

«DE ESTE ENGAÑO DESCIENDES»:  
LAS CRÓNICAS DE LOS INCAS  
Y *LA AURORA EN COPACABANA* DE CALDERÓN<sup>1</sup>

«DE ESTE ENGAÑO DESCIENDES»: INCA CHRONICLES  
AND *LA AURORA EN COPACABANA* BY CALDERÓN

Joaquín Zuleta Carrandi  
<https://orcid.org/0000-0002-2770-0512>  
Universidad de los Andes, Chile  
Instituto de Literatura  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Mons. Álvaro del Portillo 12455  
Las Condes, Santiago  
CHILE  
jzuleta@uandes.cl

**Resumen.** En el siguiente artículo se aborda la discusión en torno del incario que existe en la tradición de las crónicas de los incas, su ámbito polémico respecto del origen de los antiguos reyes del Perú y su impronta de gobierno, que podía ser caracterizada como justa o tiránica. Esta controversia es vista a la luz de la comedia *La aurora en Copacabana* de Calderón, con el fin de analizar de qué forma el dramaturgo se inserta en una de las líneas argumentativas de la cronística hispánica y hace un notable esfuerzo por cerrar la discusión a partir de las prerrogativas del teatro cortesano del Siglo de Oro. Finalmente, comparo la estrategia de Calderón con otras manifestaciones literarias y pictóricas que abordaron la figura del indio en el periodo virreinal americano.

**Palabras clave.** Crónicas de los incas; antiguos reyes del Perú; Gobierno; *La aurora en Copacabana*; Calderón de la Barca.

<sup>1</sup> Esta investigación forma parte del proyecto FONDECYT regular 1212043 (Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Chile): «La conquista del pasado andino: formación y desarrollo del género historiográfico de las crónicas de los incas (siglos XVI-XIX) en el ámbito de la cultura hispanoamericana colonial».

**Abstract.** The following article deals with the discussion around the Inca that exists in the tradition of the Inca chronicles, its controversial scope regarding the origin of the ancient kings of Peru and its imprint of government, which could be characterized as just or tyrannical. This controversy is seen in the light of the comedy *La aurora en Copacabana* by Calderón, in order to analyze how the playwright inserts himself into one of the argumentative lines of the Hispanic chronicle and makes a notable effort to end the discussion from of the prerogatives of the courtly theater of the Golden Age. Finally, I compare Calderón's strategy with other literary and pictorial manifestations that addressed the figure of the Indian in the American viceregal period.

**Keywords.** Inca chronicles; Ancient kings of Peru; Government; *La aurora en Copacabana*; Calderón de la Barca.

## I. INCAS AL TEATRO

La representación de los indios por parte de los ingenios del Siglo de Oro fue más bien escasa: el corpus de obras de tema americano se reduce a un número exiguo, en torno a dos docenas de piezas<sup>2</sup>; mucho más todavía si lo comparamos con la enorme producción teatral de la Comedia Nueva, dato que debería apaciguar nuestro común entusiasmo a la hora de referir el interés que significó el descubrimiento y la conquista de las Indias para el gran público europeo, o al menos para el público castellano que atiborró los corrales durante más de un siglo<sup>3</sup>. En este puñado de obras de tema americano se destaca *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón y Arauco domado* de Lope de Vega, la trilogía de los Pizarro de Tirso de Molina, *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarras* de Vélez de Guevara, *La conquista de México* de Fernando de Zárate y, por cierto, *La aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca.

Este corpus ha sido estudiado por la crítica, particularmente por Moisés R. Castillo, quien afirma la dimensión triunfalista de los textos en su afán de representar la conquista de las Indias como una victoria de la evangelización. Entre los agentes que más se destacan,

<sup>2</sup> Conviene distinguir enseguida el teatro de tema americano del teatro virreinal. Respecto del primero, Zugasti (1996) propone clasificar las obras en comedias históricas, comedias de santos y comedias de aventuras o enredo. Para acercarse a la riqueza y variedad del teatro virreinal, además de su creciente bibliografía, ver Zugasti, 2016.

<sup>3</sup> Castillo (2009, pp. 10-20) ofrece una discusión respecto del tema.

estarían los conquistadores, el rey y Dios<sup>4</sup>. Por otro lado, el investigador afirma que el indio —en cuanto a referente real— debió adaptarse a los códigos y convenciones del teatro aurisecular, por lo que encontraremos, por ejemplo, indios honorables e indios villanos. Este hecho, aleja indudablemente al teatro de su fuente de inspiración y ofrece una imagen deslavada, europeizada, del indio americano. Sin embargo, como veremos en *La aurora de Copacabana*, esto no significa que los dramaturgos evitaran los muchos problemas a los que se enfrentaba la conquista del Nuevo Mundo en el ámbito religioso y político.

Podemos entender las crónicas de los incas como un subgénero de las crónicas de las Indias, cuyo punto de unión está dado por una estructura narrativa que resulta clave: el relato de los reyes del Tahuantinsuyo, según ha establecido Catherine Julien<sup>5</sup>. Esta delimitación del ingente corpus documental respecto de los incas durante el virreinato facilita la fijación de un número concreto de crónicas que se erige por sobre los veinte textos. Otro de los rasgos que definen el género es la obsesión por el origen del incario<sup>6</sup>; es decir, muchas de las crónicas de los incas hacen una acuciosa inquisición respecto del fundador de la dinastía incaica, Manco Cápac. El motivo de esta pesquisa la ofrece, indirectamente, Richard Kagan: según la historiografía europea moderna, el héroe fundador de un reino daría un sello inextinguible a esa unidad política, como a los sujetos que se identifican con ella. De esa forma, tenemos a Túbal como fundador de España; Gomer, nieto de Noé, reivindicado por Inglaterra; Franco, hijo de Héctor, para Francia, etc.<sup>7</sup> Este mismo principio aplicaron los cronistas al incario; y por lo tanto, se produjo un intenso debate en torno a la figura de Manco Cápac, cuya valoración en cuanto a líder civilizador o tirano marcaría la impronta de todo el incanato hasta Huáscar y Atahualpa<sup>8</sup>. De este modo, la justicia del gobierno incaico será una constante preocupación en tiempos virreinales y el origen de los incas juega un papel muy relevante.

<sup>4</sup> Castillo, 2009, p. 32.

<sup>5</sup> Julien, 2018, p. 64.

<sup>6</sup> Zuleta Carrandi, 2020.

<sup>7</sup> Kagan, 2018, p. 363.

<sup>8</sup> Hago una distinción ortográfica entre el *Huáscar* histórico y el *Guásca* teatral, personaje de Calderón.

En esta tesitura, se formaron dos bandos irreconciliables, seguramente a partir de las enormes contradicciones entre las mismas fuentes indígenas<sup>9</sup>. Por un lado, los cronistas que consideraron a Manco Cápac un líder de nobles propósitos, entre quienes están Cieza de León, Bartolomé de las Casas, Garcilaso de la Vega y Santa Cruz Pachacuti. En frente, se ubican quienes sostienen que realmente el primer inca fue un tirano que sometió el Perú por medio de la violencia y la coacción: Sarmiento de Gamboa y Guamán Poma, entre otros.

