

**Oana Andreia SÂMBRIAN, Mariela INSÚA,
Antonie MIHAIL (eds.)**

La voz de Clío:

**imágenes del poder en la comedia
histórica del Siglo de Oro**



**EDITURA UNIVERSITARIA
CRAIOVA 2012**

Referenți științifici:

Prof.univ.dr. Svetlana PISKUNOVA

Universitatea de Stat „Lomonosov” Moscova

Prof.univ.dr. Carlos MATA INDURÁIN

Universitatea din Navarra

Copyright©2012 Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

La voz de Clío : imágenes del poder en la comedia histórica

del Siglo de Oro / Oana Andreea Sâmbrian, Mariela Francisca

Insúa, Antonie Mihail (eds.). - Craiova : Universitaria, 2012

Bibliogr.

ISBN 978-606-14-0460-5

I. Sâmbrian, Oana Andreea (ed.)

II. Insúa, Mariela Francisca (ed.)

III. Mihail, Antonie (ed.)

821.134.2.09

Tehnoredactare și copertă: Antonie MIHAIL

Foto (copertă): Amabel MÍGUEZ de la Sierra

Apărut: 2012

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA

Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România

Tel.: +40 251 598054

Tipărit în România

LA ONOMÁSTICA Y LA TOPONIMIA DE *LA AURORA EN COPACABANA* DE CALDERÓN

José Elías Gutiérrez Meza
Universidad de Navarra-GRISO / Universität Münster
Investigador / Gastwissenschaftler

ABSTRACT:

La aurora en Copacabana is the only comedy of „Indian“ nature written by Pedro Calderon de la Barca. Some aspects of the „Indian“ vocabulary employed by the poet are examined, tracing their origins. Also, this article explores the impact of this comedy in the Peruvian colonial literature and its role in the interpretations made at the time about the indigenous religion.

Key words:

La aurora en Copacabana, Calderón de la Barca, Onomastics, Toponymy, Inca, Indian comedy

Cuando el teatro español del XVII llevó el Nuevo Mundo a sus tablas se configuró un tipo de comedia, bautizada por Zugasti como „comedia indiana“, que incluía „tanto las comedias basadas en hechos históricos de la conquista como aquellas cuya trama se ambienta en mayor parte en tierras del Nuevo Mundo o en temas y personajes estrechamente vinculados con él“¹. Los poetas que cultivaron este tipo de comedia (como fue el caso de Lope de Vega, Tirso de Molina y Vélez de Guevara) encontraron en las crónicas de Indias la principal fuente de inspiración para la dramatización de dichos sucesos². Así, las comedias indianas, con personajes y argumentos basados en los episodios señeros de la historia recogida en las crónicas, representaron un conjunto de temas característicos del Nuevo Mundo: la idolatría y barbarie de los indios, las gestas de los conquistadores, las intervenciones providenciales durante las guerras de conquista, la evangelización de la población indígena, entre otros. La representación de esta temática por medio de un vocabulario y una escenografía „indianos“ buscaba transportar al espectador a los exóticos territorios americanos. A partir de ello, el objetivo del presente trabajo es el estudio de algunos

aspectos del vocabulario de *La aurora en Copacabana* de Calderón, relacionados con la onomástica y la toponimia³.

Por la base histórica de la comedia, los nombres de los personajes corresponden a sus pares históricos, como sucede en el caso de los conquistadores: Francisco Pizarro, Diego de Almagro y Pedro de Candía. Lo mismo ocurre con algunos personajes indígenas, como los incas Huáscar y Atahualpa, y el protagonista de la comedia, Francisco Tito Yupanguí. Otros (como Tucapel, Guacolda, Glauca y Andrés Jaira) tienen un origen distinto, como verá a continuación.

La onomástica indígena

Dentro de los nombres indígenas peruanos, el del inca Atahualpa es un caso representativo de la existencia de variantes como resultado de la vacilación en su pronunciación y escritura (situación a la que no eran ajenos los nombres españoles, como sucedía, por ejemplo, con el nombre de Hernán Cortés⁴). Coello examinó las variantes de dicho nombre, presentes en un poema de Diego de Silva y Guzmán de 1538, y concluyó que la pronunciación de los primeros conquistadores fue esdrújula: *Atabálipa*, *Taválipa* y *Atabálapa*. Sin embargo, con el tiempo y como lo muestran las distintas crónicas, la misma devino en las formas graves *Atabaliba* y *Atabalipa*, y la forma aguda *Atabalib*⁵. Por otra parte, como Ramos Gavilán apunta en su *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (una de las fuentes de la comedia calderoniana⁶), existía otra variante: „el inca Atabalipa o Ataguallpa (como otros le nombran)⁷. Dicha variante, que el fraile menciona solo en este pasaje, es semejante a la que en sus *Comentarios reales* el Inca Garcilaso había empleado: *Atahuallpa*.

