

URSZULA ASZYK
Warszawa

SOBRE LA TEATRALIDAD DE LA *COMEDIA*
ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII:
LA AURORA EN COPACABANA DE PEDRO
CALDERÓN DE LA BARCA

Introducción

El tema del presente ensayo se orienta hacia un aspecto esencial de la comedia española: su teatralidad. En los estudios publicados recientemente, se va afirmando que las obras del Siglo de Oro, casi sin excepción, fueron escritas para ser representadas. El autor áureo, al redactar el texto de su pieza, tenía que tener en cuenta los recursos escénicos, imprescindibles para que la comprensión de su texto fuese posible en un determinado espacio teatral. Como comúnmente se sabe, éste podría ser: el del corral de comedias y el de la corte, y -en el caso de los autos sacramentales- las calles y plazas de la ciudad. El procedimiento así resumido se pone de manifiesto tanto a nivel de las acotaciones como -indirectamente- a nivel del diálogo, no obstante, algunos críticos siguen tratando la comedia barroca como si fuese un género literario. En este trabajo vamos a esbozar algunos aspectos de este problema, valiéndonos de *La aurora en Copacabana*, como ejemplo.

Tachado por unos de "obra secundaria", por otros detalladamente estudiado como "la única comedia calderoniana de tema americano", y por muy pocos reconocido como texto teatral, merece este drama una atención especial. Pues, es un texto que tiene características de un guión teatral y como tal permite recrear el proceso de construcción de la puesta en escena. Y aunque de su estreno en vida de Calderón no se sabe nada¹, constituye éste un documento de particular interés para el estudio del teatro español del siglo XVII.

¹ La primera noticia confirmada sobre la escenificación de *La aurora en Copacabana* es, según lo establece E. S. Engling, (Introduction, en Pedro Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, Edited with introduction and notes by Ezra S. Engling, London, Tamesis, 1994, p. 48), de 1761, de un teatro madrileño no identificado, pero recientemente han aparecido dos sugerencias con respecto al estreno de este drama: V. Dixon (reseña de la edición crítica de *La aurora en Copacabana* en "Bulletin of Hispanic Studies", Glasgow, 75.2, 1998, p. 265), basándose en los documentos de la época, supone que la obra hubiera podido ser escrita "por encargo" y representada en Madrid, en 1662; M. Zugasti, por su parte (ponencia: *De iconografía mariana en dos comedias del Siglo*

Conscientes de que se trata de una obra casi desconocida fuera del ambiente de los estudiosos calderonistas, nos vemos obligados a recordar algunos datos de carácter básico. Publicado por primera vez en 1672, en la *Quarta parte de comedias nuevas*², el texto fue escrito probablemente entre 1651 y 1661³, coincidiendo estas fechas con el comienzo de la segunda época de la producción dramática de Calderón, posterior a su ordenación sacerdotal (1651)⁴. A diferencia de la primera que se inicia con el estreno de la comedia *Amor, honor y poder* (1623) y en que destacan las piezas destinadas a los corrales de comedias, en la segunda, fuertemente vinculado con la iglesia y el palacio real, Calderón crea casi exclusivamente las comedias que se escenifican en el marco de las fiestas cortesanas y los autos sacramentales que se representan durante las fiestas del Corpus. Presta, como siempre, mucha atención a la palabra poética y al verso, pero -a diferencia del período anterior- se interesa más por la puesta en escena. Se trata, pues, de "grandes elaboraciones plásticas y musicales", en las que el signo teatral se hace, según Ignacio Arellano, "polifónico, sensorial, con gran intensidad visual"⁵.

de Oro: "La Virgen de los Reyes" de Hipólito de Vergara y "La aurora en Copacabana" de Calderón, presentada durante el coloquio de AITENSO en Pamplona, en 2000), citando otro documento de la época, cree que la obra fue escenificada también en Madrid, pero en 1669.

² *La aurora en Copacabana* en *Quarta parte de Comedias nuevas* de Don Pedro Calderón de la Barca, Cavallero de la Orden de Santiago. Lleva un prólogo del Aytor, en que distingue las Comedias, que son verdaderamente suyas, ó no. Año 1672. Con privilegio. En Madrid. Por Joseph Fernández Buendía. A costa de Antonio de la Fuente, Mercader de Libros, pp. 348-350; Biblioteca Nacional, Madrid, asig. R.10638.

³ La fecha de 1651, la sugirió como primero J. E. Hartzenbusch, al incluir *La aurora en Copacabana* en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Colección más completa de todas las anteriores, hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch. Tomo cuarto. Madrid, M. Rivanedeira-Editor. 1874, pp. 235-260); la misma fecha defiende en el siglo XX Á. Valbuena-Briones (*Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 214), al anotar 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; por su parte H. 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*, concluye que *La aurora* tenía que ser escrita hacia 1661-1663, cuando fueron creadas las otras dos obras; admitiendo lo establecido por Hilborn, Engling (*op. cit.*, pp. 50-51) advierte en las comedias por él comparadas el similar uso de la imagen simbólica del Sol.

⁴ Se ha señalado también que dicha época empieza tras el período en que disminuye su creación a causa del cierre de los teatros entre 1644 y 1649, debido al luto nacional tras la muerte de la reina Isabel en 1644, y la del príncipe heredero Baltasar Carlos en 1646; compárese, entre otros; I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 449-450.

⁵ I. Arellano, *op. cit.*, pp. 450-451.

El ambiguo aspecto genérico de *La aurora en Copacabana*

Empecemos resumiendo nuestras observaciones acerca de la estructura dramática de la obra. Calderón no menciona las fechas de los acontecimientos dramáticos, pero éstos, así como los nombres propios de los protagonistas y lugares geográficos, remiten a unos determinados momentos históricos. En la primera jornada se trata de la primera llegada de Pizarro a Túmbez (1527) y el inicio de la conquista que se produce tras el viaje de Pizarro a España (1532); en la segunda jornada se ve representado el sitio del Cuzco y la salvación de los españoles que -según la leyenda- ha sido posible gracias a la intervención de la Virgen María (1536); la jornada tercera trae el relato de lo ocurrido anteriormente y representa a los incas conversos, entre los que el Inca Yupanguí se dedica a esculpir la estatua de la Virgen, la que por fin se instala en Copacabana (1583, hoy en Bolivia).

