

## INTRODUCCIÓN

### FECHA DE COMPOSICIÓN<sup>1</sup>

Entre 1652 y 1664 la devoción de la Virgen de Copacabana vivió en España un momento estelar. Se colocaron múltiples efigies de ella en el Colegio de doña María de Aragón (8 de abril de 1652), el Convento de San Felipe el Real, el Colegio Agustino de Alcalá de Henares y se le levantó una capilla en el Convento de los Agustinos Descalzos o de Copacabana (21 de noviembre de 1662)<sup>2</sup>; incluso se instaló una imagen suya en el Hospicio de San Ildefonso en Roma (8 de setiembre de 1655)<sup>3</sup>. También se formaron dos cofradías para honrarla y, a instancias del Consejo Real y Supremo de Indias, se le instituyó una celebración anual<sup>4</sup>. Asimismo, se publicaron dos obras dedicadas a promocionar su culto: *Compendio del origen de la esclarecida y gloriosa imagen de Nuestra Señora de Copacabana, patrona del Perú* de Gabriel de León (1663) e *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana, portento del Nuevo Mundo ya conocido en Europa* de Andrés de San Nicolás (1663); a las que se debe

<sup>1</sup> En un primer acercamiento a la fecha de composición de la comedia (Gutiérrez Meza, 2013) recogí y organicé las diferentes dataciones propuestas por la crítica. En un artículo posterior (Gutiérrez Meza, 2014c) expuse la datación que a continuación resumo y afino. Asimismo, en un trabajo reciente (Gutiérrez Meza, 2018) he cuestionado la propuesta de Hernández Araico (1996), incluida en el primero de dichos trabajos (Gutiérrez Meza, 2013, pp. 896-897).

<sup>2</sup> Calancha y Torres, *Crónicas agustinianas*, lib. I, cap. 46, p. 661; Santiago Vela, 1913, vol. 1, p. 61; Luis de Jesús, *Sermón en las solemnes honras*, fol. 6r; San Nicolás, *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana*, Prólogo.

<sup>3</sup> Marraccio, *De diva Virgine Copacavana*, cap. 1, p. 29.

<sup>4</sup> Rípodas Ardanaz, 1995; Schäfer, 2003, pp. 285-286.

añadir *De diva Virgine Copacavana in peruano Novi Mundi regno celeberrima* de Hipólito Marraccio (1656), publicada en Roma.

Por todo lo anterior sería extraño que la composición de *La aurora en Copacabana*, una comedia en la que Calderón representó los orígenes de esta Virgen americana, fuese completamente ajena a dicha campaña de promoción de su devoción, llevada a cabo por Miguel de Aguirre. Este fraile agustino, natural de La Plata (actual Sucre, Bolivia), llegó en 1652 a Madrid en compañía del marqués de Mancera, Pedro de Toledo y Leiva (quien retornaba tras ejercer el cargo de virrey del Perú y de quien Aguirre fue confesor y consejero), y no cesó en su tarea de difundir el culto mariano de Copacabana hasta su último aliento. El 2 de noviembre de 1664, fecha en que la muerte sorprendió a este sembrador de imágenes, tenía preparada otra efigie de esta Virgen que planeaba colocar en Mancera, la villa de su protector<sup>5</sup>.

Si consideramos que en el prólogo de *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana*, obra encargada por Aguirre al agustino Andrés de San Nicolás y publicada a finales de 1663, se listan los libros dedicados a dicha imagen, así como aquellos en los que se la mencionaba, llama ciertamente la atención la omisión de la comedia de Calderón:

no obstante el haber ya escrito de esta efigie soberana los padres fray Alonso Ramos Gavilán, maestro fray Fernando de Valverde, maestro fray Antonio de la Calancha, padre Hipólito Marraccio y agora poco ha el padre fray Gabriel de León; fuera de los que en sus obras han hecho memoria de tan prodigioso retrato como son Félix Astolfi, Francisco Benci, Juan Bonifacio, Antonio de León Pinelo, fray Joaquín Brullo y otros muchos que se omite.