De acuerdo con Urteaga, las diferencias entre la variante que consigna el Inca y las anteriores obedecían al distinto nivel de conocimiento de la lengua aborigen por parte de los cronistas: „En efecto, Oré, Garcilaso y Pachacuti son los cronistas que más profundo conocimiento del idioma quechua tuvieron y los que al transmitir los nombres propios indígenas en sus historias, por el hecho de la mejor pronunciación, menos los desfiguraron⁸. En el caso de *La aurora en Copacabana*, Calderón usó la forma castellanizada *Atabaliba*, como lo prueba la métrica de la comedia (ver décima de vv. 968-977⁹), variante que ya había sido empleada en otras comedias indianas: *La lealtad contra la envidia* de Tirso (v. 94) y *Las palabras a los reyes* de Vélez (v. 1832).

No obstante, ciertas variaciones en los nombres indígenas probablemente fueron intencionales. Así, los nombres de los indios Tucapel, Guacolda y Glauca proceden de *La Araucana* de Ercilla, como ha señalado la crítica en distintos momentos¹⁰; sin embargo, el nombre de la última en dicho poema épico es „Glaura“. De acuerdo con Lohmann, Calderón lo habría transformado „en Glauca (de color verde claro), licencia artística muy en consonancia con el barroquismo de la época¹¹.

Tucapel ya había aparecido en comedias indianas anteriores a *La aurora en Copacabana*: en el auto sacramental *La Araucana* (como „Teucapel“) atribuido a

Lope, en la comedia *El arauco domado* de Lope y, junto con Guacolda, en *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*. Por lo tanto, se había mantenido dentro de las comedias relacionadas con la dramatización de las guerras de Arauco. En cambio, Calderón se sirve solo de su „sugestión o colorido americano“¹²; es decir, de la asociación geográfica que su nombre había establecido con el Nuevo Mundo. Así, el Tucapel calderoniano descontinúa su relación con el personaje de *La Araucana* y sus anteriores apariciones cómicas. Solo con su aparición en el auto sacramental homónimo se puede proponer cierta coincidencia. En el mismo, Teucapel se identifica con Nembrot¹³, el personaje bíblico responsable de la construcción de la torre de Babel, cuya soberbia mereció el castigo divino de la confusión de las lenguas:

Teucapel	Caupolicán, si has vencido a Rengo y a Teucapel, dispara sobre Babel.
Caupolicán	Nembrot, aunque estés subido en tu torre defendido, de mis brazos no has de estar, porque sé en lenguas sembrar en ti espanto y confusión. (p. 424)

En la comedia de Calderón, Tucapel también se relaciona con la diversidad de las lenguas, pero en un sentido positivo. En la primera jornada es capturado por Pedro de Candía para emplearlo como intérprete y aprender de él su lengua; gracias a lo cual se consigue la „mezcolanza“ de la lengua española con la indígena que permite que ambos bandos se comprendan en la segunda jornada:

donde su lenguaje y mío
hicieron tal mezcolanza
que ya ni es mío ni es suyo,
bien que hasta entendernos basta (vv. 1451-1454)

Por otra parte, dos nombres aparentemente derivados de Tucapel habían aparecido en *Las palabras a los reyes* de Vélez: Tucapela (la cacica de la isla de Puna que se enamora de Pizarro) y Tualpa (uno de los indios de Puna que avista a los españoles).