Según los investigadores, Calderón simplifica la historia y -a diferencia por ejemplo de Tirso de Molina, quien a lo ocurrido en el Cuzco dedica la segunda jornada de su obra, *La lealtad contra la envidia* (1635)- no se preocupa mucho por la verdad histórica. Pero, en cambio, según lo afirma nuestro análisis, Calderón da mucha importancia a la verosimilitud de lo que sucede al nivel histórico de su drama. Se sirve, para lograr dicha verosimilitud, de la leyenda e inventa personajes y hechos ficticios. En consecuencia, en el marco de la acción principal se desarrollan varias sub-acciones, y en la estructura del drama histórico-religioso aparecen como piezas intercaladas los cuadros⁶ que remiten a los géneros tan dispares como: comedias de enredo o de amor y celos (historia del amor del inca, Yupanguí, el galán, y la sacerdotisa, Guacolda, la dama, y del otro galán, el rey, Inca Guáscar); entremeses y far-sas (riñas del matrimonio de Glauca y Tucapel, quien desempeña tam-

⁶ Renunciamos el uso del término "escena" para evitar la confusión que éste produce, dada la división en escenas introducida por los editores del siglo XIX, ausente en las ediciones publicadas en vida de Calderón. El término "cuadro", utilizaremos aquí de acuerdo a la definición que propone Patrice Pavis, según quien el "cuadro" es la "unidad dentro de la obra, establecida desde el punto de vista de los grandes cambios de lugar, de ambiente o de época" (*Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 104); Ruano de la Haza sugiere el uso de este término respecto al drama del Siglo de Oro y define el "cuadro" como "una acción escénica interrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados" (en J. M. Ruano de la Haza, y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Ed. Castalia, 1994, p. 544).

bién el papel del gracioso en esta obra); comedias de santos y hagiográficas, y en particular de tradición mariana (representación de milagros de la Virgen y apariciones de los ángeles); autos sacramentales (presencia y actuación a lo largo de la obra de la figura alegórica de Idolatría; la apoteosis final); comedias mitológicas (escenificación de la leyenda de los incas); tratado en diálogo sobre el arte (proceso de esculpir la estatua de la Virgen), etc.

En la obra dramática así estructurada se ven las huellas de la doctrina que Lope de Vega resume en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, como “lo cómico y lo trágico mezclado”⁷. Arellano hace una precisión con este respecto: al “mezclar” lo trágico y lo cómico, se intenta “reproducir la realidad”, a saber: “la naturaleza como modelo del arte en la ejecución de la *mimesis* dramática”⁸. Pero lo anotado por Lope de Vega como una constante de la *comedia* española, por sus coetáneos reconocida también como “nueva”, no significa sino la supresión de las fronteras entre las dos categorías estéticas y el principio de un género nuevo. Con la aparición de la *comedia* se hace inútil toda la distinción clásica de los géneros. Según Ruiz Ramón, el “rechazo” de los géneros tradicionales se produce “en nombre de un *concepto vital* de la acción dramática la cual, antes que nada, debe ser *verosímil*, entendiendo la verosimilitud como fidelidad a la naturaleza”⁹. Este mismo autor aclara que “la naturaleza” significa aquí “lo natural como contraposición de lo artificial; pero también *la naturaleza de la acción*, lo propio de ella”¹⁰.

La acción dramática, estructurada en *La aurora en Copacabana* de acuerdo a la ley de verosimilitud, es *verosímil*, pero al ser sometida al proceso de teatralización adquiere también cualidades de una acción simbólica. Tal procedimiento, en el espacio escénico, transforma la obra en una parábola teatral. La crítica se dedica en su mayoría a comparar los hechos dramáticos con los históricos, y a estudiar las fuentes en las

⁷ Compárese J. de José Prades, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid, CSIC, 1971; J. M. Rozas, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, 1976.

⁸ Arellano se apoya en la cita del *Arte nuevo* de Lope de Vega: “lo trágico y lo cómico mezclado [...] / Buen ejemplo nos da Naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza”, *op. cit.*, p. 120.

⁹ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 133.

¹⁰ *Ibidem*.

que se inspira Calderón por lo que concierne a la conquista del Perú¹¹, o a interpretar su visión de la evangelización del Nuevo Mundo¹². De allí también derivan las observaciones acerca del aspecto genérico de la obra y su destino teatral.

Como uno de los primeros, Ricardo Rojas reconoce que *La aurora en Copacabana* es un "drama histórico", aunque lo define también como "comedia sacra" que inspira una "representación hagiográfica"¹³. Comparte esta opinión Antonio Pagés Larraya, quien admite que es un drama histórico, pero también litúrgico, y apunta que el hilo anecdótico (Glauca-Tucapel; Guacolda-Inca Guáscar-Yupanguí) "se desvanece" y "la obra se desenvuelve como un auto sacramental"¹⁴. Como una "pieza teatral en la cual se diera cabida al hecho religioso", la describe Guillermo Lohman Villena¹⁵, y Sabine MacCormack la considera como un drama "de intencionalidad teológica"¹⁶. Más recientemente Ignacio Arellano califica *La aurora* y *El príncipe constante* (1628), como comedias que se inspiran en

¹¹ Se han señalado 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: R. Rojas, *Estudio preliminar*, pp. 7-43 y Á. Pagés Larraya, *Notas*, pp. 131-222 en: Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1956; G. Lohman Villena, *Las fuentes de inspiración de una obra teatral de Calderón de la Barca sobre Perú*, "Fénix", 2 (1972) pp. 69-73; Á. Valbuena-Briones, *La fuente agustina de "La aurora en Copacabana"* en (del mismo autor), *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1977, pp. 213-230; C. 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.

¹² Entre otros: S. 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*, en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro - 1981*, Madrid, CSIC, vol. III., pp. 503-510; K. N. March, *La visión de América en "La Aurora en Copacabana"*, en *Ibidem*, pp. 511-518; F. Ruiz Ramón, *El Nuevo Mundo en el teatro clásico. (Introducción a una visión dramática)*, en: *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1988, pp. 132-135.

¹³ Rojas, *Estudio preliminar*, pp. 7-43,

¹⁴ Pagés Larraya, *Notas*, p. 185.

¹⁵ Lohman Villena, *op. cit.*

¹⁶ MacCormack, *op. cit.*

“episodios históricos”, pero que “los hechos se supeditan aquí a la presentación de la labor evangelista en el Nuevo Mundo”¹⁷.

A diferencia de estos intentos de definir el aspecto genérico de *La aurora* a partir del criterio temático, Francisco Ruíz Ramón, destacando la dimensión simbólica de la comedia, sugiere verla en relación “no sólo con los autos sacramentales, sino con las comedias mitológicas”¹⁸. Ambos géneros necesitan una “idéntica capacidad de síntesis y de codificación del mensaje, sea éste teológico o mítico”¹⁹. Calderón dramatiza, apunta Ruíz Ramón, el proceso de la conversión al cristianismo de los incas, pero también “dos universos míticos, el cristiano y el incaico, presididos por signos -cruz, sol- conciliados en y mediante María, la Aurora”²⁰. La presencia de los símbolos de las dos mitologías en *La aurora* ya había sido admitida antes por Ángel Valbuena Briones²¹, y, a lo establecido por él, Ezra S. Engling ha añadido su observación sobre la “convergencia” no de dos, sino de tres mitologías: inca, cristiana y clásica²². Susana Hernández Araico cree que en esta fusión de mitos se basa el “mito americanohispano” representado en *La aurora*²³.

