

“¿Qué ves en aquesta gruta?”(sobre el texto y la puesta en escena de dos cuadros de *La aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca)¹

Urszula Aszyk
Universidad de Varsovia

Debo aclarar que la idea del análisis, que en este ensayo se resume, surgió cuando, llevando a cabo un trabajo más amplio sobre el concepto de la puesta en escena en *La aurora en Copacabana*², descubrí una enmienda -respecto a la primera edición de la obra (1672)- introducida por Hartzembusch (1874) en el texto de las acotaciones correspondientes a dos cuadros³ que, dentro de la estructura de la primera jornada de esta obra, constituyen en su conjunto una especie de breve pieza intercalada. Se trata del espectáculo que la Idolatría, figura alegórica en esta comedia, ofrece al rey, Guáscar Inca. Dicha enmienda, reproducida en todas las ediciones posteriores del texto, influye, a mi modo de ver, no solamente en la interpretación de la visión teatral de los dos cuadros sino

¹ Este trabajo es una versión mucho más amplia y modificada de la ponencia “¿Qué ves en aquesta gruta? (algunas observaciones sobre la puesta en escena en *La aurora en Copacabana*)”, leída durante la conferencia sobre “El teatro de Calderón y el Barroco”, en la Universidad de Varsovia, en noviembre 2000 (sin publicar).

² En la ponencia “La puesta en escena en *La aurora en Copacabana*”, presentada en el *Congreso Internacional*, “Calderón 2000”, Universidad de Navarra, Pamplona (en imprenta).

³ El término “cuadro” se va a utilizar en el presente ensayo de acuerdo a la definición de Patrice Pavis (*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós 1983, p.108), según quien el “cuadro” es una “unidad dentro de la obra, establecida desde el punto de vista de los grandes cambios de lugar, de ambiente o de época”; en el uso de este término, por lo que se refiere al drama del Siglo de Oro, insiste Ruano de la Haza (José María Ruano de la Haza, y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, p. 544), definiendo el “cuadro” como “una acción escénica interrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados”.

también en el mensaje que, a través de la situación que se basa en la forma del teatro en el teatro, Calderón quería transmitir. Para explicarlo debidamente, parece preciso ver dichos cuadros primero en el contexto de la totalidad de la obra, y sólo a continuación realizar el estudio aquí propuesto. A modo de experimento, propongo una lectura del texto con la enmienda Hartzzenbusch y luego otra, hecha a partir de la primera edición de la obra.

* * *

A pesar de que la teatralidad de *La aurora en Copacabana* resulte obvia, este complejo drama ha sido estudiado casi exclusivamente como “única comedia calderoniana de tema americano”, y en raras ocasiones como texto teatral. Pero también es cierto que a la hora de emprender un estudio serio de su dimensión teatral se plantean muchas preguntas que, sin conocer el manuscrito y sin tener documentos que afirmen su escenificación en vida de Calderón⁴, tienen que quedarse sin respuestas definitivas. Tengamos en cuenta que tampoco se ha podido establecer la fecha de la concepción de *La aurora* y, según el punto de vista del autor, las opiniones varían con este respecto. Pero, pese a las notables discrepancias⁵, los investigadores coinciden en que la obra pertenece al período posterior a la ordenación sacerdotal de Calderón (1651), cuando -como concluye Francisco Ruiz Ramón- el dramaturgo “habiendo dejado ya de producir regularmente para Corrales, crea sus grandes espectáculos sacros o

⁴ Según lo establece Engling, el único estreno comprobado de *La aurora en Copacabana* es el de 1761, realizado en Madrid, en un escenario no identificado, (“Introducción”, en: Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, Edited with introduction and notes by Ezra S. Engling, London, Tamesis, 1994, p. 48).

⁵ En la edición de Hartzzenbusch, la obra aparece con la fecha de 1651 (*La aurora en Copacabana*, *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa de todas las anteriores, hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzzenbusch. Tomo IV. Madrid, M. Rivanedeira-Editor. 1874, pp. 235-260), la que defiende luego Ángel Valbuena-Briones (“La fuente Agustina de *La aurora en Copacabana*”, en: del mismo autor, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 214), destacando la expresión de la devoción mariana en *La aurora*, igual que en *La Virgen de los Remedios* y *La Virgen de la Almudena*, obras escritas por Calderón entre 1650-1651; como una comedia posterior la considera Harry Hilborn (*A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*, University of Toronto Press, 1938), al descubrir las similitudes entre la versificación en *La aurora*, *Apolo* y *Climene* y *El Faetonte*, escritas éstas últimas entre 1661-1663; partiendo de lo establecido por Hilborn, Ezra S. Engling (*op.cit.*, pp.50-51) advierte en las mismas comedias el similar uso de la imagen simbólica del Sol, y mantiene que *La aurora* hubiera podido ser creada hacia 1661.

mitológicos”⁶. Dado que *La aurora* fue incluida en la *Quarta parte de comedias nuevas* de Calderón, publicada en 1672, tal observación obliga a tomar en consideración un largo período entre 1651 y 1672, como un período en que el texto tenía que ser escrito y llevado al escenario (si es que su estreno se produjera).