Antes que Tucapel, Guacolda ya había aparecido en tierras incas. Así, en *Las palabras a los reyes*, se la menciona entre las esposas de Atabaliba (vv. 1830-1831). Como Pagés apuntó: „para él [Calderón], como para muchos escritores de su tiempo, los nombres sonoros utilizados por Ercilla servían, por extensión, para dar el matiz

indiano¹⁴. Sin embargo, dicho matiz, que buscaba distinguir el Nuevo del Viejo Mundo, no consideró la diversidad existente dentro de aquel, lo que dio como resultado cierta „homogeneidad barroca“, como March percibió, en la representación de las Indias: „Ya Lope y Tirso usaban personajes-tipo indígenas: se repiten las Guacoldas, los Tucapeles y los Caupolicanes, creaciones literarias de Ercilla. Se trataría de un proceso de sintetización guiado por la estética más que por el afán de representar la historia¹⁵. Dicha estética (entendida como el conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado género¹⁶) configuró un vocabulario propio para la comedia indiana. Así, no solo la onomástica araucana aparece como incaica, sino también otros nombres como „chocolate“, „tortillas de maíz“ o „maguey“¹⁷, ajenos a la idiosincracia inca, pero que irradiaban el „matiz indiano“ que se buscaba transmitir al espectador.

El periplo de Guacolda en el teatro no concluyó en la comedia de Calderón. Posteriormente, apareció en la comedia americana *La conquista del Perú* (compuesta en Lima en 1748) de fray Francisco del Castillo, en la que, al igual que en *La aurora en Copacabana*, tiene una importante participación. Al respecto, Rodríguez Garrido ha señalado: „Huacolda es un nombre absolutamente ajeno a la tradición quechua y su presencia en *La conquista del Perú* contrasta con el de la otra dama, Mama Huaco, y en general con los de los restantes personajes indígenas que sí ostentan una onomástica inca [Titu Atauchi, Rumiñahui, Llupangillo, Culliscacha]¹⁸. Sin embargo, el nombre „parece“ inca, pues, como Gallego apunta: „la raíz *wak'a* (guaca) es adecuada. Pues significa, tanto en quechua como en aymara, faja, y también ídolo adoratorio... y, por ende, hace pensar en una sacerdotisa, que es como la presenta Calderón en la I jornada. La terminación „olda, lada“ no es peruana, pero sí mapuche¹⁹. Por ello, Castillo empleó este nombre en su comedia, pues „Huacolda“ tiene „color local“ debido a su aparente raíz indígena, la que también aparece en el nombre de la otra dama de *La conquista del Perú*, Mama Huaco, de auténtica onomástica inca.

Se trata, pues, de una de las coincidencias textuales que existen entre la comedia de Calderón y la del fraile peruano, que demuestra la impronta de *La aurora en Copacabana* en los sectores intelectuales del virreinato del Perú. De este modo, un nombre como el de Guacolda, completamente ajeno a la onomástica indígena que pretende representar, quedó fijado en el imaginario peruano colonial debido a la influencia de la comedia calderoniana, pues, de acuerdo con Rodríguez Garrido: „es indiscutible que *La aurora en Copacabana* fue un texto leído y discutido en el Perú por cuanto está testimoniada la recepción en Lima, a través de la lectura e incluso la representación, de varias de las obras de Calderón procedentes de la *Cuarta parte*²⁰. Otro ejemplo de dicho ascendiente se encuentra en el poema épico *Vida de Santa Rosa de Santa María* (1711) de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, conde de la Granja, donde aparece el personaje de Yupangui, que, como Vélez sugiere, es resul-

tado de „una *combinatio* del personaje homónimo y del joven inca que Idolatría le presenta en sueños a Huáscar en la *Aurora* de Calderón“²¹.

En la tercera jornada aparece el personaje de Andrés Jaira. Este nombre no procede de las fuentes de la comedia. En la *Historia* de Ramos Gavilán, aparece Diego Churatopa como cabeza y gobernador de los hurinsayas. Según el fraile, Churatopa no vivió en Copacabana sino en Chuquiabo (donde ejerció como alcalde de los indios) y tampoco lideró la oposición de los hurinsayas a la entronización de la talla de Yupangui. Por el contrario, cuando el corregidor Marañón se comprometió a conseguir la aceptación de la imagen, aquel quiso participar personalmente en su traslado a Copacabana, lo que no pudo realizar debido a las obligaciones de su cargo, por lo que proveyó diez indios para que se encargasen de dicha tarea²². Quizá por ello Calderón prefirió emplear un nombre diferente, pues así distinguía al devoto personaje histórico de su dramatización. En *La aurora en Copacabana*, Andrés Jaira se opone a la entronización de la talla de Yupangui, lo que le vale, al final de la comedia, la mirada desaprobatoria de la propia imagen:

¿Qué risa si lo severo
de su semblante está dando
igual temor y respeto,
sino es que sea a mí por más
que de mi error me arrepiento? (vv. 4152-4156)