Hernández Araico es también la autora que cree que la obra podría constituir parte de una fiesta cortesana²⁴. Reconoce, no obstante, que, aunque incluya la “celebración cortesana”, es una pieza “ambigua”, compuesta de distintos tipos del espectáculo. Admite también, citando a Engling, que *La aurora* alude a dos tipos del escenario: al corral de comedias y al escenario cortesano²⁵. No tiene semejantes dudas José

¹⁷ Arellano, *op. cit.*, pp. 488-89.

¹⁸ Ruíz Ramón, *El Nuevo Mundo...*, p. 132.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 134.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ Valbuena-Briones, *op. cit.*

²² E. S. Engling, “*La aurora en Copacabana*: A Calderonian Tapestry”, *Bulletin of the Comediantes*, 43 (1993) p. 142.

²³ Lo avisa ya el título de su trabajo: *La teatralización calderoniana de un mito americanohispano: “La aurora en Copacabana”, compendio de recursos teatrales en oportuna escenificación*, en *Mira de Amescua en Candelero*. Eds. A. del Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada 1996, p. 251.

²⁴ *Ibíd.*, p. 252.

²⁵ Por su parte Engling (*Introduction*, pp. 68-77) parte de lo establecido antes en los estudios dedicados a la historia del teatro español en general por N. D. Shergold (*A*

María Ruano de la Haza, quien, basándose en lo establecido respecto a la arquitectura de los escenarios españoles del siglo XVII, demuestra que las acotaciones calderonianas en *La aurora* hacen referencia sólo al corral de comedias²⁶.

La polémica, como vemos, se sostiene en torno a la "ambigüedad" teatral de la obra, pero, hasta que no se encuentre el manuscrito o algún documento que confirme su escenificación en la época, no parece posible resolver el problema de su destino. Resulta posible, no obstante, tras un examen sistemático del procedimiento de teatralización, concluir sobre la convención teatral a la que recurre el autor.

El espacio escénico como terreno del juego con la ilusión

Notemos en primer lugar que los procesos de "dramatización" y "teatralización", tradicionalmente separados, van aquí unidos. Esta particularidad del texto de *La aurora* llama la atención²⁷. Si la "dramatización" -según Patrice Pavis- consiste en determinar la estructura textual, a saber, conflictos entre los personajes, dinámica de la acción, creación de la tensión dramática y diálogos, la "teatralización" no significa sino "teatralizar un acontecimiento o un texto", o sea, ponerlos en escena²⁸. Para concluir sobre el propósito del autor de *La aurora en Copacabana* resulta imprescindible tomar en consideración dicha unión de los dos procedimientos.

Desde el punto de vista del autor áureo, la puesta en escena no significa sino poner la escritura dramática de su texto en el espacio es-

History of the Spanish Stage, From Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century, Oxford, Clarendon Press, 1967) y John E. Varey (*El inlujio de la puesta en escena del teatro palaciego en los corrales de comedias*, "Diálogos hispánicos de Amsterdam", 8/III: *El teatro español a fines del siglo XVII: Historia, cultura y teatro en la España de Carlos I*, ed. J. Huerta Calvo, Amsterdam, 1989).

²⁶ Según Ruano de la Haza (en *Los teatros comerciales del siglo XVII*, p. 557), *La aurora* es "una de las de más elaborada escenificación" de los teatros comerciales del siglo XVII.

²⁷ Lo advierto en *La puesta en escena en "La aurora en Copacabana"*, ponencia presentada en el Congreso Internacional "Calderón 2000", Universidad de Navarra, Pamplona, (en imprenta).

²⁸ P. Pavis, *op.cit.*, p. 436.

cénico. Calderón, para colocar las paralelas acciones dramáticas en el espacio del tablado, se sirve de dos categorías del espacio escénico: visible e invisible. El espacio invisible -invisible respecto al espacio estrictamente escénico del tablado visible- lo indica Calderón en el texto con la palabra "dentro". El espectador en el teatro se entera de su física existencia por medio de los efectos sonoros: música, voces, ruidos. Este espacio, al ser utilizado para la representación de los espacios configurados por la palabra (el mar, la ciudad incendiada, el campo de batalla), se transforma en un espacio ficticio y el público lo percibe como un espacio convencional.

Así, el comienzo de la representación de *La aurora* se avisa con los instrumentos y voces, pero enseguida se aclara que éstos son los ruidos de una fiesta. Salen al escenario los actores "vestidos de indios", y del diálogo se deduce que los indios celebran la subida al trono del Inca Guáscar y el quinto centenario del culto al Sol. Al oírse "dentro" las voces: "¡Tierra, tierra!" (v. 78)²⁹, el ambiente festivo se ve interrumpido. El Inca Guáscar las percibe como "extrañas" y la sacerdotisa Guacolda como las de una lengua "extraña". Ella es también la que avisa la aparición de un "monstruo" en el mar. Por medio de sus palabras se crea un espacio lejano, situado fuera del entorno inmediato. De allí llega ahora el ruido del disparo y los indios en el escenario se espantan. La acotación correspondiente ofrece la instrucción de cómo conseguir tal efecto: "al disparar ellos al vestuario, disparan dentro vna pieza" (v. 272+), lo cual significa que el autor se imagina la representación en el espacio del tablado del corral de comedias, en cuya parte central, detrás de la pared, se encuentra el vestuario de actrices.

Tras aquel disparo lejano, los indios se van para ver el "monstruo" y, cuando el tablado queda vacío, se "descubre" una nave³⁰. Otra vez la acotación alude al corral de comedias, donde al correr las cortinas se revelan las apariencias y descubrimientos³¹. Con la nave, la que podría

²⁹ Todas las citas del texto provienen de la edición crítica de *La aurora en Copacabana* ya mencionada en la nota nº 1 del presente ensayo.

³⁰ Calderón no precisa dónde se "descubre" la nave, pero es de suponer que en el corredor que se sitúa en medio del "teatro", es decir, de la principal construcción en el espacio escénico del corral.