Unas vagas indicaciones de la época, recientemente halladas, permiten creer que *La aurora* fue representada en la década de los años sesenta⁷, es decir, cuando el teatro calderoniano había entrado ya en su segunda fase⁸, poniéndose de manifiesto su espectacularidad cada vez más deslumbrante. Siendo un texto de extraordinaria potencialidad visual y auditiva, *La aurora* constituye un claro ejemplo del proceso así resumido, pero justo por eso se plantean dudas en cuanto a su destino teatral. Los investigadores se preguntan, si su montaje se iba a llevar a cabo en el escenario del corral de comedias o en el del teatro cortesano. Pues, en el texto hay claras referencias a las partes fundamentales del escenario del corral, sobre todo al *vestuario* que es una estructura fija y ocupa

⁶ Francisco Ruiz Ramón, “El nuevo mundo en el teatro clásico. Introducción a una visión dramática”, *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1988, p. 132.

⁷ Víctor Dixon, a partir de su lectura del libro de P. Fr. Andrés de S. Nicolás: *Imagen de N. S. de Copacavana, portento del Nuevo Mvndo...*, publicado en Madrid, en 1663, con ocasión de “haberse colocado” el 21 de noviembre de 1662, en el convento de los Agustinos Descalzos de Madrid la imagen de la Virgen de Copacabana, cree que la obra calderoniana hubiera podido ser escrita “por encargo” y representada en Madrid, el mismo año 1662 (véase V. Dixon, reseña de la edición crítica de *La aurora en Copacabana*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, Glasgow, 1998, n° 75.2, p. 265); Miguel Zugasti, por su parte, sugiere la fecha del 16 de noviembre de 1669 (“De iconografía mariana en dos comedias del Siglo de Oro: *La Virgen de los Reyes* de Hipólito de Vergara, y *La aurora en Copacabana* de Calderón”, *Calderón: innovación y legado. Actas del IX Congreso de los Siglos de Oro, Pamplona 2000*, AITENSO, eds. I. Arellano y G. Vega García-Luengos, New York, Editorial Peter Lang, 2001, pp. 430-31) siguiendo en esto a Miguel Nieto Nuño, editor del *Diario del conde de Pötting, embajador del sacro imperio en Madrid, 1664-1674* (Ed. Escuela Diplomática, Madrid 1990; véase tomo II, p. 73, nota 88); aquel día dicho embajador vio una obra dedicada “al origen de Nuestra Señora de Copacauana”; en un trabajo anterior a los citados, Susana Hernández Araico (“La teatralización calderoniana de un mito americanohispano: *La aurora en Copacabana*, compendio de recursos teatrales en oportuna escenificación”, *Mira de Amescua en Candelero*, Eds. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, 1996, pp. 251-268) recoge datos que le permiten creer que se hubiera podido festejar con la representación de *La aurora* también la llegada de la reina Mariana a Madrid, en 1667.

⁸ Dicha época empezó, según algunos críticos entre 1644 y 1649, cuando disminuyó la producción teatral de Calderón, posiblemente a causa del cierre de los teatros, y según otros el momento de su inicio coincide con la ordenación sacerdotal de Calderón (1651), véase, entre otros, Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p.449.

la parte central del tablado⁹, por tanto determina y limita el uso del espacio escénico. Pero en el mismo texto encontramos también indicaciones que nos hacen pensar en los decorados típicos para el teatro cortesano que no conoce tales limitaciones. Esta coexistencia de los elementos de dos diferentes tipos de teatro, según observa Ezra S. Engling, es la causa principal de la *ambigüedad* teatral de la obra¹⁰. José María Ruano de la Haza considera, sin embargo, *La aurora* como un texto destinado al escenario del teatro comercial del siglo XVII¹¹.

El confuso aspecto anotado en la obra, en cuanto texto teatral, se debe ver relacionado, lo cual parece lógico, con su igualmente *ambiguo* aspecto genérico, en cuanto texto dramático. En no pocos intentos de definirlo, se ha señalado que es un drama histórico y a su vez religioso¹², o de *intencionalidad teológica*¹³. La estructura de la obra incluye, no obstante, los cuadros que remiten también a otros tipos de dramas cultivados en la época áurea, como la comedia de enredo, o de amor y celos; el entremés; el tratado en diálogo sobre el arte; la comedia de santos; el auto sacramental; y la comedia mitológica, etc. Éstos, obviamente, evocan distintos modelos de teatro, y en su conjunto ofrecen una muestra de formas espectaculares más diversas.