Como Gallego anota, *Jayra* es un nombre aymara que significa: „perezoso, negligente, ocioso“²³. Si Calderón conoció estos matices negativos, es probable que lo eligiese conscientemente para nombrar al líder de la oposición indígena a la entronización de la talla de la Virgen. En todo caso, el nombre *Andrés Jaira* constituye un contrapunto adecuado para *Francisco Yupangui* (nombre que adopta Yupangui en la tercera jornada), pues ambos son el resultado de la unión de nombres españoles e indígenas, que aparecen como resultado del establecimiento del régimen virreinal en el Perú y que representan las divisiones dentro del estamento indígena.

El cambio de nombre entre la población indígena tuvo profundas implicaciones en la sociedad de la posconquista, pues, como Adorno ha recordado: „el acto de nombrar significaba identificar —definir la identidad del objeto nombrado—“ y, por ello, fue objeto de polémicas en ambos lados del Atlántico²⁴. Así, en 1536, Francisco de Vitoria, ante la cuestión de: „Si es lícito bautizar a los hijos de infieles contra la voluntad de sus padres“²⁵, había abogado por el principio de la „libertad íntima del acto de la fe“²⁶; mientras que el Tercer Concilio Provincial de Lima, realizado entre 1582 y 1583, había dedicado un capítulo al asunto („De los nombres de los indios“), donde ordenaba: „totalmente se les quite a los indios el usar de los nombres de su gentilidad e idolatría y a todos se les ponga nombres en el bautismo cuales se acostumbran entre

cristianos, y de estos mismos los compelan a usar entre sí²⁷. De esta manera, el cambio del nombre de los personajes indígenas no solo busca marcar la transformación política que se produce entre la Copacabana incaica de las dos primeras jornadas y la virreinal de la tercera, sino sobre todo la expulsión de la idolatría inca como resultado del proceso de evangelización de la población aborigen, principal fin de la conquista española.

El único personaje que mantiene su nombre indígena en la tercera jornada es Tucapel, a quien Idolatría utiliza para impedir la entronización de la talla de la Virgen. Al final de la comedia, liberado de la influencia de Idolatría, solicita el bautismo:

Dígalo yo, pues cobrado
en mi natural acuerdo,
a voces pido el bautismo. (vv. 4253-4255)

De este modo, el sacramento cristiano aparece no como el resultado de la coacción, sino de la libre voluntad del individuo, tal como Vitoria había defendido en *De indis*: „porque el creer pertenece a la voluntad y el temor disminuye mucho el voluntario; mas llegarse a los misterios y sacramentos de Cristo solo por el temor servil es sacrilegio²⁸; parecer que se había convertido, a instancias de Carlos V, en la política oficial en las Indias²⁹. El cambio del nombre entre los personajes indígenas subraya, pues, la superación de su pasado idólatra y su renacimiento cristiano por medio del bautismo. Así, Glauca (cuyo nombre cristiano no se menciona) pregunta cuando Tucapel, en la tercera jornada, la llama por su nombre indígena: „¿Quién de ese nombre se acuerda?“ (v. 3267).

El nombre del virrey

En la tercera jornada de la comedia, que traslada las acciones a la Copacabana virreinal, aparece Lorenzo de Mendoza, conde de la Coruña, como virrey del Perú. Al respecto, Valbuena apunta:

Hubo, en efecto, un personaje histórico, don Lorenzo Suárez de Mendoza, conde de la Coruña, pero en la segunda mitad del siglo XV. Ramos hace mención del obispo de Cuzco don Fernando de Mendoza. Probablemente, el dramaturgo tuvo en mente a García Hurtado de Mendoza, marqués del Cañete, que fue virrey del Perú entre 1588 y 1596, unos años después de los acontecimientos indicados en la jornada tercera. Escogió el nombre de un antepasado de este, el del conde la Coruña, para significar el rancio abolengo de los Mendoza en un momento en el que los intelectuales españoles defendían la fama del conquistador de Chile.³⁰