³¹ Según Ruano de la Haza (*Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro, en Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Primera sesión: *El actor en el siglo XVII. Oficio y técnicas de actuación*, (ed.) J. M. Díez-Borque, London, Tamesis, p. 81) en los corrales madrileños

ser de cartón o pintada en un lienzo³², aparecen los personajes de Pizarro, Almagro y Candía. Se crea un cuadro *al revés*: ahora, al oírse disparos, las voces de los asustados indios llegan desde “dentro”. Justo entonces la nave desaparece. Los indios otra vez salen al tablado. Miran y comentan desde lejos lo que hace Candía, ahora invisible para el público. El actor interpretando este papel tendría que bajar por la escalera interior, para aparecer en el escenario cuando se diga que Candía llega a la costa “armado con vna cruz” (v. 524+).

El procedimiento aquí descrito permite resolver el problema que podría plantear en la segunda jornada la representación de las escenas de guerra. Primero se oyen los ruidos de cajas y trompetas, así como las voces que llegan desde “dentro”. A la parte visible del escenario salen una vez los incas, otra los españoles, y desde “dentro” llegan los gritos, una vez de unos y otra vez de otros. De los diálogos el espectador deduce que los españoles se encuentran dentro de la ciudad del Cuzco, sitiada, incendiada y minada, y que fuera de la ciudad se encuentra el numeroso ejército de los incas. Pero en el escenario no se ven nunca muchedumbres. La guerra se desarrolla “dentro”. Lo que se ve en el escenario sólo la simboliza.

Siguiendo la ley de verosimilitud, Calderón incluye numerosas indicaciones sobre la topografía del terreno en que se mueven los personajes dramáticos. Los españoles, a excepción de la breve visita de Candía, permanecen en los primeros cuadros en la nave. Pero cuando luego invaden el territorio de los incas, se enfrentan con su montañosa ribera, la que queda descrita por boca de los indios: “en estos montes” (v. 83); “a nuestros montes” (v. 135); “¡Al monte, al monte!” (v. 311); “¡Al monte, al valle, a la selva!” (v. 621); “las profundas cabernas / destas montes” (vv. 625-26), etc. Tan frecuente descripción del terreno, no tiene equivalentes en las acotaciones. No hay ninguna indicación sobre el decorado que lo visualice. Como es de suponer, en el corral se utilizaría para este fin la construcción llamada “monte”³³, la que también conocía el teatro cortesano. Este último, para representar el paisaje montañoso, se

no había puertas sino cortinas también en los espacios laterales del nivel inferior, asimismo los dos corredores en lo alto del “teatro” estaban cubiertos de cortinas.

³² Lo sugiere Ruano de la Haza, en *Los teatros comerciales del siglo XVII*, p. 557.

³³ Según la descripción de Ruano de la Haza, el “monte” era una rampa escalonada. Convencido de que se trata del corral de comedias, este autor sugiere la presencia fija del “monte” en el espacio lateral del tablado con respecto al montaje de *La aurora*, *ibidem*, p. 559.

serviría con toda seguridad también del telón de fondo y bastidores en perspectiva. Quizás Calderón lo da por entendido, pero también puede ser que se trate de un decorado verbal³⁴, de lo cual la prueba constituirían los demostrativos en los diálogos: “en estos montes”; “destas montes”. De todos modos, no se trata solamente de una información sobre el lugar de la acción dramática. La presencia de las montes determina el movimiento de los personajes: al asustarse, los indios huyen “a la selva, al valle, al monte” (v. 612); de la selva salen las fieras que los indios sueltan contra Candía, pero éste milagrosamente se salva y, para colocar la cruz, “sube a lo alto del monte” (v. 659+). Es de notar que, al igual que con los dos espacios escénicos: visible e invisible, Calderón está jugando también con los niveles del espacio visible. Y esta clase de juegos es una constante de su puesta en escena.

Con la aparición de los personajes dramáticos en el espacio escénico, destaca el carácter autorreferencial del proceso de teatralización así iniciado. Éstos con frecuencia hablan “aparte”. Sirva de ejemplo el encuentro de Candía con Yupanguí, el noble en la corte del Inca Guáscar. Calderón no inventa ningún lenguaje extraño para el inca. Él habla castellano. Pero los dos, Candía e Yupanguí, confiesan en sus enunciaciones “aparte” que no entienden sus respectivas lenguas. Se miran y se preguntan quiénes y cómo son. Uno delante del otro está así desempeñando el papel a su vez del actor y del espectador. Candía levanta la cruz y el indio “flecha el arco” (v. 582+), porque cree que éste le invita “a la batalla”. La imposibilidad de comunicación produce malentendidos y convierte a los incas y los españoles en dos grupos antagónicos. Observemos que, como en el caso de la aparición de la nave, lo que los personajes no entienden, lo entiende el espectador. Sirviéndose de la ley del teatro en el teatro, Calderón “manipula la ilusión”³⁵. El indio no puede entender la declaración que delante de él hace Candía: “no de tus minas de oro, / no la plata de tus venas / me atrae en su busca”, sino “la religión suprema de vn Dios, y sacarte / de idolatría tan ciega como

³⁴ Por lo que se refiere al decorado verbal en el teatro español barroco, véase J. M. Díez Borque, *Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro española*, en J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.

³⁵ Según P. Pavis, la forma del teatro en el teatro, aunque responde a muy distintas necesidades, siempre “implica una reflexión y una manipulación de la ilusión”, *op. cit.*, p. 452.

padece” (vv. 566-72), pero el mensaje que a través de estos versos transmite Calderón lo entendería, sin duda, el público de su tiempo.

* * *

El juego calderoniano con la ilusión resalta aún más cuando intervienen los personajes sobrenaturales. Como primera aparece la Idolatría. Sale “vestida de negro con estrellas, espada y vengala” (v. 693+). Ante la tragedia que supone la llegada de los españoles, aconseja al Inca Guáscar el sacrificio humano. Guáscar obedece y convoca la reunión en la que, al realizarse el sorteo de las flechas, queda elegida para ser sacrificada la sacerdotisa, Guacolda. Enamorado de ella el joven rey decide salvarla y ordena a Yupanguí, quien también está enamorado de ella, que la esconda. Al ver esto, la Idolatría acusa al Guáscar de ser ingrato y, para que lo entienda, decide revelarle la verdad sobre su origen. Con este fin le ofrece dos cuadros. Calderón los introduce en la estructura de la primera jornada como si fueran breves piezas intercaladas, y convierte a Guáscar en su único espectador. Se vuelve a crear la situación del teatro en el teatro³⁶.