Seguramente, el punto más complejo de este debate está en torno a uno de los actos primigenios de Manco Cápac: su afirmación como hijo del dios Sol, hecho que habría dado origen al culto solar, al poder político de los incas y a su enorme proyección territorial. Se trata de una acusación constante en muchas crónicas, a tal punto de que el Inca Garcilaso de la Vega debió aceptar esa posibilidad como cierta y, en cambio, afirmar que se trató de una argucia con el objetivo de civilizar a los indios del Perú, que hasta ese momento vivían de manera bestial<sup>10</sup>. Esta defensa del fingimiento nos ayuda a comprender la contundencia de la acusación a Manco Cápac por el resto de los cronistas, de la cual ni siquiera el Inca Garcilaso intentó redimirlo sino más bien reconducir su propósito: no lo hizo con el afán de ganar poder de manera egoísta sino por un bien superior que, a fin de cuentas, tendría su validez en términos providencialistas. Esto es allanar el camino a la evangelización cristiana que llegaría más tarde con los conquistadores españoles. Es así como Manco Cápac va a encarnar modelos históricos completamente antagónicos: Moisés para el Inca Garcilaso y Mahoma para Sarmiento de Gamboa<sup>11</sup>.

Este es precisamente el aspecto que llama la atención de la obra *La aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca. El dramaturgo decide poner en escena, con todos los detalles y la sofisticación propia del teatro cortesano, el origen fraudulento de los incas. Es decir, apunta precisamente al *quid* de la polémica, lo que demuestra que estaba extraordinariamente bien informado de los cauces argumentativos de una discusión que llevaba ya más de cien años. Sostengo que a partir de esta escena germinal de la historia incaica el dramaturgo construye,

<sup>9</sup> Cañizares Esguerra (2007, pp. 132-164) revisa esta particularidad en el caso de los incas y los mexicas.

<sup>10</sup> Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, I, 35.

<sup>11</sup> Bernand, 2016, p. 41; Zuleta Carrandi, 2020, p. 149.

en términos retóricos e históricos, todo el desarrollo de una pieza dramática, destinada a demostrar la notable ventaja de la espiritualidad cristiana y la forma de vida europea, y a dar por clausurada la discusión respecto de la justicia de la conquista.

El aporte del siguiente trabajo radica en la vinculación entre la obra de Calderón y el género de las crónicas de los incas, una tradición que llevaba al menos cien años de desarrollo en el momento del estreno de *La aurora en Copacabana*. Por otra parte, me dispongo a utilizar una bibliografía que no suele ocuparse en el ámbito de los estudios del teatro aurisecular. El objetivo principal del artículo consiste en estudiar el diálogo que se produce entre dos formas muy distintas de representación del incario: la histórica y la poética, y ver cómo *La aurora en Copacabana* se inserta perfectamente en la polémica en torno al papel de los incas en dos ámbitos diferentes: el prehispánico y el virreinal.

## 2. *LA AURORA EN COPACABANA*: PUESTA EN ESCENA DE UN FRAUDE

Se trata de una obra extensa —4296 versos— datada entre 1664 y 1665, y que podría haber sido estrenada en Madrid con motivo de la celebración de la fiesta de la Virgen de Copacabana el 2 de febrero de 1664, 1665 o 1667<sup>12</sup>. Desconocemos el lugar, pero cabe la posibilidad de que hubiese sido representada en el coliseo del Buen Retiro antes de la muerte de Felipe IV, acaecida el año 1665. Castillo afirma que es la última comedia de indio escrita en el Barroco de que se tenga noticia; rescata la influencia que recibe de las comedias de santo y el simbolismo de los autos sacramentales, además de utilizar de manera espectacular la tramoya y aparatos particulares del teatro cortesano. Dice que la obra «constituye el trasfondo ideal para propagar el discurso oficial y celebrar no solo las gestas de un pueblo, sino el triunfo de la fe —Cristo (sol), Virgen (luz)— sobre las tinieblas —barbarie, idolatría»<sup>13</sup>.

El primer acto está ambientado en el año 1528 y relata el desembarco de los españoles en las costas del Perú, justo en el momento en que los incas celebran la coronación de Guáscar. Los conquistadores levantan una cruz cerca de Copacabana y se vuelven a España. La cruz

<sup>12</sup> Gutiérrez Meza, 2018, pp. 11-13.

<sup>13</sup> Castillo, 2009, p. 224.

hace un milagro al proteger a los españoles de los ataques de Yupangui, capitán de Guáscar. El personaje alegórico de Idolatría reacciona enojado al darse cuenta de que los españoles han logrado clavar una cruz en territorio peruano en circunstancias de que los incas adoran al Sol. Por este motivo, Idolatría exigirá un sacrificio de la sacerdotisa Guacolda, orden que Guáscar no está dispuesto a acatar por haberse enamorado de Guacolda. Sin embargo, recibe amenazas por parte de Idolatría y se verá obligado a ordenar el sacrificio de la sacerdotisa, situación que estudiaremos con detalle.

El segundo acto se desarrolla en 1532, cuando los españoles regresan al Perú y hacen la guerra a los incas. Se producen dos milagros: la Virgen María baja del cielo y extingue el fuego en el sitio del Cusco; Yupangui y Guacolda, enamorados, logran evitar su propio martirio —que ya había sido ordenado por Guáscar— al tomar con las manos la cruz plantada por los españoles.

El tercer acto sucede varios años después, en 1562, cuando Calderón representa el Perú virreinal, en el cual ya casi todos los indios han sido convertidos al cristianismo. Ahora vemos a Yupangui bautizado como Francisco y Guacolda con el nombre de María, felizmente casados. La acción principal de la obra varía notablemente: ahora se trata de definir cómo crear una imagen, una escultura tallada que esté a la altura de la advocación de la Virgen de Copacabana. El milagro final de la obra sucede cuando los ángeles componen la imperfecta talla ejecutada por Francisco Yupangui, dejando una escultura técnicamente admirable y digna de toda reverencia. Es así como se instaura la procesión de la Virgen, suceso con el que concluye la obra.

La escena que me interesa estudiar se encuentra al final de la primera jornada (vv. 1157-1415). En ese momento se produce un diálogo entre Guáscar e Idolatría, quien se plantea como una deidad que intermedia con el Sol y exige el sacrificio de Guacolda. Ambos personajes discuten en torno a si acaso la soberanía de Guáscar es por derecho propio; es decir, por herencia de Manco Cápac, o bien por dádiva del dios Sol. El inca alega que es parte de su patrimonio. Con tal de obligar al inca rey, Idolatría va a revelar un secreto largamente guardado: le dice que Guáscar no es hijo del Sol; y que el imperio que hoy gobierna sería imposible sin la agencia de la propia Idolatría. Para demostrárselo, hace que Guáscar tenga una visión de hechos acontecidos hacía ya muchos años, en el origen del Tahuantinsuyo. Acudiendo al uso de los aparatos escénicos, se abre un peñasco y aparece allí un inca

que sería el hijo de Manco Cápac, vestido miserablemente, con pieles, quien ruega a su padre que lo libere del cautiverio en que ha sido puesto por su propia familia (vv. 1226-1250). En seguida, los espectadores volverían a presenciar un despliegue escénico impresionante: por un alto peñasco sale el mismo muchacho coronado con un araceli, vestido ahora con cetro y corona. Toda esta escena es, al mismo tiempo, narrada por Guásscar, quien deslumbrado por la luz que emana la figura de su antepasado, apenas logra describir la grandeza y majestad que se despliega frente a sus ojos y a los ojos de todos los espectadores del teatro. Ahora el discurso del joven príncipe es radicalmente distinto:

Generosos peruanos,  
 cuya fe, piedad y celo  
 en la adoración del Sol  
 logra hoy sus merecimientos;  
 albricias, que ya ha llegado  
 el felice cumplimiento  
 de aquellas ya confundidas  
 noticias que dejó un tiempo  
 en la primitiva edad  
 de vuestros padres y abuelos  
 un Tomé o Tomás sembradas  
 en todo el Perú, diciendo  
 que en los brazos de la aurora  
 más pura, el hijo heredero  
 del gran Dios había venido,  
 luz de luz, al universo.  
 Pero aunque dijo que había  
 venido, habéis de entenderlo  
 como invisible Criador  
 de todos los elementos,  
 hombres, fieras, peces y aves;  
 pero no en alma y en cuerpo,  
 como hoy mi padre me envía  
 a ser el monarca vuestro.  
 Si me recibís, veréis  
 que deste monte desciendo  
 a vivir entre vosotros,  
 regiros y manteneros  
 en ley, en paz y en justicia;  
 y si no, a su trono excelso

con él me volveré, donde  
ofendido en mi desprecio,  
os amenazan sus rayos,  
sus relámpagos y truenos (vv. 1285-1318).

Enseguida, se oye que los indios peruanos alaban y reverencian al joven príncipe hijo de Manco Cápac, a quien reconocen como su rey. Este momento apoteósico es acompañado de vítores y música antes de desaparecer el sol y el trono de la escena. Guáscar confiesa no haber entendido e Idolatría se dispone a interpretar las imágenes representadas en escena:

Ahora  
lo entenderás: oye atento.  
Manco Cápac, rico y noble  
cacique, fue a quien el cielo  
dotó, entre otras naturales  
prendas, de sutil ingenio.  
Este, maquinando, el día  
que su bella esposa un tierno  
infante dio a la luz, cómo  
lograría verle dueño  
del imperio del Perú,  
me consultó su deseo,  
como la deidad a quien toca  
—ya te lo dije primero—  
la adoración del Sol. Yo,  
hallando el camino abierto  
para que creciese el culto  
con el agradecimiento,  
le dije que, publicando  
que el infante se había muerto,  
con secreto le criase;  
y ello hizo con tal secreto,  
que aun la nutriz que encerró  
con él, yace muerta ahí dentro.  
Mientras el joven crecía,  
también le di por consejo  
que publicase que el Sol  
le había revelado en sueños  
que presto enviaría a su hijo

a dominar sus imperios;  
 y como esta voz corría  
 sobre aquellos fundamentos,  
 que, arruinados del olvido,  
 los fabricaba el acuerdo,  
 equivocando verdades  
 a sombra de fingimientos,  
 andaba el vulgo ni bien  
 dudando ni bien creyendo,  
 hasta que a determinado  
 día convocó los pueblos,  
 para que ocurriesen todos  
 a recibirlle; y habiendo  
 con mi arte, con su industria,  
 como has visto, en lo supremo  
 del monte fingido rayos,  
 pudo hacer que sus reflejos,  
 desmintiendo lo distante,  
 acreditasen lo excelso.  
 De suerte que deste engaño  
 descierdes, y aunque en quinientos  
 años de la inmemorial  
 posesión, ya es tuyo el reino,  
 pues no hay ninguno que no  
 se introdujese violento;  
 con todo eso, el día que impidas,  
 o otro por ti, los decretos  
 que en nombre del Sol disponen  
 sus oráculos, es cierto  
 que no habiendo conseguido  
 yo el que vayas en aumento,  
 me he de vengar; y así, teme  
 mis sañas, pues ves que puedo  
 en desagravios de Sol  
 desvanecer tus trofeos,  
 pompa y majestad, bien como  
 ves que yo me desvanezco (vv. 1326-1391).

Enseguida Guáscar reconoce haber vivido cinco siglos en un momento, ordena a Yupangui que sacrifique a Guacolda y olvide la orden

que anteriormente le había dado, fruto de la pasión que el rey sentía por la sacerdotisa.

Si tenemos presente el género de las crónicas incaicas, nos damos cuenta de que Calderón sigue a pie juntillas el libreto diseñado por los escritores: acudir al origen fraudulento de los gobernantes incas, cuyo único objetivo habría sido hacerse con el poder para gobernar. De este modo, podemos trazar una línea perfectamente coherente con una serie de obras que afirman el carácter engañoso sobre el que se edifica el gobierno del incario. De hecho, el término  *fingimiento*, tal como aparece en Calderón, se encuentra en la mayoría de las crónicas cuando acuden a este episodio original, incluso en obras en que los incas son retratados con un carácter magnánimo<sup>14</sup>.

### 3. TRADICIÓN ORAL Y ESCRITA DEL FRAUDE SOLAR

La versión de Calderón tiene al menos tres antecedentes en el género de las crónicas de los incas: el primero corresponde a la *Relación de los quipocamayos*; el segundo, a Martín de Murúa; y el tercero, a Alonso Ramos Gavilán. Este último texto ha sido avalado por la crítica como fuente directa del dramaturgo<sup>15</sup>. Revisemos brevemente cada una.

La *Relación de los quipocamayos* es un documento anónimo, cuya única copia es del año 1608, pero que bien pudo haber sido escrito en el tercer cuarto del siglo XVI. Se trata de un relato del origen y desarrollo de los incas según una averiguación que habría emprendido el licenciado Vaca de Castro entre los años 1542 y 1544. El documento está planteado como una suerte de pesquisa judicial en la que existe un secreto que será revelado. Vaca de Castro envía a llamar a cuatro quipocamayos o indios memoriosos para que le cuenten sobre las antigüedades del imperio incaico; solo acuden dos, y afirman que un curaca de Pacaritambo tuvo un hijo al que solía llamar, amorosamente, «hijo del sol». Una vez muerto el padre de Manco Cápac entran en acción

<sup>14</sup> La lista de obras que acusan a los incas de fraude son: anónimo, *Relación de los quipocamayos*; Cieza de León, *Crónica del Perú*; Miguel Cabello Balboa, *Miscelánea antártica*; Martín de Murúa, *Historia general del Perú*; Guamán Poma, *Nueva corónica y buen gobierno*; Sarmiento de Gamboa, *Historia índica*; Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*. Ver Zuleta Carrandi, 2020, pp. 143-147.

<sup>15</sup> La relación entre ambas obras ha sido aceptada por la crítica. Ver Gutiérrez Meza, 2018, pp. 16-32.

dos tíos del niño, sacerdotes del ídolo Guanacaure, quienes planifican consumar un embuste para ganar fama, poder y riquezas. Corren la voz de que el joven tiene un origen divino y planifican una puesta en escena espectacular frente a las gentes rudas del Perú. Visten al joven con ropas riquísimas, de oro, corona, brazaletes y plumas, y con el rostro pintado de colores,

y al salir el sol, púsose hacia el reverbero y resplandor del sol, al tiempo que los indios del valle caminaban para él y con aquel resplandor que echaba de sí por las patenas y cosas que tenía en sí, los indios, tan bárbaros, verísimamente creyeron ser hijo del Sol. E así como iban caminando, le iban adorando como a dios<sup>16</sup>.