El Mendoza al que Valbuena se refiere fue el primer conde de la Coruña, quien vivió antes de que España se estableciese en el Perú y no fue el único, en su familia, en llevar dicho nombre. El cuarto conde de la Coruña, primer homónimo de su antepasado, fue virrey de la Nueva España, cargo que desempeñó durante pocos años (1580-1583) debido a su avanzada edad; sin embargo, dicho lapso abarca las fechas de los sucesos de Copacabana, como Engling anotó³¹. El sexto conde de la Coruña, segundo homónimo de su antepasado, se distinguió como docto hombre de letras y se conserva un soneto suyo en *El pastor de Filida* (1613) de Gálvez de Montalvo. Asimismo, contemporáneo a Calderón fue su descendiente Sebastián Suárez de Mendoza (1596-1646), sétimo conde de la Coruña y virrey de Navarra. Cortesano de Felipe III y Felipe IV, escribió una serie de comedias que nunca dio a la luz pública, por lo que el elogio que le dedicó Lope en su *Laurel de Apolo* sería, según Barrera, indicio de „la modestia y reserva con que el ilustre conde se dedicaba al cultivo de las letras“³².

Calderón podría haber tenido en mente al cuarto conde de la Coruña, a quien habría confundido, deliberada o inconscientemente, con virrey del Perú. Asimismo, al tratarse de un nombre común en su linaje, el poeta habría buscado exaltar a los Suárez Mendoza, familia con la que debió relacionarse no solo por su participación en la vida cortesana, sino también por la afinidad con las letras de sus miembros. Empero, la omisión del apellido Suárez implicaba resaltar el de los Mendoza, lo que apoya la sugerencia de Valbuena de que Calderón escogió conscientemente el nombre *Lorenzo de Mendoza* para exaltar a Hurtado de Mendoza³³. Pero si se trata, como Miró Quesada consideró: „de una licencia o una cortesía de Calderón con la ilustre familia de los Mendoza“³⁴, ¿por qué, en lugar del nombre ambiguo „Lorenzo de Mendoza“, el poeta no colocó el del propio Hurtado, quién, además, fue virrey del Perú pocos años después de los sucesos de Copacabana?

Esta desviación de la historia, que involucra a personajes y cuestiones contemporáneas a Calderón, podría ayudar a aclarar, como Rodríguez Garrido ha sugerido, las todavía oscuras circunstancias de la gestación de la comedia³⁵. El personaje del virrey en *La aurora en Copacabana* favorece la formación de la cofradía indígena y se muestra como el primero devoto de la misma:

id donde de parte mía
a la esclavitud diréis
que la ruego que me admita
por su hermano, y en mi nombre
la ofreceréis para el día
que haya imagen las coronas
de hijo y madre (vv. 3091-3097)

Por ello, representa: „la parte y contribución que habían tenido los oficiales españoles en la propagación del culto mariano en Copacabana“³⁶. En este sentido, detrás de dicho nombre podría esconderse la identidad de los responsables del encargo de la comedia. En todo caso, sin mayores datos al respecto, me inclino a pensar que Calderón, por medio del personaje de Lorenzo de Mendoza, „fruto de la fusión [al igual que otros personajes de la comedia] de dos auténticos virreyes“³⁷, buscaba la exaltación de las familias de ambos personajes.

Copacabana y Faubro

Sobre la onomástica de Copacabana: „piedra preciosa“ (v. 2859), Calderón sigue la versión que recoge Ramos Gavilán: „Que eso quiere decir en lengua del inga Copacabana: lugar donde se ve la piedra preciosa“³⁸. Sin embargo, introduce un importante cambio, pues Copacabana, en la *Historia* del fraile, es también el nombre del ídolo que ahí se adoraba. Calderón, tomando en cuenta la fecha de los acontecimientos que dramatiza, renombra al ídolo Copacabana como *Faubro*, „que significa / mes santo“ (vv. 2877-2878), nombre derivado de *Februa*, el festival romano de purificación que se celebraba durante el último mes del año y que dio nombre al mismo: *Februatio*. Al igual que con otras fiestas paganas, a esta se superpuso una celebración cristiana semejante. Así, en el santoral católico, el 2 de febrero se festeja la presentación de Jesús en el templo³⁹ y la fiesta de la purificación de María, quien se sometió al rito establecido por la ley antigua⁴⁰. La iconografía de la Virgen de la Candelaria, advocación mariana que se celebra en dicha fecha y que inspiró la talla de la Virgen de Copacabana, se basa en el mencionado episodio bíblico; por ello, la Virgen porta en la mano izquierda la candela o vela (de la que toma el nombre) y en la derecha al Niño, quien a su vez sostiene un pajarito entre sus manos, pues dos pichones se ofrecían en holocausto como parte del ritual de purificación. Aunque Calderón solo pudo establecer esta asociación con *Februa*, no se puede desestimar que se haya inspirado en la *Historia*, pues en esta se mencionan ciertas celebraciones que se realizaban durante el mes de febrero en Copacabana, las cuales Ramos Gavilán relaciona con las antiguas fiestas paganas: „asimilábanse estas fiestas a las que los romanos hacían en honra del dios Februo, purgando la ciudad“⁴¹.