Lo primero que ve Guáscar es una gruta en la que un hombre joven y bello, cubierto “de toscas pieles” está tumbado sobre una piedra. En esta imagen, así como en la que viene luego, algunos críticos ven el típico cuadro de la representación cortesana. Su realización, según Engling, sería posible utilizando “mutaciones”, parecidas a las que se indican en dos comedias mitológicas: *Apolo y Climene* y *Andrómeda y Perseo*³⁷. Ruano de la Haza, no obstante, insiste que el cuadro de la gruta se podría montar en el corral, en el espacio lateral del “vestuario”, junto al “monte”, o cubriéndolo el interior del “monte” con un lienzo pintado³⁸.

³⁶ Resumo aquí los resultados del análisis incluido en la ponencia *¿Qué ves en aquesta gruta? (algunas observaciones sobre la puesta en escena en “La aurora en Copacabana”)*, presentada en la Conferencia Internacional sobre “El teatro de Calderón y el Barroco”, Universidad de Varsovia, noviembre 2000.

³⁷ En la primera comedia, 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 la segunda: “Múdase el teatro [...] y lo que se descubre es la gruta del sueño, y Morfeo, viejo venerable [...]”; cito por Engling, Introduction, p. 72.

³⁸ Dado que el interior de la construcción del monte era hueco, para este fin podría estar cubierto por un lienzo que se dejaba correr y descorrer; parecen afirmarlo 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”. De esto se deduce, según Ruano, que “gruta, peñasco y monte son, pues, la misma cosa”, en *Los teatros comerciales del siglo XVII*, p. 559.

Dondequiera que se lo escenificara, en el corral o en la corte, el público, al igual que el protagonista, el Guáscar Inca, estaría bastante confuso después de ver el primer cuadro. Pues, en el monólogo de veintitrés versos el hombre en la gruta se dirige a su padre preguntando cuándo le va a sacar de la oscuridad para que vea la luz. El Guáscar confiesa no haber entendido nada entendiéndolo las palabras. Se “cierra la gruta” (v. 1255+), y la Idolatría le ofrece otra representación. La acotación indica que “por lo alto del peñasco” sale “vn sol, y tras él vn trono dorado con rayos”, y en el araceli aparece un hombre “ricamente vestido, con corona y cetro” (v. 1262+). Según las palabras de Guáscar, éste se parece a aquel otro en pieles. Dirigiéndose al pueblo inca, el hombre en el trono explica que el Sol, su padre, le envía para que sea su rey.

Este cuadro, como el de la gruta, ha provocado dudas. Los historiadores del teatro se han fijado sobre todo en el uso del araceli, una máquina que en el teatro medieval servía para hacer bajar a los personajes sobrenaturales del cielo³⁹. Este tipo de tramoya, de acuerdo a John J. Allen, se usaba también en el siglo XVII, en los corrales y en el teatro cortesano, pero en este último “en forma mucho más compleja”⁴⁰. Su presencia en *La aurora* no es, como observa Ruano de la Haza, demasiado sofisticada y cabe en el espacio del corral de comedias⁴¹.

A pesar de tan elaborada visualización del mensaje de la Idolatría, el Guáscar sigue sin entenderlo, y, como nos imaginamos, tampoco lo entiende el público. Despertada ya su curiosidad, Calderón introduce el monólogo de la Idolatría de sesenta y cinco versos para explicar por fin el misterio de los dos cuadros: cuando Manco Capac -deseando convertir a su hijo recién nacido (rubio y bello, cuya madre, una for-astera, murió durante el parto) en “dueño / del imperio del Perú” (vv. 1340-41)- se dirigió a la Idolatría, ella le aconsejó anunciar la muerte del niño y criarlo en un lugar secreto para más tarde avisar al pueblo inca que el

³⁹ Así lo explica N. D. Shergold, *op. cit.*, p. 367; según este mismo autor, el “araceli” con el tiempo fue sustituido por la “nube”, tramoya que se menciona también en *La aurora*, cuando se trata de la milagrosa aparición de la Virgen.

⁴⁰ J. J. Allen, *Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias*, en *La escenografía del teatro barroco*, Ed. A. Egido, Salamanca 1989, p. 19.

⁴¹ En *La aurora*, según Ruano de La Haza, “todo lo que hace araceli es subir del *vestuario* al primer corredor”, es decir, facilitar al actor que interpreta el personaje en el trono aparecer “por lo alto”; la imagen del sol queda aquí independiente del araceli y como indica la posterior acotación, desaparece “por lo alto”, véase Ruano de la Haza, *op. cit.*, p. 560.

Sol le había enviado su hijo para que éste fuese su rey. Así, gracias a la maniobra de la Idolatría, apareció aquel joven en el trono, encima del monte en Copacabana.

Al igual que varias veces en las tres jornadas de *La aurora en Copacabana*, Calderón alude en el cuadro arriba descrito al mito solar inca. No obstante, hay dos metáforas del Sol en esta comedia. Compartimos aquí la opinión de Valbuena-Briones, quien las interpreta de modo siguiente: "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"⁴². Esta otra metáfora se une con la de la aurora, la que alude a la Virgen de Copacabana, siendo Copacabana el antiguo lugar de los sacrificios paganos. Está 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 inspira, para "desacreditar -como subraya Valbuena-Briones- las creencias de la religión de los Incas al revelar el engaño sobre el que se apoyaba la supuesta descendencia del Sol"⁴³. Y en este contexto, anotemos nosotros, la razón de la conquista resalta mejor.

Los cuadros de la gruta y del peñasco obligan a reflexionar sobre su función simbólica. Desde Platón el simbolismo de la caverna "entrañaba una significación -resume Jean Chevalier- no sólo cósmica, sino también ética o moral"⁴⁴. "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"⁴⁵. En Calderón el simbolismo platónico se une obviamente con el cristiano.

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 la gruta y el monte, los asociaría con las representaciones de los autos sacramentales. Provoca tal comparación la presencia del personaje alegórico de la Idolatría. Ya su vestido negro, espada y bengala, "da la clave -anota

⁴² Valbuena-Briones, *op. cit.*, p. 227.

⁴³ Valbuena-Briones, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁴ J. Chevalier/A. Gherbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 1995, p. 263.

⁴⁵ *Ibidem*.

Hernández Araico- de su identidad diabólica a un público acostumbrado a ver un disfraz parecido en las fiestas de Corpus”⁴⁶. En este personaje se funde en *La aurora* el mal del mundo pagano: la Idolatría engaña y complica el proceso de evangelización. Pero el bien vence, y al final de la obra, tras el último milagro de la Virgen, la Idolatría desaparece. Tal vez debajo del tablado, como ocurre en los autos, donde para este fin se indica el uso del escotillón⁴⁷.