Tal ausencia nos brinda un primer dato para acotar la fecha de la composición de *La aurora en Copacabana*. Esta debió tener lugar después de 1663, pues de otra manera no se puede entender que San Nicolás omitiese la existencia de una comedia de Calderón dedicada a esta Virgen andina en un texto que buscaba difundir y enaltecer dicha advocación. Un segundo dato proviene de una anotación del diario del conde de Pötting (el representante diplomático en Madrid del emperador Leopoldo I entre 1664 y 1674), correspondiente al 16 de

<sup>5</sup> Sobre la campaña de difusión de esta advocación mariana realizada por Aguirre, ver Gutiérrez Meza 2014c, pp. 169-175; 2017a. El último trabajo está enfocado en la vida de este fraile.

noviembre de 1669: «Fuime con la condesa a la comedia del origen de Nuestra Señora de Copacabana en las Indias, asunto bellísimo». De acuerdo con Nieto Nuño, editor de dicho diario, Pötting se referiría a *La aurora en Copacabana*<sup>6</sup>, por lo que representa la noticia más antigua que tenemos hasta el momento de una representación de la comedia. A partir de ambos datos, podemos acotar la fecha de la composición entre principios de 1664 y el 16 de noviembre de 1669, período que se puede restringir todavía más si consideramos la interrupción de la actividad teatral ordenada por Mariana de Austria tras la muerte de Felipe IV (17 de setiembre de 1665), la cual se extendió hasta el 2 de mayo de 1667<sup>7</sup>.

A mi parecer, Calderón probablemente escribió *La aurora en Copacabana* entre principios de 1664 y el 17 de setiembre de 1665 por la cercanía de estas fechas, por una parte, con la campaña de promoción de dicha devoción andina de Aguirre y, por otra, con la fecha propuesta por Hilborn (alrededor de 1661) a partir de la versificación de la comedia. Con todos los reparos que quieran hacerse, como Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo indican, el estudio de Hilborn sigue siendo un instrumento eficaz para sugerir la fecha de escritura de una obra<sup>8</sup>. En todo caso, tampoco puede descartarse que, al igual que sucedió con *El Faetonte*, el estreno (y no la composición) haya sido pospuesto debido a ciertos acontecimientos<sup>9</sup>, que en el caso de *La aurora en Copacabana* habrían sido la muerte de Aguirre (si fue este quien se la encargó a Calderón) y la interrupción de la actividad teatral impuesta por la regente. Estos sucesos pudieron haber provocado el retraso de su estreno hasta el reinicio de la actividad teatral en 1667. Finalmente, es muy posible que su estreno haya coincidido con la celebración de la fiesta de la Virgen de Copacabana; es decir, habría tenido lugar el 2 de febrero de 1664, de 1665 o de 1667.

<sup>6</sup> Nieto Nuño, 1993, p. 73, n. 88.

<sup>7</sup> Varey y Shergold, 1975, p. 13; Ulla Lorenzo, 2013, pp. 254-256. Sin embargo, la prohibición podría haber sido levantada mucho antes: según Cotarelo, el 30 de noviembre de 1666 (1904, p. 26); según Varey, el 30 de diciembre de ese mismo año (1991, p. 355).

<sup>8</sup> Hilborn, 1938, pp. 67-68; Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010, p. 176. Los últimos datan la composición de *El Faetonte* a principios de 1662, fechada por el primero en 1661 (p. 69), con lo que su datación de *La aurora en Copacabana* se postergaría también un año.

<sup>9</sup> Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2010.

## REPRESENTACIONES Y TRADUCCIONES

Además de la representación del 16 de noviembre de 1669, se tienen solo dos datos más sobre representaciones de *La aurora en Copacabana* en España, ambos ubicados en el siglo XVIII: entre 1716 y 1744 se representó una vez en el Corral de la Olivera en Valencia<sup>10</sup> y, de acuerdo con la suelta descubierta por Engling, a finales de julio de 1761 en un teatro madrileño no identificado<sup>11</sup>. En el caso de América durante el dominio español, Rodríguez Garrido considera indiscutible que la comedia fue conocida y leída en Lima, porque está testimoniada la recepción (lectura y representación) de otras piezas de la *Cuarta parte*<sup>12</sup>.

Contemporáneamente la comedia ha sido representada en ambos lados del Atlántico: en 1974 fue llevada a la escena del Teatro Municipal de La Paz (Bolivia) y, dentro del ámbito universitario, se representó en marzo de 2000 en la Universidad de Bristol (Reino Unido)<sup>13</sup>. Una representación que tuvo lugar tanto en América como en España fue la del grupo argentino La Cuadrilla. Estrenada en 1992 en el Centro Parakultural de Buenos Aires, fue incluida dentro del programa del Festival de Teatro Clásico de Almagro de julio de ese mismo año, en el que España celebraba el quinto centenario de la llegada de Colón a América. Sobre esta puesta, Hernán Gené (director y adaptador del texto) comentaba lo siguiente en dos notas periodísticas:

En el libro [Calderón] dice que los incas están vestidos de negro, porque por «adorar la luz (el sol) la sombra adoran» y, además, los españoles jamás pelean, son los indios quienes los atacan. Nosotros quisimos demostrar que lo que él decía no era cierto y que estaba equivocado, justamente diciéndolo, manteniendo lo que él escribió. Esta es nuestra forma de colaborar con la conmemoración de un hecho que cambió el mundo.