En el contexto de dicha diversidad destacan de particular manera los cuadros, a los que dedicamos este trabajo. Hacen éstos referencia a lo sucedido en el pasado en el reino de los incas: en el pasado respecto a la acción presente que se centra en la conquista del Perú. Las fuentes de inspiración son varias:

⁹ Se trata de la parte que constituye el vestuario de actrices, el cual separado por un tabique se comunica con la parte inferior del escenario por dos puertas, o mejor dicho huecos cubiertos por cortinas; cortinas que se corren y descorren constantemente en la obra.

¹⁰ Engling (*op. cit.* pp. 68-77), ofrece el resumen del estado de la cuestión: el uso de tramoyas, como araceli y sacabuche, además de la cortina que cubre al final todo el tablado, han despertado dudas de N.D. Shergold y J. E. Varey; de su nota sobre la “ambigüedad” teatral del drama parte S. Hernández Araico (*op. cit.*, p. 252) añadiendo por su parte observaciones sobre “una variedad de tipos de teatro: celebración cortesana, tragicomedia de corral, auto sacramental, y procesión callejera de un paso devocional”.

¹¹ José María Ruano de la Haza, “Calderón: *La aurora en Copacabana*”, *op.cit.*, p. 557.

¹² Han sido resaltados ambos elementos, según el punto de vista del crítico, pero muy acertada parece la definición de Ignacio Arellano (*op.cit.* p. 489), quien observa que en esta comedia de “base histórica” los hechos “se supeditan a la presentación de la labor evangelista en el Nuevo Mundo”.

¹³ Sabine MacCormack: “*La Aurora en Copacabana* de Calderón. La conversión de los Incas a la luz de la teología, la cultura y la teoría política españolas del siglo XVII”, *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, 1981, Madrid, CSIC, T. III, p. 503.

para la acción retrospectiva la leyenda y para la acción principal las crónicas. Observemos que la evolución de ambas acciones obedece al orden cronológico, igual que el anotado por los cronistas¹⁴. En cuanto a la acción retrospectiva, la vamos a comentar más adelante. Aquí conviene repasar brevemente la acción principal. Ésta se inicia con la llegada de Pizarro a Túmbez (1527), el día que el Guáscar Inca sube al trono y los incas celebran el quinto aniversario del culto al Sol. En su evolución se distinguen los siguientes momentos claves: la vuelta de Pizarro desde España y el comienzo de la conquista (1532); el sitio del Cuzco y la salvación de los españoles, posible gracias a la milagrosa intervención de la Virgen (1536); y la evangelización de los incas en los tiempos de paz, proceso que se cierra con la instalación de la estatua de la Virgen en el Santuario de Copacabana (1583, hoy Bolivia), obra esculpida por Yupanguí, el inca converso.

* * *

La introducción de los cuadros en los que la Idolatría, acudiendo a las fuerzas mágicas, representa los sucesos del pasado, se produce según la ley del teatro en el teatro. Pero antes de aparecer en persona, la Idolatría actúa como un eco invisible que persigue al Guáscar Inca. El diálogo que con él de esta manera mantiene está relacionado con la llegada de la nave de Pizarro a las costas del reino de los incas, seguida por la instalación de la cruz sobre un monte por Candía. Ante lo ocurrido, el Guáscar Inca se dirige al Sol pidiéndole ayuda, y es la Idolatría que entonces le responde aconsejando el sacrificio humano como único remedio contra el mal que la llegada de la nave avisa. Tras el sorteo de las flechas, queda elegida para ser sacrificada la sacerdotisa Guacolda. El Guáscar Inca, enamorado de ella, decide salvarla y ordena que se la esconda. Al ver que él impide los sacrificios, la Idolatría se presenta en persona. Sale de

¹⁴ Han sido señaladas como principales fuentes de inspiración: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco*, de fray Alonso Ramos Gavilán (Lima, 1621); *Comentarios Reales de los Incas del Inca Garcilaso de la Vega* (1609) y su *segunda parte Historia general del Perú* (1617); y *Crónica del Perú*, de Pedro de Cieza de León (s.a); de la abundante bibliografía con este respecto compárese: Ricardo Rojas, "Estudio preliminar", pp. 7-43 y Antonio Pagés Larraya, "Notas", pp. 131-222, Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1956; Guillermo Lohman Villena, "Las fuentes de inspiración de una obra teatral de Calderón de la Barca sobre Perú", *Fénix*, 2, (1972), pp. 69-73; Ángel Valbuena-Briones, *op. cit.* pp. 213-230; César García Álvarez, "Las fuentes de *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca", *Revista Chilena de Literatura*, 16-17, (1980-198), pp. 179-213.

modo espectacular: “vestida de negro con estrellas, espada y vengala” (v. 693+)¹⁵. Sale para acusar al Guáscar del ingrato y, para que obedezca a sus órdenes, le revela la verdad sobre su origen. Con este propósito, utilizando sus poderes mágicos, recrea en el escenario los momentos del pasado de la dinastía incaica.