La gruta y el peñasco, como resume Ignacio Arellano, son los espacios dramáticos “privilegiados” de los autos sacramentales. Los dos por lo general coinciden, “porque el peñasco siempre se abre en un momento dado para revelar su contenido, es decir, que el peñasco produce una gruta”⁴⁸. En las grutas “habita el demonio, o agentes suyos como el Ateísmo o la Culpa”⁴⁹. También es corriente la simbolización del “estado irracional y ciego del Hombre”, al presentarle en pieles en una gruta o un peñasco⁵⁰. En el contexto del tema de la evangelización de América, aquel joven que el Guáscar Inca ve, puede ser considerado como alegórica representación del Ateísmo y del “estado irracional y ciego del Hombre”. Tengamos en cuenta que, poco antes de abrirse el peñasco, en el escenario se ha visto otro símbolo muy frecuente en los autos: la nave. Y la nave en que llegan los españoles no es sino símbolo de la Iglesia, o anuncio de la Iglesia⁵¹.

⁴⁶ La autora resume: “Las plumas, y bengala, más manto con estrellas, visten al personaje de Idolatría en *Mística y Real Babilonia* (1662), a la Secta en *El Cubo de Almudena* (1651), y al príncipe de las tinieblas en *El divino Orfeo* (segunda versión de 1663).”, etc., *op.cit.*, p. 262.

⁴⁷ I. Arellano ofrece varios ejemplos en su trabajo *Espacios dramáticos en los autos sacramentales de Calderón: una dramaturgia en libertad*, presentado en el Congreso sobre el Teatro de Calderón, organizado por la Univ. de Silesia (Katowice), en mayo 2000.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 26.

⁵⁰ Arellano recoge varias citas: “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”; *ibidem*, la nota a pie de la p. 27.

⁵¹ Del mismo modo que las imágenes del arca de Noé y la barca de pescador de San Pedro simbolizan la Iglesia, como resalta Arellano.

* * *

En las jornadas segunda y tercera se multiplican los cuadros en los que Calderón se sirve de la simbología cristiana para representar los enfrentamientos de las fuerzas del bien y del mal, de lo cristiano y de lo pagano. Para este fin tiene a su servicio la técnica escénica del momento. La Idolatría, para poder utilizar a Tucapel en su lucha contra los cristianos, le hace desaparecer, y esto en el tablado se realizaría, según la indicación de Calderón, utilizando un pescante, tramoya que funcionaba como una especie de grúa⁵². Otro tipo de tramoya se necesitaría para la escenificación de la igualmente espectacular desaparición de Yupanguí y Guacolda. Cuando por orden del Inca Guáscar se les intenta matar, ella se abraza a la cruz, y él a un árbol. Suenan truenos y terremotos, y gracias a las fuerzas sobrenaturales, en este caso cristianas, ellos se salvan desapareciendo “en los árboles” (v. 2719+), lo que en el escenario se representaría utilizando p.ej. un bofetón “disfrazado” de árboles⁵³.

Mucho más difícil para montar resulta, sin duda, el cuadro que protagoniza la Virgen, figura clave para la transmisión del mensaje calderoniano. Su aparición se produce en la segunda jornada en el ambiente de guerra. A la vista de la inevitable muerte, los españoles invocan a la Virgen y entonces, “en lo alto”, se oye la música de chirimías, y de allí va bajando la tramoya de la “nube” que representa el trono pintado “de serafines”. Están allí dos ángeles y la Virgen con el Niño en los brazos. Hasta su desaparición está “nevando la nube y todo lo alto del tablado” (v. 2027+). La acción de guerra se detiene por un instante. Los indios se convierten en espectadores de un espectáculo que se produce en el cielo, el cual en el tablado se realiza en “lo alto”, y el público en el teatro asiste simultáneamente a la representación de la propia obra dramática y la del milagro presenciada por los personajes en el escenario.

Lo sobrenatural impresiona a los indios en el escenario, y lo puramente teatral al espectador en el auditorio. Calderón una vez más acude a la forma del teatro en el teatro para jugar con la ilusión. Aprovecha también este momento para enseñar a qué prueba puede someter el cielo a los paganos. Guáscar confiesa: “vn rozío / me ciega” (v. 2057), y el Sacerdote que: “vn suaue polvo / de menuda arena blanda / ciego nos dexa” (vv. 2059-61). Según la acotación, ellos tropiezan “vnos con otros, como

⁵² El pescante permitía rápidos descensos y ascensos; lo utilizaba el corral y el teatro de corte.

⁵³ El bofetón sugiere Ruano de la Haza, aunque no se sabe si éste pudiera ser realmente “disfrazado de tronco de árbol”, véase *Los teatros comerciales del siglo XVII*, p. 563.

ciegos" (v. 2061+). Los indios en este estado de simbólica "ceguera" por fin se van, pero el espectáculo del milagro dura un poco más, pues, lo tienen que ver también los personajes de españoles al salir al escenario.

* * *

En el ambiente de paz de la tercera jornada, Yupanguí, el inca convertido en cristiano, intenta recrear en un tronco de madera la imagen de la Virgen que vio durante el sitio del Cuzco⁵⁴. Del diálogo se deduce que se necesita una estatua para poder celebrar las fiestas religiosas. De esta manera Calderón advierte la importancia de las imágenes religiosas en el proceso de evangelización de América, y da el testimonio de su conocimiento del antiguo debate teológico sobre las diferencias entre las imágenes cristianas y los ídolos paganos⁵⁵.

Como de costumbre, Calderón indica primero cómo organizar el espacio escénico: "córrese vna cortina" (v. 3099+) y, según la acotación, en el tablado se ve un taller. Es un cuadro realista: hay "herramientas y demás instrumentos de escultor", y la estatua que el inca "en traje humilde de español"- labra (v. 3099+). Más detalles ofrece Calderón por boca de Tucapel, quien, al llegar al taller para hurtar, cuenta lo que ve aparte de la estatua: "cepillos, sinceles, sierras / y escoplos" (v. 3335-36). Cuando Yupanguí sale para encontrarse con Andrés, pide a Guacolda que cierre el taller para que no entre nadie. Guacolda ordena a Glauca que lo haga, pero ella no puede dar la vuelta con la llave y la deja en la puerta. La actriz que interpretaría este papel correría la cortina antes de irse, para que el actor en el papel de Tucapel pudiera luego mirar "por la cortina sin correrla" (v. 3324+). Tucapel se va "sin abrir la cortina" (v. 3337+), pero cuando se oye desde dentro la voz de la Idolatría: "¡Ladrones, ladrones!" (v. 3338), detrás de la cortina suena un "ruido como que tropezando derriba el taller" (v. 3341+), y Tucapel sale huyendo. Yupanguí regresa a casa con el Gobernador y Andrés para mostrarles su obra. La acotación indica cómo utilizar las puertas para que el traslado quede marcado: "Entran por vna puerta y salen por otra" (v. 3541+). Delante del taller Yupanguí dice: "Antes que os abra la puerta" (v. 3542), y al acabar su discurso "corre la cortina" para entrar en el taller. El modo de manejar las cortinas indica claramente el espacio del corral.

