167-179.
- Valbuena Briones, Ángel, «La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón», *Arbor*, 381-384, 1977, pp. 199-213.
- Vélez de Guevara, Luis, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004.
- Zugasti, Miguel, «Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Pamplona, GRISO/LEMSO, 1996, vol. 2, pp. 429-442.
- Zugasti, Miguel, «Observaciones preliminares y notas bibliográficas», en Vélez de Guevara, Luis, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 49-86.