Empieza preguntándole a Guáscar: “¿Qué ves en aquesta gruta?” Y ante los ojos de Guáscar aparece una gruta. Convertido en espectador, responde a la pregunta de la Idolatría: “Vn hermoso jouden bello/ que sobre vna piedra yaze/ de toscas pieles/ cubierto.” (vv. 1227-29). La imagen así descrita algunos críticos la asocian con el teatro cortesano. Ezra E. Engling, por ejemplo, lo compara con los cuadros en *Apolo y Climene* y *Andromeda y Perseo*. En el primer drama la acotación indica: “Da buelta el peñasco, y sale a las espaldas del Fitón, viejo venerable, vestido de pieles [...] Múdase el teatro y vese vn palacio, y en él Climene.”, y en el segundo: “[...] múdase el teatro [...] y lo que se descubre es la gruta del sueño, y Morfeo, viejo venerable [...]”¹⁶. Engling concluye que analógicamente también en *La aurora* podría tratarse de una *mutación*, un decorado propio del teatro cortesano¹⁷.

Del documento que relata la realización de *Andromeda y Perseo, fabvla representada en el Coliseo del Real Palacio de Bven Retiro* en 1653, sabemos que tras la primera jornada se produjo el cambio en el escenario “transformándose la scena en vna horrorosa gruta de Morfeo, cuyo lóbrego espacio guarnecían peladas peñas con algunos troncos de pálidos beleños y cipreses. Estaua, en lo profundo della, la deidad del sueño (significada en un anciano viejo) recostado sobre vn risco”¹⁸. Poca conclusión se puede sacar de esta descripción sobre la posible escenificación del cuadro de la gruta de *La aurora*. Pero, tal como sugiere Ruano de la Haza, no era imposible representarlo en el espacio del escenario del corral de comedias. Para este fin se podría utilizar “el espacio lateral del ‘vestuario’ junto al monte”, o “el interior del mismo monte”¹⁹. En el teatro del siglo XVII el monte se representaba tanto en el corral como en la corte. Según las reconstrucciones más recientes, el monte era una “rampa es-

¹⁵ Todas las citas del texto que aparecen sin nota a pie de página provienen de la edición crítica: Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, Edited with an introduction and notes by Ezra S. Engling, London, Tamesis, 1994.

¹⁶ Cito según Engling, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷ *Op.cit.* p. 71.

¹⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Andromeda y Perseo*, Edición de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional de Teatro, Ministerio de Cultura, 1994, p. 87.

¹⁹ Ruano de la Haza, *op. cit.* p. 559.

calonada” hecha de madera que en el corral descendía “del primer corredor” (galería) a uno de los tablados laterales. Se lo cubría con un lienzo. En el caso del cuadro que aquí nos interesa, podría ser un lienzo pintado que se dejaría correr y descorrer, y así cubrir o descubrir el hueco interior en que se situaría la gruta²⁰.

Dondequiera que se lo escenificara, en el corral o en el palacio, los espectadores en el auditorio se sentirían bastante confusos, al igual que el protagonista, el Guáscar Inca, en el escenario. Pues, el hombre en la gruta se queja de su condición y pregunta: “¿Quándo, padre, será el día/ que de aqueste obscuro centro/ me saques a ver la luz?” (vv.1232-34). Su monólogo dura lo que corresponde a veintitrés versos, pero la respuesta a su pregunta no llega. El Guáscar confiesa: “Aunque entiendo sus razones,/ el propósito no entiendo.” (vv. 1256-51). “Ciérrase la gruta” (v. 1255+) y la Idolatría le ofrece al Guáscar otra representación, para que después de los “lamentos” conozca los “triumfos” de aquel misterioso personaje de la gruta.

La acotación correspondiente indica que “por lo alto del peñasco” va saliendo “vn sol, y tras él vn trono dorado con rayos”, y en un “araceli” aparece un personaje “ricamente vestido, con corona y cetro” (v. 1262+). El rey Guáscar, aunque la luz del sol le molesta, reconoce en el hombre sentado en el trono encima de un monte al joven que antes aparecía “entre pieles embuelto”. Ahora está, como anota, “ricamente atauiado/ de ropas, corona y cetro” (vv. 1285-87). Dicho personaje empieza a hablar dirigiéndose al pueblo inca. Explica que su padre le envía para que sea su monarca. Y a este “joven tan bello,/ el hijo del Sol” (vv. 1326-27) el pueblo inca le da una bienvenida adecuada, pues, él va a ser su rey. El Guáscar Inca otra vez se queja: “Aún nada he entendido” (v. 1331).