⁵⁴ Este apartado se basa parcialmente en el estudio "Sobre la teatralización del arte en Calderón: el escultor y su obra en el escenario en *La aurora en Copacabana* y *La estatua de Prometeo*", que se encuentra en imprenta, en el Instituto de Cervantes de Varsovia.

⁵⁵ Trata este tema MacCormack, *op. cit.*, p. 508.

En cuanto a la representación del proceso de esculpir, Calderón lo quiere ver escenificado metódicamente. El primer intento de Yupanguí de labrar en barro ha fallado. Cuando por fin decide presentar lo que ha esculpido en madera, causa una gran desilusión, y hasta Tucapel, el hombre menos enterado, cree que la estatua está "mal formada". Pero Yupanguí sabe que siendo "un bruto indio" no puede llegar a recrear una "hermosura". Esta confesión se contradice, no obstante, con las aclaraciones que da más tarde a las autoridades españolas. Pues, este indio "bruto", al decir: lo que van a ver es una estatua "en blanco", no es por eso "lo que será cuando tenga / la encarnación de los rostros / y manos, y la viveza / de la estofa del ropaje" (vv. 3545-53) -adornos que le va a poner a la figura un dorador-, parece conocer la técnica de escultura policromada, de tradición medieval, aún cultivada en España en los siglos XVI y XVII⁵⁶. Dicho esto, es de notar que en cuanto a la imagen que Yupanguí está creando, ésta reúne, sin embargo, los elementos propios del arte sincrético americano, los símbolos de la religión indígena: "el sol sobre los hombros" y "la luna a sus plantas", y los de la religión cristiana: la Virgen "de estrellas coronada", con el Niño en los brazos.

Conviene recordar que ésta no es la única obra en que Calderón trate el tema del arte de escultura. De modo menos directo y metafórico, se lo plantea también en el drama de honor, *El pintor de su deshonra* (1650), y de modo más explícito en las comedias mitológicas, *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *La estatua del Prometeo* (1670). Pero sólo en *La aurora en Copacabana* y *La estatua del Prometeo* incluye en el texto, aparte de las explicaciones teóricas, las observaciones prácticas por lo que concierne al proceso de esculpir.

Como es sabido, el resumen de las opiniones calderonianas respecto al arte se encuentra en un documento posterior, conocido como *Deposición a favor de los profesores de la pintura* (1677)⁵⁷. Allí Calderón

⁵⁶ De acuerdo a los documentos de la época, en la producción de la escultura policromada participaban el maestro y sus discípulos o aprendices: trazador, encarnador, tallador, dorador; fueron famosos los artistas, como A. Berruguete, J. de Juni, J. Martínez Montañez, y muchos otros; véanse: J. Babelon, *L'Art espagnol*, Paris 1963, o en traducción polaca: *Sztuka hiszpańska*, Warszawa, 1974, pp. 147-156; A. Ligocki, *Sztuka renesansu*, Warszawa, 1973; pp. 222-223.

⁵⁷ Este documento que recoge las aclaraciones hechas por Calderón en un pleito, en el cual él había sido testigo, fue encontrado y publicado en 1781, y editado de nuevo en 1936 por. E. R. Curtius (*Calderón und die Malerei*, "Romanische Forschungen", 50 (1936);

confiesa haber tenido siempre “la natural inclinación” hacia la pintura, porque la pintura es “Arte de las Artes”, a saber, la escultura es el arte inferior respecto a la pintura, como lo es incluso la poesía⁵⁸. Pues, la escultura sólo contribuye a la pintura “sus bultos”, o sea figuras⁵⁹.

Las ideas cultivadas por Calderón a lo largo de su vida, se reflejan en *La aurora* con claridad. Yupanguí, antes de poner la estatua en la capilla y convertirla así en objeto de devoción, la contempla como una obra de arte. Busca en ella la belleza, cuya “idea” lleva en su mente, y no la encuentra. Por su boca Calderón alude a la teoría neoplatónica: la belleza de un objeto de arte no se consigue imitando la realidad, sino recreando una idea⁶⁰. Pero a pesar de un gran esfuerzo, y la ayuda del dorador, Yupanguí no logra labrar una figura perfecta, pues, no conoce “el arte”.

Y no lo lograría sin la intervención divina. Tras el viaje a la Paz, donde un pintor ha dorado la estatua, Yupanguí la instala en la capilla en Copacabana. “Córrese la cortina” y se ve “la imagen dorada” en el altar “adornado de luzes y flores” (v. 3990+). Según la acotación, la imagen ha de ser “la más hermosa, adornada y vestida que se pueda”, la

compárese E. M. Wilson en *El texto de la “Deposición a favor de los profesores de la pintura” de Don Pedro Calderón de la Barca*, “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 77 (1974) pp. 709-727.

⁵⁸ Por lo que concierne a la comparación: pintura-escultura, Calderón hace algunas precisiones que remiten a las teorías que se iban difundiendo desde la época de Leonardo da Vinci, quien hablaba del carácter “mecánico” de la escultura, porque el trabajo de escultor no es sino un trabajo físico, en cambio, el del pintor es intelectual, por eso superior; véase: M. Rzepińska, *Leonardo da Vinci “Traktat o malarstwie”*, Wrocław, Ossolineum, 1984; con respecto a las teorías de Calderón, véase: A. M. Raposo Bravo, *Calderón y el arte*, en *Hacia Calderón, Sexto Coloquio Anglogermano*, Würzburg 1981, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1983, pp. 41-48; F. M. A. Robben, *El motivo de la escultura en “El pintor de su deshonra”*, en *Hacia Calderón*, pp. 106-113; lo trato también yo en el estudio arriba citado *Sobre la teatralización del arte en Calderón*.

⁵⁹ Según el diccionario de S. de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611-1674, ed. M. de Riquer, Barcelona 1943, p. 245), se llama la “figura de bulto la que hace el entallador o escultor, por ser figura con cuerpo, a diferencia de la pintura que es en plano, y con las sombras y claras saca las figuras a que parezcan tener cuerpo y que se puede asir con la mano.” Cito, según F. M. A. Robben, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁶⁰ Compárese las teorías citadas en W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna (Historia estetyki, t. III)*, Wrocław, Ossolineum, 1967, (o en traducción al castellano de D. Kurzyca, *Historia de la estética. III: La estética moderna, 1400-1700*, Madrid, Ed. Akal, 1991).

misma que protagonizó el milagro del Cuzco. Junto con este descubrimiento, en dos sacabuches⁶¹ -tramoyas que utilizaban los corrales de comedias y los teatros cortesanos- bajan dos ángeles: "con tablillas, pinceles y matices de pintor en las manos" (vv. 3990+). Enviados por el cielo corrigen los errores del escultor autodidacta y cantan: "Venid, corred, bolad / donde puedan suplir /aciertos del pincel, / errores del buril" (vv. 4000-04). Una vez más Calderón enseña que, sin acudir al arte de pintar, el escultor no logra la perfección. El proceso de esculpir se convierte, como lo hemos advertido antes, en un hecho dramático y la pieza adquiere rasgos de metaobra.