<sup>10</sup> Juliá, 1933, p. 122; Reichenberger, 2009, vol. 4, p. 50.

<sup>11</sup> EE, pp. 21-22, 239-240. Engling enumera los catálogos de representaciones que revisó sin éxito (p. 48, n. 61). A dicha lista añado el de Andioc y Coulon, 1996.

<sup>12</sup> Rodríguez Garrido, 2007, p. 284. El crítico peruano advierte en otro trabajo (2014, pp. 207-208, n. 56) sobre el carácter defectuoso de dos inventarios de representaciones teatrales en la Lima y América coloniales que hasta hoy siguen siendo referenciales: Lohmann Villena y Moglia, 1943; Hesse, 1955.

<sup>13</sup> EG, p. 7; Aszyk, 2002a, p. 50, n. 6. En la representación de Bristol (de una sola función, dirigida por la hispanista polaca y Rogelio Vallejo) participaron estudiantes del programa «Language through the theatre».

Le quitamos a la obra todo el barroco que tenía, porque tal vez no es esta la época de hacerlo o nosotros no somos capaces de encararlo. Mantuvimos el verso y la intención; aunque el final de Calderón está respetado, nos tomamos el atrevimiento de agregarle una última imagen que nos pertenece<sup>14</sup>.

Dicha imagen consistía en que Yupangui se quedaba solo en el escenario: «todavía mirando la imagen que había salido, el público le veía sangrar, como si una herida interna se hubiera roto irremediablemente». Seoane, autora de la segunda nota citada, concluía con el siguiente comentario: «Hay dudas no solo frente a este próximo estreno, sino también sobre cómo reaccionará el público español frente a este atrevimiento». Tales dudas ciertamente no eran injustificadas. En la España posterior a la Transición y durante la celebración del quinto centenario todavía resultaba problemático representar críticamente la conquista. Piezas teatrales como *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza (compuesta en 1991, pero nunca publicada ni estrenada en un teatro oficial) sufrieron una censura indirecta. Incluso la ópera *Cristóbal Colón* (1989), encargada por la Sociedad Estatal Quinto Centenario, fue recordada por semejantes motivos<sup>15</sup>.

Existe también una refundición de la comedia: *Pizarro en Copacabana y en su India triunfante España*, atribuida a un desconocido poeta Peynado y conservada en un manuscrito de la British Library<sup>16</sup>. Finalmente, en lo que se refiere a las traducciones, estas han sido recogidas en el *Manual bibliográfico calderoniano*<sup>17</sup>: una al italiano, a cargo de Pietro Monti (1838)<sup>18</sup>, y tres traducciones al alemán. Los traductores de las dos primeras fueron el poeta y político Ernst von der Malsburg (1821)<sup>19</sup> y el teólogo cató-

<sup>14</sup> Las citas provienen respectivamente de dos notas: «El nuevo grupo de Hernán Gené quiere tener más producción: El Calderón de La Cuadrilla sigue en escena» de Sandra Chaher, publicada en la revista *La Maga* el 27 de mayo de 1992, y «Grupo La Cuadrilla: Inevitablemente con humor» de Ana Seoane, que apareció el 30 de abril del mismo año en el periódico *La Prensa*. Ambas notas están colgadas en la página web de Hernán Gené (<<http://www.hernangene.com/>>), a quien agradezco por estas precisiones y por explicarme el final de su puesta.

<sup>15</sup> Floeck, 2011, p. 342; Gutiérrez Meza, 2016b.

<sup>16</sup> Lohmann Villena, 1946, p. 432.

<sup>17</sup> Reichenberger, 1979, vol. 1, p. 148.

<sup>18</sup> Scaramuzza Vidoni, 2010.

<sup>19</sup> El dramaturgo y poeta Friedrich Hebbel calificó de «lleno de extravagancias» el prefacio de la traducción de Malsburg (Sullivan, 1998, pp. 294-295).

lico Franz Lorinser (1875); mientras que la última aparece a nombre de Florian Ammer (1952), seudónimo que Richard Euringer, escritor comprometido con el nacionalsocialismo, utilizó a partir de 1950. A ellas se puede añadir una traducción al inglés realizada por estudiantes de la Universidad de Duke<sup>20</sup>.