Con esta explicación, el anónimo autor plantea resolver el misterioso y polémico origen del poder incaico, cuyos principales responsables son «los dos viejos inventores del caso». Por supuesto, el texto hace una devastadora evaluación de la conducta de todos los implicados: los peruanos son gente ruda, los sacerdotes unos ambiciosos y Manco Cápac un embustero. Esta notable argucia les habría permitido sujetar políticamente el Perú, sin el uso de armas, y crear una institucionalidad que les facilitara la mantención y acrecentamiento del poder a partir de la autoridad de una dinastía real.

Encontramos este mismo motivo en la *Historia general del Perú* del fray Martín de Murúa<sup>17</sup>, quien refiere estos hechos como una de las posibles versiones del origen del incario. La diferencia es que Manco Cápac emplea este truco junto a su mujer y sus hermanos en el momento de entrar al Cusco. Lleva dos planchas de oro, una en el pecho y otra en la espalda y se sube sobre un alto cerro para que el sol refleje en él sus rayos, logrando atemorizar a la población. Murúa aprovecha el motivo para componer una notable imagen gráfica que inmortaliza esta escena que figura en el folio 7 del manuscrito Getty:

<sup>16</sup> «Discurso sobre la descendencia y gobierno de los incas», p. 365.

<sup>17</sup> *Historia general del Pirú, origen y descendencia de los incas, donde se trata así de las guerras civiles suyas como de la entrada de los españoles, descripción de las ciudades y lugares d'el con otras cosas notables*. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XIII, 16. Datado en torno a 1613.



Ahora, para entender el planteamiento de Calderón debemos acudir a su fuente principal: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco* (1621), de Alonso Ramos Gavilán. Si bien el autor se refiere a Manco Cápac, dice que hay otra versión en la que el protagonista es un cacique in-nominado, pero entendemos que distinto de Manco Cápac. Este cacique tiene un hijo blanco, rubio, inusuales características que llevan

al cacique a consultar el caso con un hechicero amigo suyo. Juntos deciden criarlo en secreto para convertirlo, andando el tiempo, en un señor poderoso. Muerto el padre, el niño crece cada vez más hermoso y el oráculo le es favorable, de modo que el nigromante, su ayo, considera que el niño rubio es hijo del Sol, deidad de los habitantes de la zona. El hechicero, instruido por el demonio, educa cuidadosamente al niño para su futuro gobierno. Teniendo el joven ya veinte años, se presentó cerca del cerro de Tambo frente a los pobladores —afectados todavía por una borrachera general— vestido ricamente con láminas de oro de manera que el sol reverberaba en sus vestiduras. Afirma ser el mismo dios Sol y anuncia que su hijo vendría dentro de ocho días. En ese plazo, mismo el joven rubio regresa al cerro Tambo y es recibido como rey<sup>18</sup>.

Sobre esta tradición oral que seguramente surge en los primeros años de la conquista del Perú y que fue recogida por al menos tres cronistas, Pedro Calderón la Barca creará el gran edificio de su obra *La aurora en Copacabana*.

### 3. EL PRIMER INCA SEGÚN CALDERÓN DE LA BARCA

Existen dos grandes diferencias entre Calderón y su fuente: el rol que juegan los personajes de Idolatría y del apóstol Tomás. Mientras en la versión de Ramos Gavilán el hijo de Manco Cápac aprovecha los rayos solares para reflejarlos en su vestido, Calderón hace que sea Idolatría quien provea al príncipe de esos visos y reflejos que habrían de impresionar tanto a los antiguos peruanos como a los asombrados espectadores del coliseo del Buen Retiro. El motivo de esta variación obedece a razones estrictamente dramáticas: el escritor debe intensificar la deuda de Manco Cápac y su hijo con el personaje de Idolatría. Este objetivo avala el desarrollo de la acción en la primera parte de la obra, momento en presenciamos la extorsión a Guáscar por parte de Idolatría. Su fin es consumar los sacrificios humanos supuestamente requeridos por el dios Sol, deidad tras la que se oculta el demonio.

Esta continuidad histórica que abarca quinientos años llevó al dramaturgo a conferir una función muy importante al personaje de Idolatría y dotarla de una independencia que, naturalmente, no aparece en

<sup>18</sup> Ramos Gavilán, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, I, 2.

ninguna de las fuentes históricas. Estamos, por lo tanto, en el terreno específico de la poesía, que por supuesto erige sus propias credenciales frente a la preeminencia de la historia en el ámbito de la verdad, tal como dejó sentado Aristóteles en el célebre pasaje de su *Poética*<sup>19</sup>.

Por otro lado, la operación que ha hecho Calderón es muy específica: reemplaza la figura del hechicero por la figura de Idolatría, de modo que el proceso de alegorización está anclado perfectamente con la realidad histórica referida por las crónicas. En el mito de origen siempre se trata de un joven o un niño quien encarna al hijo del Sol y por lo tanto es necesaria la agencia de uno o más adultos. En ese punto del relato, la figura del hechicero en cuanto embaucador, resulta fundamental<sup>20</sup>. El dramaturgo apela a un lenguaje universal, propiamente poético y teatral cuando reemplaza al hechicero de las crónicas por la Idolatría de los autos sacramentales<sup>21</sup>. Sin embargo, la función es la misma en cada género: propiciar el engaño sobre el que se construye la autoridad de los incas. Por otra parte, al convertir al hechicero en un ente abstracto, Calderón permite de manera verosímil que Idolatría cobre una deuda contraída por los incas quinientos años después del fraude.

El ingenio decide fundir dos episodios frecuentes en la historia de los incas: el fraude del vestido reflectante y el mito del apóstol de las Indias. Este último afirma que existió la predicación cristiana en las Indias: Manco Cápac y su hijo serían unos usurpadores de Jesucristo en las Indias, pues estarían suplantando el poder de la religión cristiana demostrado ya por el apóstol Tomás, quien, según una leyenda gestada en los primeros años de la conquista del Perú, había llegado a las Indias para predicar el Evangelio<sup>22</sup>. De modo que los incas serían los usurpadores de la palabra y rol de Jesucristo. Es así como Manco Cápac habría corrompido el mensaje cristiano y, por pura ambición y vanidad, se habría apropiado de la devoción debida a Cristo. Esta versión acerca el relato de Calderón a las crónicas de Guamán Poma

<sup>19</sup> Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b; Gutiérrez Meza, 2018, pp. 32-38.

<sup>20</sup> Sobre la figura del hechicero, ver Bernand y Gruzinski, 2018, pp. 167-171.

<sup>21</sup> El personaje de Idolatría funciona alegóricamente en cuanto encarnación de un concepto, personificación de una entidad abstracta, según explican Arellano y Duarte, 2003, pp. 35-36. Idolatría está presente en un buen número de autos sacramentales de Calderón. Ver, por ejemplo, el caso de *La siembra del Señor* en Mata Induráin, 2010.