Por otro lado, Miró Quesada propuso que Calderón siguió a Ramos Gavilán y Calancha en la etimología de Titicaca (nombre del lago en cuyas orillas se asienta Copacabana), que ambos autores consignan como „peña“⁴², porque en su comedia llama „consagrada peña“ (v. 12) a „la cuna del hijo del Sol“ (v. 17). Se trata de una confusión por parte del crítico, pues la versión sobre el origen de los incas que Calderón siguió en *La aurora en Copacabana* es la que Ramos Gavilán recogió en su *Historia*. Dicha versión ubicaba la aparición del primer inca en una montaña y no en las aguas del Titicaca, donde lo colocaba la versión que Garcilaso incluyó en sus *Comentarios*⁴³. Este error, aunque sin sostenerse en la etimología, aparece también

en las ediciones de la comedia: Pagés sugirió que en este pasaje había una alusión al origen lacustre de los incas⁴⁴ y Engling, en su edición crítica, si bien recordaba la existencia de las dos versiones y que Calderón favoreció en su comedia a la del fraile, anotó que se trataba de una referencia que abarcaba a ambas⁴⁵.

Por mi parte, creo que Calderón se atuvo a la versión recogida en la *Historia* de Ramos Gavilán. En otra parte de la misma, el fraile explica que las cumbres de los montes eran un lugar recurrente de las acciones divinas, porque los gentiles: „Contaminaron los montes y quiere Dios concelebrar sus misterios en ellos, que queden los montes santos y purificados“⁴⁶. Esta idea, ciertamente, no resultaba nueva para Calderón, quien ya había representado a los centros religiosos del paganismo como imitaciones de la cuna del cristianismo. Así lo había hecho, por ejemplo, en *Las armas de la hermosura*:

Rómulo, atento a que fuera
eterna la población
de su gran fábrica inmensa,
que, émula de Jerusalén,
también en montes se asienta (*Obras*, p. 592)

En este sentido, la fusión de la tradición clásica romana con el cristianismo guió probablemente su elección de las fuentes de las que se sirvió para la composición de *La aurora en Copacabana*. Como Gisbert ha señalado, entre las órdenes que tuvieron un papel importante en la conquista espiritual de América y, especialmente, del Perú, los agustinos destacaron por „un gran interés por el mundo mítico precolombino con el que tienen contacto a raíz de la extirpación de la Idolatría“⁴⁷. Por ello, Ramos Gavilán y Calancha, representantes de los agustinos de Perú y Bolivia, en sus crónicas „trataron de equiparar el paganismo greco romano con el paganismo indígena de los Andes“⁴⁸.

Conclusión

En suma, la onomástica de *La aurora en Copacabana* de Calderón muestra la construcción de un vocabulario de „color indiano“ con el fin de representar el Nuevo Mundo. Dicho vocabulario bebió tanto de la historia recogida en las crónicas como de la historia transformada por las letras áureas (tal es el caso de *La Araucana* y las comedias indianas de Tirso y Vélez). Asimismo, este proceso no concluyó con esta comedia, sino que se reprodujo también en la literatura posterior, hasta llegar a las letras coloniales peruanas, para las cuales *La aurora en Copacabana* fue un modelo de cómo dramatizar la historia de la conquista y la evangelización del Perú. Por su parte, la idolatría americana, como lo demuestra la toponimia, recibió una lectura que continuaba aquella de la que fue objeto la antigüedad grecolatina. De este modo, la

religión inca fue representada como símil y remedo de la cristiana, situación que sería corregida con el advenimiento providencial de los conquistadores al Perú.