## FUENTES

García Álvarez tiene el mérito de haber sido el primero en realizar un estudio crítico de las fuentes de *La aurora en Copacabana*, con el que demostró que Calderón siguió la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621) del fraile agustino Alonso Ramos Gavilán y la *Historia general del Perú* (1616), segunda parte de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Antes de dicho trabajo (olvidado en la edición de Engling), la crítica se había aproximado a este tema sin realizar un coitejo minucioso de las crónicas propuestas como fuente de esta comedia. Con todo, el estudio del García Álvarez presenta algunos errores como proponer la primera parte de la *Crónica del Perú* (1553) de Pedro Cieza de León como tercera fuente.

Las diferentes aproximaciones a las fuentes de *La aurora en Copacabana* se pueden ordenar en dos grupos: las dos primeras jornadas están inspiradas principalmente (pero no de forma exclusiva) en crónicas sobre la conquista del imperio de los incas por los españoles (en las que se incluían los milagros de la rendición de las fieras ante Candía en las playas del Tumbes y la intervención de la Virgen en el cerco del Cuzco); la tercera jornada, en crónicas sobre la Virgen de Copacabana. Así, mientras una parte de la crítica buscó las fuentes de la comedia entre las crónicas del Inca Garcilaso, Cieza de León o Francisco de Jerez; un segundo grupo indagó, además, por los orígenes de la historia de la milagrosa talla, los cuales no son mencionados en las crónicas del primer grupo.

El punto de conexión entre ambos grupos de fuentes se encuentra hacia el final de la segunda jornada, en la dramatización de la aparición de la Virgen en el Cuzco. Dicho milagro (cuyo origen se encuentra en el Inca Garcilaso) es transformado por Calderón en su comedia, de modo que convierte a la Virgen del cerco del Cuzco en la fuente de ins-

<sup>20</sup> Los estudiantes participaban en el curso «Translating the *Comedia*», impartido por Margaret Greer. La traducción puede ser consultada en la página web de la hispanista: <<http://people.duke.edu/~mgreer/translations.html>>.

piración de Yupangui para su talla, la que históricamente fue una copia de la Virgen de la Candelaria. De este modo, en *La aurora en Copacabana* el final de la conquista de los incas es también el inicio del culto mariano, vinculándose así ambas historias.

### 1. *Crónicas sobre la conquista de los incas*

El conde de Schack, sin pretender señalar las fuentes de la comedia, sugería consultar sobre los hechos históricos detrás de *La aurora en Copacabana* los *Comentarios reales de los incas* y la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso, la *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco* de Francisco de Jerez y la *Historia del descubrimiento y conquista de las provincias del Perú* de Agustín de Zárate<sup>21</sup>. Para Pagés Larraya, Calderón se inspiró en las crónicas del Inca Garcilaso, Cieza de León y Zárate, pues, entre otros aspectos, la designación de los lugares en el texto calderoniano está «íntimamente relacionada» con pasajes de dichas crónicas. En su edición de la comedia cita principalmente a estos tres cronistas (y en menor medida a José de Acosta, Bernabé Cobo, Francisco de Jerez, Baltasar Salas, Pero Sánchez de la Hoz, entre otros) para mostrar cómo el dramaturgo refundió las crónicas de Indias que había leído y aclarar al lector su fondo histórico<sup>22</sup>. En este sentido, como García Álvarez señala, es cierto que Pagés Larraya no coteja críticamente los textos con el fin de establecer las crónicas que Calderón manejó como fuentes<sup>23</sup>; sin embargo, algunas de las notas que incluye marcan importantes coincidencias con la *Historia general* del Inca Garcilaso<sup>24</sup>, a quien, como él mismo afirma en una de sus notas, el dramaturgo «indudablemente leyó»; de ahí las «coincidencias sorprendentes» entre ambos<sup>25</sup>.

En su prólogo a la edición de Pagés Larraya, Ricardo Rojas suponía también que el poeta «pudo conocer el tema de su pieza por memoriales escritos —entre estos los *Comentarios* del Inca— o por versiones orales de contemporáneos suyos que volvían de América». Posteriormente Doering coincidió con Pagés Larraya y Rojas, ya que consideraba que

<sup>21</sup> Schack, 1887, p. 338, n. 1.

<sup>22</sup> Pagés Larraya, 1958, p. 308; EP, pp. 131-133, n. 1; pp. 164-165, n. 35.

<sup>23</sup> García Álvarez, 1980-1981, p. 180.

<sup>24</sup> EP, p. 169, n. 41; p. 170, n. 45; pp. 176-177, n. 61; pp. 201-202, n. 121.

<sup>25</sup> EP, p. 133, n. 2; Pagés Larraya, 1958, p. 314.