<sup>22</sup> Ver Zuleta Carrandi, 2022b, pp. 183-184.

y particularmente de Joan de Santa Cruz Pachacuti<sup>23</sup>. Sin embargo, las motivaciones del dramaturgo son distintas: se trata de reclamar el territorio peruano como propio de la cristiandad, de manera que la implantación del cristianismo en el Perú no sería una innovación histórica sino una restauración. Tal como afirma Castillo, la obra no trata de una conquista sino de una reconquista: Dios dejó que Idolatría entrase en las Indias; ahora se trata de expulsarla para mayor gloria de la nación española<sup>24</sup>. En este sentido, Calderón lleva a la práctica los viejos argumentos consagrados en el discurso de la Reconquista española respecto de los reinos cristianos visigodos que habían sido desplazados por los musulmanes y recuperados por los Reyes Católicos<sup>25</sup>. O, en el caso americano, propuestas similares ya habían sido formuladas por Fernández de Oviedo al afirmar que las Indias occidentales, concretamente las Antillas, correspondían históricamente a España por ser parte del territorio de las Hespérides, del rey hispano Héspero<sup>26</sup>. Lo mismo podríamos decir sobre la leyenda que refiere Moctezuma a Cortés en Tenochtitlán<sup>27</sup>. En definitiva, Calderón muestra dominio del lenguaje propio de la conquista, planteada frecuentemente como una operación no de ruptura sino de continuidad, en la que se invierte los roles de los actores: ahora los incas serían los usurpadores y los cristianos los usurpados. Se trata de una maniobra compleja y sofisticada, de gran poder persuasivo para un público cuya identificación con la política expansionista de la Corona sería total<sup>28</sup>.

#### 4. MITO Y DESENGAÑO

*La aurora en Copacabana* hace una estudiada disección del mito de origen incaico por medio de un proceso de racionalización que entra en la lógica del evemerismo. Este consiste en afirmar que los dioses

<sup>23</sup> Zuleta Carrandi, 2022b.

<sup>24</sup> Castillo, 2009, p. 230.

<sup>25</sup> Maravall, 1997, pp. 254-261; Ríos Saloma, 2006.

<sup>26</sup> Baraibar, 2015.

<sup>27</sup> Carman, 2006, pp. 45-72.

<sup>28</sup> Como sabemos, la línea argumentativa que vincula teatro barroco y propaganda imperial es seguida por José Antonio Maravall (1990) en varios de sus estudios. Respecto de Calderón como figura representativa de la España monárquica, ver Pérez-Magallón, 2010.

de las culturas paganas fueron realmente héroes que la tradición acabó por deificar. Es decir, se trataría de una forma de culto a los antepasados: las generaciones posteriores al héroe convertirían a este en un dios, borrando la memoria histórica de sus hechos para entrar en el ámbito del mito<sup>29</sup>.

Este no sería exactamente el procedimiento que opera respecto del Manco Cápac proyectado por Calderón de la Barca, porque si bien este fue un héroe mítico para los incas no llegó a ser exactamente un dios sino un padre fundador con algunas características maravillosas, según lo retratan las distintas crónicas. El dios de los incas es el Sol, que en *La aurora de Copacabana* figura como un ser inanimado que es deificado engañosamente por el personaje de Idolatría. De modo que no corresponde hablar en este caso de deificación como sí sucede, por ejemplo en el caso de Bernardino de Sahagún, para quien todos los miembros del panteón mexica fueron nigromantes<sup>30</sup>.

Lo que hace Calderón es mostrar el engaño que ejecutaron los antepasados de los incas, concretamente Manco Cápac, y el desengaño de los incas contemporáneos o de la historia reciente del Perú; es decir, Guáscar. De modo que no hay una humanización del dios Sol sino simplemente una racionalización de las intenciones perversas de los primeros incas, quienes habrían usurpado, por influencia del demonio, el mensaje original del cristianismo en las Indias. En este sentido, el dramaturgo acude a un procedimiento barroco por excelencia: la dualidad problemática de apariencia y realidad, tensión que desemboca, como podemos esperar, en el desengaño de los mismos incas, quienes se esfuerzan por alimentar la mentira del dios Sol con el fin de conservar el poder en el momento crítico de la conquista. Así, el dramaturgo entabla una relación de estrecha dependencia entre engaño y gobierno incaico, cuestión que sería completamente superada en el tercer acto de la obra, cuando se exhiba en escena la justicia del gobierno virreinal y la innegable verdad de la religión cristiana consolidada a partir del culto de la virgen de Copacabana.

En un primer momento, el desengaño de Guáscar será parcial, porque Idolatría sigue mintiendo respecto del carácter divino del Sol. En este supuesto, Guáscar se siente un hijo bastardo o adoptivo, como revela en un aparte y cuyo ocultamiento será motivo de la acción

<sup>29</sup> Espino Martín, 2020.

<sup>30</sup> Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, p. 60.

dramática (vv. 1900-1907). El desengaño final de Guáscar y los demás incas se da por dos circunstancias puntuales: los milagros que sorprenden a incas y españoles en el Cusco, y el acceso a la ley natural que demuestra el personaje de Guacolda cuando se defiende frente a su rey y rechaza la legitimidad del sacrificio humano y, por lo tanto, consagrarse como esposa del dios Sol (vv. 2536-2544).

Los milagros que terminan dañando severamente la autoridad de Idolatría son dos. El primero es cuando en pleno sitio del Cusco, la virgen logra controlar y apagar un incendio de la ciudad, salvando a los españoles de morir abrasados. Este milagro deja completamente sorprendidos a Guáscar Inga y Yupangui. El primero, por su carácter de idólatra ciego, solo puede ver la nieve y el rocío que cae del cielo; sin embargo, Yupangui logra distinguir a la Virgen en todo su esplendor (vv. 2033-2046). La visión acaba con la elocuente declaración de dos ángeles que adelanta la transición entre la idolatría incaica y la verdad cristiana:

ÁNGEL 1	Católicos españoles, ya María el fuego aplaca, porque perdió su violencia en ella desde la zarza.
ÁNGEL 2	Vivid, venced, pues ya es tiempo que a estas montañas amanezca mejor sol en brazos de mejor alba.
LOS DOS	Y América sepa en la fe de España...
MÚSICA	... que el que pone en María las esperanzas, de mayores incendios no solo salva riesgos de la vida, pero del alma (vv. 2076-2087).

De esta forma, el dramaturgo asocia la conquista con la revelación de la religión verdadera en el Perú y el fin de la idolatría y los sacrificios humanos, un argumento que, si bien había esgrimido con mucha fuerza desde la conquista de México, aparece aquí representado de forma muy contundente y con todos los recursos escenográficos del teatro cortesano: poesía, imagen y música, de modo que se trata de un momento que debía resultar muy impresionante y conmovedor para el público.

El segundo acto concluye con el milagro de la cruz: Guacolda y Yupangui son salvados de una muerte segura al abrazarse a la cruz que habían plantado los españoles en Copacabana. Enseguida, Idolatría enmudece frente a la furia de Guáscar y finalmente es derrotada echando una serie de maldiciones; sin embargo, como veremos en el tercer acto, su derrota no es todavía definitiva porque en el virreinato seguirá habiendo indios idólatras como el gracioso Tucapel. Y además, Idolatría sigue instigando disensiones entre los indios cristianizados.

##### 5. FIN DEL CICLO INCAICO: NUESTRA SEÑORA DE COPACABANA

El tercer acto de *La aurora en Copacabana* hace un salto temporal muy contundente: los hechos representados tienen lugar cincuenta años después de aquellos mostrados en los dos primeros actos; es decir, en torno a 1583, ya en tiempos de Felipe II.