NOTAS

- ¹ Zugasti, 1996, p. 432.
- ² Para una lista más amplia, véase el citado artículo de Zugasti.
- ³ Sobre la escenografía, ver Shannon, 1993.
- ⁴ „Su nombre aparece en los documentos de la época [...] indistintamente como Fernando, Hernando o Hernán“ (*Cartas de relación*, p. 9, n. 1).
- ⁵ Urteaga, 1908, p. 248-249.
- ⁶ Ver García Álvarez, 1980.
- ⁷ Ramos Gavilán, lib. I, cap. 17, p. 115.
- ⁸ Urteaga, 1908, p. 250.
- ⁹ Cito por la edición que preparo de la comedia.
- ¹⁰ Pagés, 1958, p. 312; Lohmann, 1972, p. 69; Miró Quesada, 1981, pp. 89-90; Eguiarte, 2002, p. 188, Rodríguez Garrido, 2007, p. 283.
- ¹¹ Lohmann, 1972, p. 69.
- ¹² Pagés, 1958, p. 312. Gallego justifica el empleo de este nombre araucano para designar a un personaje inca con la mención en la *Historia* de los „copayapos“ (lib. I, cap. 12, p. 85) dentro de las 42 etnias que fueron traídas a Copacabana, provenientes de una „zona lindante con los mapuches“ (*La aurora en Copacabana*, 1992, p. 18). Es poco probable que Calderón reparase en esta precisión y, sobre todo, que buscara una justificación „histórica“ para el empleo del mencionado nombre.
- ¹³ Este personaje aparece en el auto sacramental *La torre de Babilonia* de Calderón.
- ¹⁴ Pagés, 1958, pp. 312-313.
- ¹⁵ March, 1983, p. 518.
- ¹⁶ *Diccionario de la Real Academia*.
- ¹⁷ Eguiarte, 2002, pp. 186-187.
- ¹⁸ Rodríguez Garrido, 2007, pp. 283-284.
- ¹⁹ *La aurora en Copacabana*, 1992, p. 17.
- ²⁰ Rodríguez Garrido, 2007, p. 284.
- ²¹ Vélez, 2010, p. 194.
- ²² Ramos Gavilán, lib. II, cap. 4, pp. 227-228.
- ²³ *La aurora en Copacabana*, 1992, p. 18.
- ²⁴ Adorno, 1996, p. 103.
- ²⁵ Vitoria, 1960, p. 642.
- ²⁶ Adorno, 1996, pp. 106-107.
- ²⁷ *Tercer Concilio*, 1982, p. 65.

- ²⁸ Vitoria, 1960, p. 696.
- ²⁹ Adorno, 1996, p. 107.
- ³⁰ Valbuena, 1977, p. 49.
- ³¹ *La aurora en Copacabana*, 1993, p. 250.
- ³² Barrera, 1860, p. 104
- ³³ En cambio, para Lohmann se trataría de una simple confusión de nombres (1972, p. 69).
- ³⁴ Miró Quesada, 1981, p. 101.
- ³⁵ Rodríguez Garrido, 2007, p. 280, n. 10.
- ³⁶ Valbuena, 1977, p. 49.
- ³⁷ *Diccionario de personajes*, 2002, p. 334.
- ³⁸ Ramos Gavilán, lib. II, cap. 2, p. 214.
- ³⁹ *Lucas*, 2, 22-4.
- ⁴⁰ *Levítico*, 12, 6-8.
- ⁴¹ Ramos Gavilán, I, 22, p. 136. En esa misma línea, Valbuena encontró otra coincidencia en la fiesta inca del Capac Raymi (Valbuena, 1977, pp. 51-52), celebrada en diciembre en Copacacabana de acuerdo con Ramos Gavilán (lib. I, cap. 24, pp. 148-150). Al respecto, en otra parte de la *Historia*, el fraile afirma que el Capac Raymi coincide con el Corpus Christi (lib. I, cap. 19, p. 126). Confunde, pues, la fiesta inca de diciembre con el Inti Raymi. Al respecto, los indios aprovecharon los festejos del Corpus para celebrar disfrazadamente el Inti Raymi, situación denunciada por distintos cronistas (véase Vega y Guzmán, „El Inti Raymi incaico“).
- ⁴² Miró Quesada, 1981, pp. 103-104.
- ⁴³ *Comentarios*, lib. I, cap. 15, p. 29; lib. III, cap. 25, pp. 132-133
- ⁴⁴ *La aurora en Copacabana*, 1956, pp. 138-140.
- ⁴⁵ *La aurora en Copacabana*, 1994, p. 244.
- ⁴⁶ Ramos Gavilán, lib. I, cap. 32, p. 193.
- ⁴⁷ Gisbert, 1984, p. 31.
- ⁴⁸ Gisbert, 1984, p. 32.