Así Calderón despierta la curiosidad también del público, a su vez le impresiona con las imágenes de excepcional espectacularidad. ¿Cómo se escenificaría este último cuadro?. Las asociaciones con las comedias mitológicas han conducido a algunos de los investigadores a concluir sobre la puesta en escena cortesana²¹. Engling lo ve, al igual que el montaje de la gruta, en el teatro en la corte, de grandes espacios, bastidores pintados y sofisticadas tramoyas. Lo que más dudas ha provocado, es el *araceli*. Ya hace años N. D. Shergold aclaraba

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Entre otros, Hernández Araico que comparte esta opinión, pero precisa: “no necesariamente en el Coliseo del Buen Retiro ni en el salón dorado”, porque no se ve mencionada en el texto, según ella, ninguna mutación y varias acotaciones se asocian con los corrales, *op. cit.*, p. 258.

que el *araceli* era una máquina medieval que permitía bajar desde el Cielo²². Más tarde la sustituyó la *nube*, tramoya que se menciona también en *La aurora*, cuando se trata de la representación de la milagrosa aparición de la Virgen durante el sitio del Cuzco. A lo establecido por Shergold, John J. Allen añade que este tipo de máquina se utilizaba en los corrales y en el teatro cortesano, pero en este último “en forma mucho más compleja”²³. Ruano de la Haza, no obstante, cree que en *La aurora* “todo lo que hace el araceli es subir del ‘vestuario’ al primer corredor”²⁴. El actor que interpretaría el papel del personaje en el trono tendría que “salir del interior del monte [gruta] e introducirse en el espacio lateral del ‘vestuario’ donde, tras la cortina correspondiente, se encuentra el araceli que va a hacerle aparecer”²⁵. La opinión de Ruano parece afirmar las palabras de la Idolatría, al cubrirse el peñasco: “Ya has visto el centro del monte/ pues, passa de extremo a extremo,/ y mira aora la cumbre.” (vv. 1260-62) De esto se deduce, según Ruano, que “gruta, peñasco y monte son, pues, la misma cosa”. La imagen del sol queda independiente del araceli. Como indica la posterior acotación, desaparece “por lo alto”, es decir, a la altura del segundo corredor²⁶.

A pesar de toda la suntuosa visualización del mensaje de la Idolatría, el Guáscar sigue sin entenderlo. A lo cual la Idolatría reacciona diciendo: “Aora/ lo entenderás. Oye atento:/ Manco Capac, rico y noble/ cazique...” (v. 1331-34). Así empieza su relato de sesenta y cinco versos (vv. 1331-96). Por fin se aclara que los dos cuadros hacían referencia a lo ocurrido hace cinco siglos. Manco Capac, deseando convertir a su hijo recién nacido -rubio y bello, cuya madre, una forastera, murió durante el parto- en “dueño/ del imperio del Perú” (vv. 1340-41), se dirigió a la Idolatría, “como a deidad a quien toca [...] / la adoración del Sol” (vv. 1343-45), y, de acuerdo a sus consejos, anunció también la muerte del hijo. Le crió en un lugar secreto, y más tarde avisó al pueblo que el Sol le había anunciado en sueños la pronta llegada de su hijo (el hijo del Sol). Así, dice la Idolatría, “con mi arte y con su industria” (v. 1373), fingiendo

²² N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage, From Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 367.

²³ John J. Allen, “Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias”, *La escenografía del teatro barroco*, (ed.) A. Egido, Salamanca, 1989, p. 19.

²⁴ “Lo cual se podía hacer por un escotillón, para luego bajar por el mismo lugar”, Ruano, *op. cit.*, p. 560.

²⁵ “Por medio del escotillón del primer corredor, por encima del monte”, Ruano, *op. cit.*, p. 559.

²⁶ “Consistiría en un disco de oropel colgando de un hilo, del cual tiraría alguien desde el segundo corredor.”, Ruano, *op. cit.*, p. 560.

los rayos del sol, apareció el joven en el trono sobre la cumbre del monte en Copacabana.

Como aquí, a lo largo de las tres jornadas de *La aurora*, Calderón alude al mito solar inca, pero, como resalta Valbuena-Briones, se deben distinguir dos metáforas del Sol en esta obra: “Una como emblema de los bienes naturales, defendido por el culto idólatra, y otra como manantial de los bienes espirituales, cuya luz propaga la doctrina cristiana”²⁷. Esta otra metáfora se une con la de la aurora, la que alude a la Virgen de Copacabana, lugar en que antes de la conquista se hacían sacrificios paganos. Con esto se hace obvio que Calderón se sirve de la mitología inca, al igual que Alonso Ramos Gavilán en cuya *Historia del célebre santuario de Ntra. Sra. de Copacabana* se basa, para “desacreditar -según las palabras de Valbuena-Briones- las creencias de la religión de los Incas al revelar el engaño sobre el que se apoyaba la supuesta descendencia del Sol”²⁸. La razón de la conquista resalta en este contexto sin duda mejor.