Existen dos acciones dramáticas desarrolladas en las jornadas primera y segunda. La acción principal era la conquista del Perú por parte de Pizarro, cuestión que incluía una dimensión militar y otra espiritual. La acción secundaria era el amor entre Yupangui y Guacolda. Ambas acciones están ya consumadas en el acto tercero: en la conversación entre el Gobernador y el Conde se refieren a «estas conquistadas Indias» (v. 2770) y hablan largamente del abandono de la idolatría incaica y la conversión de los indios al cristianismo. Por otro lado, Francisco Yupangui se ha casado con su amada Guacolda, bautizada con el nombre de María.

El conflicto del tercer acto es una disputa entre hurinsayas y hanansayas por determinar el santo patrono de Copacabana, cuyos habitantes han renegado de la idolatría solar. Los primeros promueven a san Sebastián y los segundos a la Virgen. Los hanansayas —encabezados por Francisco Yupangui— no cuentan con una imagen bien labrada de la Virgen, carencia que les impide llevar adelante su candidatura. Y esta será precisamente la acción del tercer acto: el arduo camino para que Francisco Yupangui, artesano inexperto en el arte de la escultura, logre labrar una imagen atractiva para la comunidad de Copacabana, cuestión que logrará solo por intervención milagrosa pues los ángeles bajarán del cielo a componer la escultura de la Virgen de modo que sea digna de máxima devoción. A partir del reconocimiento unánime

de la perfección de la imagen de María en Copacabana, Idolatría es vencida de forma definitiva (vv. 4226-4233).

La consecuencia de esta derrota final es que los indios idólatras que todavía quedaban en el Perú van a pedir a voces el bautismo, tal como hace Tucapel, quien reconoce que: «yo pues de mi esclavitud / libre por ella me veo» (vv. 4286-4287). El planteamiento de Calderón en este sentido es muy concreto: los indios peruanos han sido liberados políticamente por Pizarro y Carlos V, y redimidos de la tiranía idolátrica de manera rotunda por la advocación de la Virgen de Copacabana.

De esta manera, Calderón representa el cierre del ciclo incaico tanto en términos políticos como espirituales y el comienzo de una nueva vida. La imagen de este cambio, mostrado como dichoso a pesar de su eventual dimensión traumática, está precisamente en el título de la obra: se trata de la metáfora de la aurora, que representa el fin de la oscuridad espiritual y el advenimiento de una vida renovada.

Como podemos ver en una lectura global de la obra, Calderón toma una postura muy clara respecto de la historia de la conquista del Perú: justificación de la intervención militar de España, eliminación de los dioses prehispánicos y celebración de la conversión de los indios, cuyo símbolo principal será justamente Nuestra Señora de Copacabana. Esta postura ideológica respecto de los habitantes de las Indias occidentales —y los incas en particular— obedece a una línea bien definida desde el siglo XVI. Se trata de resaltar la superioridad del gobierno hispánico y la verdad innegable de la religión cristiana, cuyo conjunto debía impactar necesariamente en un considerable mejoramiento de la vida de los indios, en términos políticos y sociales, además de la posibilidad cierta de que pudiesen aspirar a la salvación de sus almas. De esa forma, *La aurora en Copacabana* es una pieza panegírica, celebratoria de la conquista. Como bien afirma José Elías Gutiérrez, está vinculada a la promoción de la devoción mariana —y andina— en la Península:

[...] su aparición representa ciertamente el cenit del proceso evangelizador, pues recorriendo el camino inverso que habían realizado los frailes predicadores, desde el Nuevo Mundo habían llegado a Madrid una milagrosa devoción mariana surgida en el Perú<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Gutiérrez Meza, 2018, p. 34.

Esta línea afirmativa de la conquista es representativa de la Corona hispánica a partir de la Junta Magna de 1568; es decir, un siglo antes de la representación de *La aurora en Copacabana*. En esa oportunidad, los consejeros decidieron abandonar toda duda respecto de los justos títulos de la Corona en las Indias, como una manera de marginar definitivamente el discurso lascaciano de defensa y protección de los indios en cuanto comunidad con derechos políticos particulares<sup>32</sup>. Como sabemos, en esta reunión participó Francisco de Toledo, recién nombrado virrey del Perú, quien llevaba como misión eliminar la discusión en torno a la legitimidad del incario, labor que cumplió con creces con la elaboración de la *Historia índica* que redactó su cosmógrafo Pedro Sarmiento de Gamboa<sup>33</sup>. Esa crónica funda una visión de los incas que resultará determinante para la misma línea política que sigue Calderón de la Barca: Manco Cápac habría sido un tirano y un fabulador, cuyo objetivo sería solamente la acumulación vanidosa de poder y riquezas.

Sin embargo, no conviene olvidar que esta valoración negativa del incario tuvo alternativas en las mismas crónicas, como veíamos en la introducción, y allí podemos situar la *Apologética historia sumaria* de Bartolomé de las Casas y los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. En ambos casos, los autores se esfuerzan por demostrar que la concepción religiosa de los incas sería una suerte de prefiguración del pensamiento cristiano. El Pachacámac de Garcilaso es un presentimiento del verdadero Dios; mientras que Las Casas sostiene que la adoración que los incas tenían al sol sería una elocuente demostración de que estaban en camino del cristianismo por obra de la ley natural, ya que el astro es la manifestación más cercana al Dios cristiano en el ámbito visible<sup>34</sup>. En buenas cuentas, el debate entre la consideración de las religiones amerindias como manifestaciones diabólicas o bien prefiguraciones cristianas fue constante a lo largo del siglo XVI y se proyectó, con el Inca Garcilaso, al siglo XVII<sup>35</sup>. Sin embargo, podemos ver claramente que esta no era una discusión que Calderón de la Barca estuviera dispuesto a dar. Su propuesta surge de un sentimiento monárquico y protonacionalista cuyos fundamentos remiten a la España de los Reyes

<sup>32</sup> Ramos Pérez, 1982, p. 443; Pérez-Amador Adam, 2011, p. 190.

<sup>33</sup> Hanke, 1946.

<sup>34</sup> López Parada, 2016; Zuleta Carrandi, 2022a, pp. 35-38.

<sup>35</sup> Serna, 2011.

Católicos y que está en pleno desarrollo en el momento en que Calderón ejerce como dramaturgo de la corte de Felipe IV<sup>36</sup>.

El pensamiento ecléctico, integrado o simbótico de la cultura hispanoamericana siguió gozando de buena salud durante el siglo XVII y XVIII, pero no en los ámbitos oficiales o ligados a la Corona o acaso de forma esporádica. Seguramente habría que recordar la famosa loa del auto sacramental de *El divino Narciso* de sor Juana Inés de la Cruz, en el que la poeta mexicana ejercita una notable resignificación de «el dios de las semillas», que primero será Huitzilopochtli y, más tarde y por intervención del personaje de la Religión, pasará a referirse al Dios cristiano, mostrando que el sacrificio humano fue una torpe prefiguración del sacramento de la Eucaristía, una suerte de alegoría de la verdad cristiana<sup>37</sup>.