BIBLIOGRAFÍA

1. Adorno, R., „Bautizar al inca: el acto de poner nombre en el Perú de la post-conquista“, en *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*, coords. J. A. Mazzotti y U. J. Zevallos Aguilar, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 101-120.
2. Barrera y Leirado, C. A., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.
3. Calderón de la Barca, P., *La aurora en Copacabana*, ed. A. Pagés Larraya,

Buenos Aires, Hachette, 1956.

- *La aurora en Copacabana*, ed. S. Gallego, La Paz, Bruño, 1992.
- *La aurora en Copacabana*, ed. E. Engling, London, Tamesis Books, 1994.
- *Obras completas I. Dramas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1951, 3ª ed.
- *La torre de Babilonia*, ed. V. Nider, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2007.
- 4. Castillo, Fray Francisco del, *Obra completa*, ed. C. Debarbieri, Lima, 1996.
- 5. Cortes, Hernán, *Cartas de relación*, ed. A. Delgado Gómez, Castalia, Madrid, 1993.
- 6. *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.
- 7. Eguiarte Bendímez, E., „América dentro de la obra de Calderón de la Barca: *La aurora en Copacabana*“, en *Calderón 2000. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 181-196.
- 8. Gálvez de Montalvo, L., *El pastor de Filida*, Barcelona, Esteban Liberós, 1613.
- 9. García Álvarez, C., „Las fuentes de *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca“, *Revista Chilena de Literatura*, 16 / 17, 1980 / 1981, pp. 179-213.
- 10. Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los incas*, ed. C. Pacheco Vélez, Lima, Andina, 1985.
- *Historia general del Perú. Segunda parte de los Comentarios reales de los Incas*, ed. C. Saenz de Santa María, Madrid, Atlas, 1960, vol. 1.
- 12. Gisbert, T., „El ídolo de Copacabana. La Virgen María y el mundo mítico de los aimaras“, *Yachay*, 1, 1984, pp. 25-39.
- 13. Lohmann Villena, G., „Las fuentes de inspiración de una obra teatral de Calderón de la Barca sobre el Perú“, *Fénix*, 22, 1972, pp. 69-73.
- 14. March, K., „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. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, vol. 1, pp. 511-518.
- 15. Miró Quesada Sosa, A., „Calderón de la Barca y el Perú: *La aurora en Copacabana*“, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 16, 1981, pp. 85-122.
- 16. Pagés Larraya, A., „El Nuevo Mundo en una obra de Calderón“, *Cuadernos hispanoamericanos*, 170, 1958, pp. 299-319.
- 17. Ramos Gavilán, A., *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, ed. I. Prado, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1988.
- 18. Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*.
- 19. Rodríguez Garrido, J. A., „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*, eds. F.

Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla / La Mancha, 2007, pp. 275-295.

20. Shannon R., „The staging of America in Golden Age Theater: scenary, costumes, special effects“, en *Looking at the Comedia in the year of the quincentennial*, eds. B. Mujica y S. Voros, Lanham, University Press of America, 1993, pp. 53-66.

21. *Tercer Concilio Limense (1582-1583)*, ed. E. Bartra, Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima, Lima, 1982.

22. Tirso de Molina, *La trilogía de los Pizarros*, ed. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993, 4 vols.

23. Valbuena Briones, Á., „La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón“, *Arbor*, 381-384, 1977, pp. 199-213.

24. Vega, J. J. y L. Guzmán Palomino, „El Inti Raymi incaico. La verdadera historia de la gran fiesta del Sol“, *Boletín. Museo de Arqueología y Antropología*, 6, 2003, pp. 37-71.

25. Vega Carpio, Lope de, *Obras. Autos y coloquios II*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1963, vol. 7.

26. Vélez, E., *Rosa de Indias: discursividad criolla y representación simbólica de la comunidad de Lima en Vida de Santa Rosa de Santa María del Conde de la Granja (1711)*, Tesis para optar por el título de licenciado en Lingüística y Literatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010.

27. Vélez de Guevara, L., *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, ed. W. Manson y G. Peale, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004.

28. Vitoria, Francisco de, *Obras. Relecciones teológicas*, ed. T. Urdanoz, Madrid, Católica, 1960.

29. Zugasti, M., „Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro“, en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. I. Arellano, C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Pamplona, GRISO /LEMSO, 1996, vol. 2, pp. 429-442.