A tales conclusiones llegamos al conocer el relato de la Idolatría arriba citado, asimismo sus posteriores acciones. Dicho esto, los cuadros de la gruta y del peñasco parecen ser meros adornos. Pero, claro, no es así. Los dos espacios dramáticos: gruta y peñasco, al igual que el hombre que en éstos actúa, significan e invitan a múltiples interpretaciones. La gruta y el monte pueden significar el lugar del nacimiento y de la iniciación, de los orígenes y de los renacimientos, etc. Desde la antigüedad la gruta y el monte desempeñan la función de los símbolos de fundamental importancia. Recordemos que para Platón el simbolismo de la caverna “entrañaba una significación, -resume Jean Chevalier- no sólo cósmica, sino también ética o moral”²⁹. “La caverna -en Platón- y sus espectáculos de sombras o marionetas representan este mundo de apariencias agitadas, de donde el alma debe salir para contemplar el verdadero mundo de las realidades, el de las ideas”³⁰. En Calderón el simbolismo platónico se une con el simbolismo cristiano, pero en el caso de *La aurora* el público de su época, tanto en el corral como en el palacio, al ver los decorados que visualizaran

²⁷ Valbuena-Briones, *op. cit.*, p. 227; por su parte Engling observa (“*La aurora en Copacabana: A Calderonian Tapestry*”, *Bulletin of the Comediantes*, 1993, n°43, p. 142) “la convergencia de tres mitologías -la clásica, la inca, y la cristiana” (traducción, según Hernández Araico, *op. cit.* p. 257), pero, claro está, en los cuadros de la primera jornada se ve presente sólo la primera metáfora.

²⁸ Valbuena-Briones, *op. cit.*, p. 220; sobre la *Historia...*, véase la nota 9. en el presente trabajo.

²⁹ Jean Chevalier/Alain Gherbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1995, p. 263.

³⁰ *Ibidem*.

la gruta y el monte, los asociaría ante todo con las representaciones de los autos sacramentales.

Teniendo en cuenta que la Idolatría provoca también comparaciones con los autos, el espectador pensaría automáticamente en grutas y peñascos que en los autos simbólicamente aludían al infierno. Ya el mismo aspecto de la Idolatría: vestido negro, espada y bengala, “da la clave -apunta Susana Hernández Arai-co- de su identidad diabólica a un público acostumbrado a ver un disfraz parecido en las fiestas de Corpus”³¹. En su estudio sobre el vestuario en los autos sacramentales, Ignacio Arellano afirma esta observación en cuanto al demonio y a sus agentes (la Idolatría, entre otros): su imagen se completa con los elementos como “plumas y bengala”, “mantos negros” a veces “estrellados”³². En *La aurora*, en el personaje alegórico de la Idolatría se funde el mal del mundo pagano: es ella la que engaña, crea las falsedades, confunde, en fin, complica el proceso de evangelización del país. Pero el bien vence. Al final de la obra, tras el último milagro de la Virgen, la Idolatría desaparece acompañada por “terremotos” (v. 4178+). Podemos imaginarnos que desaparece debajo del tablado, como ocurre en los autos, donde para este fin se sugiere el uso de un escotillón³³.

Como señala Ignacio Arellano, gruta y peñasco son los espacios dramáticos privilegiados de los autos sacramentales. La gruta o el peñasco coinciden por lo general, “porque el peñasco siempre se abre en un momento dado para revelar su contenido, es decir, que el peñasco produce una gruta”³⁴. En las grutas “habita el demonio, o agentes suyos como el Ateísmo o la Culpa”³⁵. También es corriente la simbolización del “estado irracional y ciego del Hombre”, al presentarle en pieles en una gruta o un peñasco³⁶. En el contexto del tema principal

³¹ La autora resume: “Las plumas, y bengala, más manto con estrellas, visten al personaje de Idolatría en *Mística y Real Babilonia* (V, 260, 1662), a la Secta en *El Cubo de Almudena* (IV, 303; 1651), y al príncipe de las tinieblas en *El divino Orfeo* (VI, 235, segunda versión de 1663).”, etc. (op. cit p. 262).

³² I. Arellano, “El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)”, en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos del Teatro Clásico*, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, (2000), p. 95.

³³ I. Arellano ofrece varios ejemplos con este respecto en su trabajo “Espacios dramáticos en los autos sacramentales de Calderón: una dramaturgia en libertad”, presentado en el Congreso “Teatro de Calderón: tradición y contemporaneidad”, Universidad de Silesia (Katowice, Polonia), mayo 2000 (en imprenta).

³⁴ *Ibidem*, pp. 25-26.

³⁵ *Ibidem*, p. 26.

³⁶ En la nota a pie de página 27, en “Espacios dramáticos en los autos sacramentales de Calderón: una dramaturgia en libertad”, Arellano recoge, a modo de ejemplo, varias citas de distintos

de la evangelización de América, aquel *joven* al que el Guáscar Inca ve, puede ser considerado como alegórica representación del Ateísmo y del “estado irracional y ciego del Hombre”. No olvidemos que, poco antes de abrirse el peñasco, en el escenario se ve otro símbolo común para los autos sacramentales: la nave. La nave en que llegan los españoles, es decir, futuros conquistadores del Perú, no es sino anuncio de la llegada de la Iglesia³⁷.