Si vamos específicamente al ámbito incaico, el esfuerzo más palpable por compatibilizar la cultura andina con la tradición cristiana está en las manifestaciones pictóricas del Niño Jesús Inca, ícono virreinal peruano que surge en el siglo XVII por influencia de los jesuitas y que Ramón Mujica Pinilla enlaza con la ejecución del príncipe Túpac Amaru en el Cusco el año 1572 por órdenes de Francisco de Toledo<sup>38</sup>. El niño aparece en posición bendicente, con el signo del orador en la mano derecha y sosteniendo un orbe en la izquierda. Lleva puesto un unku con encajes y borla imperial. Se trata de una pintura que ilustra una «escultura de vestir» o tallas de madera policromada que estaban ubicados en los retablos de los altares surandinos. Es un Niño Jesús en su advocación de Salvador del Mundo y contiene la tradición de Cristo Rey en cuanto Sol Invencible, idea que no podía dejar indiferente a los incas del virreinato.

Mujica sostiene que los jesuitas habrían sido los mejores representantes de la «cultura híbrida» del mundo andino y este ícono es una forma de sincretismo religioso que colinda con la heterodoxia. Por ese motivo, el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, famoso por ser el gran promotor del arte virreinal, prohibió la difusión de este culto y mandó retirar las imágenes de las parroquias de San Jerónimo, Andahuayllas y Caycay. Al parecer, esta devoción siguió vigente durante el siglo XVIII en sectores populares mientras parte de la población

<sup>36</sup> Ver García Cárcel, 2013.

<sup>37</sup> Zanelli, 1994; Rice, 2005, pp. 32-41.

<sup>38</sup> Mujica Pinilla, 2016, pp. 60-85.

desplazó sus preferencias al niño Cristo presente en advocaciones marianas indianizadas tales como la Virgen de Pomata o la misma Virgen de Copacabana<sup>39</sup>.



Calderón de la Barca descartó de cuajo cualquier asomo de sincrétismo religioso, o de mostrar algún rasgo de la religión incaica que pudiera ser visto como una prefiguración cristiana, procedimiento que el dramaturgo bien conocía y había ejercitado sin problemas en sus autos sacramentales mitológicos, donde sí sería posible sacar «de la cáscara pagana el fruto de la verdad cristiana»<sup>40</sup>. Para Calderón cualquier coincidencia entre incas y paganos responde al afán imitativo del demonio. De esa forma, el templo solar de Copacabana sería una mera ilusión engañosas:

<sup>39</sup> Mujica Pinilla, 2016, p. 81.

<sup>40</sup> Arellano, 2001, p. 98.

[...] donde diabólico impulso  
hizo creer que el Sol podía  
dar a su hijo para que  
los mande, gobierne y rija (vv. 2861-2864).

Y así mismo lo confiesa Andrés Jaira, hechicero convertido al cristianismo, en el tercer acto, quien reivindica en primer lugar la ley natural y luego la bondad de la religión cristiana:

En fe de esa confianza  
usaré de la licencia.  
Yo, señor, que un tiempo fui  
(bien como todos) de aquella  
idólatra ceguedad  
que creyó que el Sol pudiera,  
siendo sin alma y sin vida  
solo un material planeta,  
habernos dado a su hijo;  
oyendo la diferencia  
que hay de Criador a criatura,  
y viendo las excelencias  
de ley tan en natural  
razón que para creerla  
sin sus milagros, bastara  
la suavidad de sí misma (vv. 3455-3470).

El *Catecismo de la Iglesia Católica* (392) se refiere al origen de la imitación de Dios por parte del diablo, quien sería un «pecador desde el principio» (*1 Juan*, 3, 8), «padre de la mentira» (*Juan*, 8, 44). Por ende, aquella imitación se ve abocada a los pecados del orgullo y la envidia, de manera que el demonio intenta corromper al hombre mostrándose como un ser equivalente a Dios. Santo Tomás se refiere a la imposibilidad del diablo para igualarse con la divinidad y su afán de establecer una relación de semejanza<sup>41</sup>. A partir de estas ideas, la tradición acuñó el término *simia Dei* o *mona de Dios* para referirse al demonio. Si el diablo es un imitador, Manco Cápac es un usurpador de la espiritualidad cristiana predicada en Indias por el apóstol santo Tomás. Este robo, mostrado de manera directa —*in fraganti*— en la representación

<sup>41</sup> Santo Tomás de Aquino, *Suma de teología*, I-I, 63, 3.

teatral, permite a los incas tergiversar el mensaje cristiano en su provecho, de modo que la conquista no sería sino un acto de justicia.

También queda completamente descartada la explicación providencialista del demonio como un imitador paradójicamente benéfico, según había ensayado José de Acosta para el caso indiano. El escritor jesuita consideraba el papel ambivalente del diablo en el sentido de haber ejercitado a los indios en la comprensión de verdades evangélicas, posibilidad que Calderón echa por tierra: los incas estaban radicalmente equivocados y no habría mucho más que decir salvo reemplazar unas creencias falsas por otras verdaderas<sup>42</sup>.

##### 5. CONCLUSIONES

Podemos afirmar que el gran ciclo de las crónicas de los Incas acaba con la representación de *La aurora en Copacabana* en Madrid, acaso en el coliseo del Buen Retiro frente a la familia real. Si entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII contamos con unas veinte crónicas redactadas tanto en Perú como en España<sup>43</sup> y una encendida discusión por la valoración del incanato, Pedro Calderón de la Barca pone fin a este debate mediante la representación de una versión puntual de los hechos: Manco Cápac habría sido un gobernante tiránico y su religión debía ser completamente descalificada. Es decir, se descarta de plano cualquier negociación con el mundo incaico; la única opción de los incas es la conversión irrestricta al cristianismo y el culto de la Virgen de Copacabana asegura que cualquier asomo de idolatría sería barrido del Perú. Se trata de la versión oficial de los hechos, probablemente representada frente a Felipe IV o su sucesor Carlos II, pero seguramente exhibida frente a la corte y celebrada por ella. Esta versión, que excede ya el ámbito de las crónicas para entrar en la fiesta teatral y religiosa, implica un acto de clausura de la polémica porque no es posible que la versión contraria fuera representada en ese mismo espacio ni celebrada por las multitudes en Madrid.

Calderón escenifica de forma muy notable el fenómeno que Serguei Gruzinski llamó *la colonización de lo imaginario*, cuestión que implica el reemplazo de imágenes sagradas de los pueblos prehispánicos

<sup>42</sup> Del Pino-Díaz, 2008, pp. xxxvii-xxxvii.

<sup>43</sup> Zuleta Carrandi, 2020.

por nuevas imágenes, vinculadas esta vez con la espiritualidad e iconografía cristiana, o más bien «el modo en que evolucionaron la organización de la memoria indígena», la manera en que asimilaron y deformaron los rasgos europeos propios de un proceso de occidentalización<sup>44</sup>. El dramaturgo supo poner en escena este traumático proceso, esgrimiendo todo el arsenal argumentativo que había sido generado a lo largo de 150 años de conquista. Particularmente, Calderón fue muy hábil en apuntar a la piedra angular de la discusión en torno al incario y propinarle un tiro de gracia al sincretismo religioso en el epicentro del poder imperial de los Austrias.