* * *

A la luz de lo aquí establecido, sorprende la enmienda introducida por Juan Eugenio Hartzenbusch y respetada por todos los editores posteriores. Dado que no existe el manuscrito, o se ignora su existencia, la primera edición de la obra, como ya lo hemos advertido antes, la incluida en la *Quarta parte* que, recordémoslo, salió en 1672 acompañada por “un prólogo del autor”, tiene que servirnos de punto de referencia a la hora de estudiar el texto de *La aurora*. Según la indicación que encontramos en esta edición, en la gruta y en el trono encima del monte, aparece “Guascar”³⁸. Según las ediciones difundidas a partir de la versión del texto de *La aurora* que Hartzenbusch publica en el cuarto tomo de las *Comedias* de Calderón en 1874, allí está “un JOVEN”³⁹.

El cambio introducido en el texto de las acotaciones, Hartzenbusch lo justifica en una nota a pie de página: “*Guáscar*, dice en las ediciones anteriores, pero el hijo de Manco Cápac se llamaba Sinchi-Roca”⁴⁰. Tal observación, aunque sea correcta, deja de ser significativa al tratarse de una obra teatral. Calderón no se propone reconstruir los hechos históricos sino que se inspira en ellos, y en *La aurora en Copacabana* los personajes con los nombres históricos no son sino personajes dramáticos reducidos a símbolos. Sirva de ejemplo

autos, p.ej.: “Descúbrese un peñasco y el Hombre vestido de pieles”; “Ábrese una gruta como de una peña y estará el Cuerpo como echado y dormido”; “Dentro el Hombre, y abriéndose un peñasco sale del vestido de peregrino”.

³⁷ Del mismo modo que las imágenes del arca de Noé y la barca de pescador de San Pedro simbolizan la Iglesia, como resalta Arellano.

³⁸ Compárese el texto de *La aurora en Copacabana* en la *Qvarta parte de Comedias nvevas* de Don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago. Lleva un prólogo del Avtor, en que distingue las Comedias, que son verdaderamente suyas, ó no. Año 1672. Con privilegio. En Madrid. Por Ioseph Fernández Buendía. A costa de Antonio de la Fuente, Mercader de Libros, en Biblioteca Nacional, Madrid, sig. R.10638, pp. 348- 350.

³⁹ *Op.cit.* (la nota 6. del presente ensayo), pp. 242-243.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 242.

Francisco Pizarro, personaje en que se unen los datos biográficos de sus hermanos, Hernando y Juan⁴¹.

La enmienda de Hartzzenbusch ha sido transmitida, como se ha dicho ya, por los editores del siglo XX. Su nota arriba citada se ve copiada en la edición de 1956, de Antonio Pagés Larraya con la introducción de Ricardo Rojas⁴², y desaparece en otras ediciones, como la de las *Obras completas* de 1956 (y posteriores) de Ángel Valbuena-Briones⁴³, o la popular de Arturo Souto Alabarce, de 1988⁴⁴. En su lugar, Ezra E. Engling, autor de la edición crítica publicada en 1994 por la editorial Tamesis de Londres, de la que nos hemos servido en este trabajo, pone su propia nota con otra explicación de la misma enmienda. Según él, la indicación de que el protagonista del espectáculo retrospectivo sea Guáscar confunde (“is confusing”), porque el Guáscar Inca se encuentra en el escenario viendo dicho espectáculo, y al Guáscar en la gruta y al que luego está sentado en el trono tendría que interpretar otro actor. Advierte, no obstante, que podría tratarse de crear un personaje que tuviera que ser parecido al Guáscar Inca (“that he should resemble Inga”)⁴⁵. Pero el texto, tal como él lo edita, no lo indica.

Una lectura atenta de los fragmentos correspondientes en la primera edición afirma una redacción absolutamente lógica y coherente del texto. Se distingue claramente entre uno y otro de los personajes presentes en el tablado. Cuando habla el Guáscar Inca (según la ortografía de Calderón: “Guascar Inga”), aparece la indicación: “Ing.”; cuando habla Guáscar (según la ortografía de Calderón: “Guascar”) en la gruta o en el trono, aparece la indicación “Guas.” Tal distribución de los nombres propios no crea ninguna confusión. Y si realmente, al dar el nombre de “Guáscar” al protagonista del espectáculo retrospectivo, Calderón sugiriera un parecido entre éste y el Guáscar Inca el protagonista de la obra principal, ¿qué ocurriría?

Intentemos imaginarnos de nuevo las dos situaciones escénicas ya comentadas: la Idolatría presenta un espectáculo en dos cuadros al joven rey, Guáscar Inca. El personaje en la gruta y luego el otro en el trono se parecen a él. El pa-

⁴¹ Compárese las observaciones de Valbuena-Briones, *op. cit.* p. 221.

⁴² Compárese: Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1956, p. 73.

⁴³ Compárese: *La aurora en Copacabana* en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena-Briones, T. I, Madrid, Aguilar, (tercera edición) 1966, pp. 1328-1329.

⁴⁴ Compárese: Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, en Arturo Souto Alabarce, *Teatro indiano de los Siglo de Oro*, Editorial Trillas, Colección: La interna mágica, México, 1988, pp. 329-330.

⁴⁵ Engling, *op. cit.* p. 247.

recido físico es posible. Al fin y al cabo, él pertenece a la dinastía fundada por aquel legendario hijo de Manco Capac. En cuanto a la dimensión simbólica: en el primer caso el símbolo del ateísmo o ceguera alude al estado del pagano del Guáscar Inca; y en el segundo, el símbolo de la falsedad alude a su situación del rey del pueblo inca: el pueblo cree que él es hijo del Sol. Dicho de paso, su “ceguera” se ve aludida otra vez en la segunda jornada: al producirse el milagro del Cuzco, él intenta ver a la Virgen, pero se queda temporalmente ciego, al igual que Sacerdote y otros indios, y todos “tropieçan vnos con otros, como ciegos” (v. 2062+).

Pero antes el Guáscar Inca tiene que pasar por una experiencia menos dramática. Al intentar ver al hombre sentado en el trono “ricamente atauiado”, le deslumbra el sol y no ve bien. Reconoce, sin embargo, el trono “luciente” y “hermoso”, y al hombre en que, “como en espejo” (v. 1279) está “retratándose a sí mismo” (v.1281) “aquel afligido jouen”, al que antes vio “entre pieles embuelto” (vv. 1284-85). La palabra “espejo” llama la atención. Funciona como una palabra clave. Espejo permite multiplicar los reflejos. Si en el Guáscar del trono, en que se refleja el Guáscar de la gruta, se reflejaría el Guáscar Inca como “en espejo”, esto tendría su lógica explicación. Como lo anotamos antes, la Idolatría quiere que el rey, Guáscar Inca, que acaba a subir al trono, sepa que descende de aquel engaño, cuyos autores eran ella y Manco Capac, y no del astro solar, como él cree. Su suerte depende por eso de ella. A partir de ahora, ella podrá utilizarlo, lo cual hará procurando impedir la evangelización.

La situación escénica en que un personaje se ve retratado en el otro es en sí extremadamente interesante. Se multiplican los reflejos, y se multiplican las máscaras. Se crea un cuadro barroco que destaca la ambigüedad de lo teatral en el que se refleja la ambigüedad del mundo, y la relatividad de la suerte. En *La vida es sueño* Segismundo, al despertarse en el palacio tras su vida en la torre en condición del hombre “vestido de pieles”, cree que sueña, que el trono y la corona pertenecen al sueño, aunque éstos -y lo sabe el espectador- son verdaderos. Aquí, lo soñado por el hombre “en pieles”, se ha hecho realidad: salió de su gruta para “ver la luz” y llegó a verse en “el trono excelso” que su padre le había prometido. El trono, la corona y el cetro son verdaderos, pero el sol encima del trono no es su padre. Al acabar la representación de la Idolatría, lo sabe el protagonista y el público. Pero la “verdad” que, como es de suponer, descubriría el público, no se limitaría a la descubierta por el Inca Guáscar sobre sus antepasados.

Recordemos que, al acabar la representación de la Idolatría, el Inca Guáscar actúa como si acabara de despertar: “¿Qué es lo que por mi ha pasado?” (v.

1399), y ante los personajes que le rodean dice que con lo que ha visto (“Cinco siglos/ he viuido en vn momento”, vv. 1401-02) ha aprendido: “que el Sol por mi no pierda/ sus cultos” (vv. 1405-06). Obviamente no se trata aquí de enseñarle al público sólo la leyenda de los incas, sino de presentar al Inca Guáscar como ciego esclavo del agente del mal, al que en *La aurora* lo simboliza la diabólica Idolatría. Como el parelismo de los hechos y personajes dramáticos de la pieza interna y de la externa en *Hamlet*, el parecido de los rostros de los protagonistas de la obra intercalada (el “Guascar vestido de pieles”, luego “ricamente vestido, con corona y cetro”) y de la externa, de *La aurora en Copacabana* (el rey, Inca Guáscar) le facilitaría al espectador descubrir la “verdad” escondida detrás de estas imágenes.

La forma del teatro en el teatro permite jugar con la ilusión. Pero de acuerdo a la definición de Patrice Pavis, el uso de esta forma “siempre implica” no solamente “una manipulación de la *ilusión*” sino también “una reflexión”⁴⁶. Con el cambio introducido por Hartzbusch en el texto de las acotaciones desaparece no solamente el barroco juego de espejos sino la visualización del mensaje con que Calderón acaba la primera jornada. De los recursos propios del teatro en el teatro Calderón se sirve a lo largo de toda la obra. Y como aquí, en todo el texto de *La aurora* destaca el carácter autorreferencial, y la autorreferencialidad determina todo el proceso de creación de la representación en la que va materializándose el concepto barroco del teatro como reflejo del mundo.

⁴⁶ Pavis, *op. cit.* p. 491.