La obra no estaba destinada a modificar la memoria de los incas sino a exhibir esa acción frente a la corte. La colonización de la memoria había sido puesta en práctica exactamente un siglo antes, con la verificación de la *Historia Índica* frente a los ayllus reales por Pedro Sarmiento de Gamboa y Francisco de Toledo<sup>45</sup>. La mejor prueba del éxito del proceso de evangelización está en el modo de vida pacífico y devoto que llevan los indios en el tercer acto, además del citado discurso del exsacerdote del Sol Andrés Jaira, quien reconoce directamente el error en las creencias incaicas. Esta confesión de la figura del hechicero correspondía a la línea oficial de la Corona, expresada ya por Antonio de Herrera y Tordesillas, quien celebraba exultante la conversión de los hechiceros y su temprana adopción del discurso cristiano<sup>46</sup>.

Por todos estos motivos, *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca implicó un doble acuerdo de paz: por una parte, la reconciliación de los incas del teatro con su propia historia de errores, idolatría y sacrificios humanos, ya que habían sido engañados y utilizados por líderes impíos; y por supuesto, el segundo acuerdo es la implícita bendición, obrada por la presencia de la Virgen, respecto de las acciones de los españoles en el Perú, hecho milagroso que acallaría cualquier sombra de cuestionamiento en la sociedad castellana del siglo XVII.

<sup>44</sup> Gruzinski, 2013, pp. 9-13.

<sup>45</sup> Zuleta Carrandi, 2022a, pp. 38-42; Zuleta Carrandi y González Díaz, 2019.

<sup>46</sup> Herrera y Tordesillas, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del Mar Océano*, Década V, 4, 7.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Edition Reichenberger, 2001.
- ARELLANO, Ignacio, y Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, 2013.
- ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2010.
- BARAIBAR, Álvaro, «El mito de las islas Hespérides en el discurso político de la monarquía hispánica: Gonzalo Fernández de Oviedo», *Romance Notes*, 55, 2015, pp. 15-23.
- BERNAND, Carmen, «El humanismo y la memoria de los incas», en *La biblioteca del Inca Garcilaso de la Vega*, ed. Esperanza López Parada, Marta Ortiz Canseco y Paul Firbas, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2016, pp. 33-45.
- BERNAND, Carmen, y Serge GRUZINSKI, *De la idolatría*, México, FCE, 2018.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- CAÑIZARES ESGUERRA, Jorge, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*, México, FCE, 2007.
- CARMAN, Glen, *Rhetorical Conquest. Cortés, Gómara, and Renaissance Imperialism*, West Lafayette, Purdue University Press, 2006.
- CASTILLO, Moisés R., *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009.
- Catecismo de la Iglesia Católica*, Santiago de Chile, Ediciones Obispado de San Bernardo, 2013.
- ESPINO MARTÍN, Javier, «Evemerismo y “decodificación” del mito clásico, desde la Grecia clásica hasta la apologética cristiana», en *El relato mítico y su función narrativa*, ed. Eduardo Fernández, Pamplona, Eunsa, 2020, pp. 71-89.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, «El concepto de España en los siglos XVI y XVII», en *Historia de la nación y del nacionalismo español*, ed. Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpurua y Andrés de Blas Guerrero, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 95-128.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca, *Comentarios reales*, Arequipa, El Lector, 2012.
- GRUZINSKI, Serge, *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XIII*, trad. Jorge Ferreiro Santana, México, FCE, 2013.
- GUTIÉRREZ MEZA, José Elías, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, ed. José Elías Gutiérrez Meza, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 11-106.

- HANKE, Lewis, «Viceroy Francisco de Toledo and the Just Titles of Spain to the Inca Empire», *The Americas*, 3.1, 1946, pp. 3-19.
- HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del Mar Océano*, Madrid, Imprentas de Juan Flamenco, 1601-1615, 2 vols.
- JULIEN, Catherine, *Para leer la historia inca*, Arequipa, El Lector, 2018.
- KAGAN, Richard L., *Los cronistas y la Corona*, Madrid, Marcial Pons, 2010.
- MARAVALL, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARAVALL, José Antonio, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1997.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Los elementos bíblicos y la alegoría en el auto sacramental *La siembra del Señor* de Calderón», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Ruth Fine, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 339-355.
- MUJICA PINILLA, Ramón, *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016.
- MURÚA, fray Martín de, *Historia general del Perú: facsimile of Paul Getty Museum*, Los Angeles, Getty Publications, 2008.
- PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto, *De legitimatione imperii Indiae Occidentalis*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús, *Calderón. Ícono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid, Cátedra, 2010.
- PINO-DÍAZ, Fermín del, «Estudio introductorio», en José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, ed. Fermín del Pino-Díaz, Madrid, CSIC, 2008, pp. xvii-lvi.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco*, ed. Hans van den Berg y Andrés Eichmann, La Paz, Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, 2015.
- RAMOS PÉREZ, Demetrio, «La Junta Magna y la nueva política», en *Historia general de España y América*, Madrid, Rialp, 1982, vol. 7, pp. 437-454.
- Relación de los quipocamayos* o «Discurso sobre la descendencia y gobierno de los incas», en *Suma y narración de los incas* de Juan de Betanzos, ed. María del Carmen Martín Rubio, Madrid, Polifemo, 2004, pp. 357-390.
- RICE, Robin Ann, «Introducción a *El divino Narciso*», en sor Juana Inés de la Cruz, *El divino Narciso*, ed. Robin Ann Rice, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 13-136.
- RÍOS SALOMA, Martín, «La Reconquista: una invención historiográfica (siglos XVI-XIX)», en *Regards croisés sur la guerre sainte: Guerre, idéologie et*

- religion dans l'espace méditerranéen latin (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle), Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2006.
- SAHAGÚN, Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México, 2013.
- SERNA, Mercedes, «Pensamiento medieval y renacentista en el Inca Garcilaso», en *El Inca Garcilaso de la Vega: entre varios mundos*, ed. José Morales Saravia y Gerhard Penzkofer, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011, pp. 147-162.
- TOMÁS DE AQUINO, santo, *Suma de teología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001. 6 vols.
- ZANELLI, Carmela, «La loa de *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana», en *La literatura novohispana*, ed. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 183-200.
- ZUGASTI, Miguel, «Notas para un repertorio de comedias indias del Siglo de Oro», en *Studia aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona / Toulouse, GRISO / LEMSO, 1996, vol. 2, pp. 429-442.
- ZUGASTI, Miguel, «“... con sus loas, sainetes y entremeses”. Reivindicación del teatro breve virreinal», *América sin Nombre*, 21, 2016, pp. 11-20.
- ZULETA CARRANDI, Joaquín, «Fundación, fabulación, alegoría y fraude: la imagen de Manco Cápac en la *Historia índica* (1572) de Pedro Sarmiento de Gamboa y en los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega», *Revista Alea*, 22.1, 2020, pp. 139-162.
- ZULETA CARRANDI, Joaquín, «Anacclerosis y tiempo del mito en la *Historia índica* (1572) de Pedro Sarmiento de Gamboa», *Revista chilena de literatura*, 106, 2022a, pp. 15-50.
- ZULETA CARRANDI, Joaquín, «Salmos apócrifos de la *Relación de las antigüedades deste reino del Pirú* de Joan de Santa Cruz Pachacuti», *Calíope*, 27.2, 2022b, pp. 177-202.
- ZULETA CARRANDI, Joaquín, y Soledad GONZÁLEZ DÍAZ, «Narración y argumentación en la *Historia índica* (1572) de Pedro Sarmiento de Gamboa», *Estudios atacameños*, 61, 2019, pp. 27-47.