Observemos también que el final de cada etapa de labrar se convierte en *La aurora* en un cuadro del teatro en el teatro. Cuando los ángeles acaban su labor, se oye la música de chirimías y ellos desaparecen. Salen al escenario los españoles con Yupanguí y miran la imagen de la Virgen comentando su belleza. Según la acotación, Yupanguí, subiendo una grada, deposita en el altar las coronas traídas por el Conde, y el Gobernador reparte las velas entre los presentes. Mirando la estatua, el Conde se da cuenta de que el rostro de la Virgen queda cubierto por la figura del Niño. Yupanguí lo aparta, y entonces la estatua se mueve. Al ver este nuevo milagro, los incas que aún no se han bautizado, lo quieren hacer ahora. También ahora desaparece la Idolatría.

En el escenario se inicia la procesión y empieza la fiesta de la Candelaria con lo cual, dado que al comienzo se ha celebrado una fiesta de los incas, se crea un marco que simboliza lo sucedido en el transcurso de tres jornadas: los rituales paganos han sido sustituidos por los cristianos y los objetos de culto al Sol por los de la devoción mariana. De acuerdo a la norma del teatro áureo, un orden ha sido sustituido por el otro.

Antes de acabar esta parte de nuestro ensayo, se nos ocurre pensar que la actitud de Calderón, cuyo testimonio constituye el texto de *La aurora*, se asemeja a la del director de escena de hoy. De todos modos algunos críticos creen que, aparte de escribir las obras, Calderón de-

⁶¹ O. Arróniz (*Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1977, p. 170) explica que "sacabuche" facilitaba "el levantamiento y descendimiento de actores desde lo alto", a la semejanza del "pescante"; pero, según J. J. Allen (*Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de comedias*, pp. 21), esta tramoya permitía "el movimiento horizontal del actor hacia el auditorio en un nivel superior", y fue introducida tarde, "posiblemente sólo en la corte"; por lo que concierne a *La aurora*, Ruano de la Haza (*op.cit.*, p. 566) concluye, que los ángeles bajan y luego suben en sacabuches que podrían estar instalados por espacios laterales del segundo corredor.

sempañaba en ocasiones también el papel de una clase del director de escena⁶². No faltan, pues, referencias a su costumbre de frecuentar los ensayos de sus obras en los teatros palaciegos y seguir de cerca el proceso de producción de las representaciones de sus autos sacramentales. Por lo que concierne a *La aurora en Copacabana*, aunque no sabemos nada sobre su posible escenificación, el texto se nos presenta, como se ha dicho ya, como un guión listo para ser llevado al escenario, elaborado por alguien quien conoce muy bien el espacio escénico y las técnicas de espectáculo del momento, y tiene un concepto claro del arte y del teatro.

Hacia un teatro total

Como a lo largo del presente estudio hemos podido comprobar, los mensajes -los que Calderón quiere transmitir a través de la acción dramática- se hacen más comprensibles cuando se toma la posición del espectador. Se hace obvio entonces que Calderón quiere atraer al público impresionándole con lo puramente teatral. Evita la monotonía acudiendo a los recursos técnicos, especiales para representar espectaculares apariciones y misteriosas desapariciones de los personajes, y conseguir efectos de deslumbrantes milagros, además, sirviéndose de tan diversas formas del espectáculo, como el ceremonial pagano y la procesión religiosa cristiana, la representación del corral de comedias y los cuadros que remiten al teatro cortesano o a los autos sacramentales.

Un espectáculo de estas características podría ser montado en el corral de comedias y formar parte de una fiesta religiosa, como p.ej. la fiesta de la Candelaria o la de la Virgen de Copacabana⁶³, o de una fiesta cortesana, coincidiendo con la fiesta religiosa⁶⁴. Al decir esto, vuelve a plantearse la cuestión de la "ambigüedad" teatral de *La aurora*. La crítica se ha detenido sobre todo en el cuadro final. Con las velas encendidas, los músicos tocando y cantando, y la procesión con la figura de la Virgen en andas se crea en el escenario un cuadro de la mayor exaltación apoteósica, similar a los que el espectador del siglo XVII

⁶² Plantea este tema J. A. Hormigón en su ensayo *¿Calderón, director de escena?*, "ADE, Revista de la Asociación de Directores de Escena en España" 83 (2000) pp. 105-110.

⁶³ Lo sugiere V. Dixon, *op. cit.*, p. 265.

⁶⁴ Para festejar la llegada de la reina Mariana en 1667, según Hernández Araico, *op. cit.*, p. 268.

conoce de las escenificaciones de los autos sacramentales. Se crea, pero ¿en qué escenario? ¿En el corral de comedias o en el teatro palaciego? El cuadro final arriba descrito, lo cubre –según la acotación correspondiente– la cortina, como si se tratara del teatro de corte. Hay, sin embargo, documentos que afirman el uso excepcional de grandes telones, así como la presencia de velas encendidas en los corrales de comedias⁶⁵.

Es de pensar que tan llamativa ambigüedad teatral es la consecuencia de “mutuas influencias entre el teatro de corte y el corral”, a las que hace referencia John J. Allen⁶⁶. En la segunda mitad del siglo XVII, en ocasiones se llevaban a los corrales las comedias estrenadas en el palacio y al revés, e incluso en los escenarios de los corrales de comedias se ponían a veces los autos sacramentales⁶⁷. Tal vez en el ambiguo y confuso carácter teatral de *La aurora* se resume la situación del teatro del momento, y su ambigüedad no sea sino un rasgo estructural.

Los procedimientos que hemos comentado en este estudio afirman también la ambigüedad de la imagen del mundo que, de acuerdo a la norma barroca del teatro, en la obra se va creando. Calderón lo consigue sirviéndose de las múltiples formas del teatro en el teatro. Conviene volver aquí a los cuadros de gruta y peñasco de la primera jornada. Las mira el joven rey, Guáscar Inca, como único espectador. Según sus palabras, allí está un hombre, joven y bello. Las acotaciones que encontramos en todas las ediciones posteriores a la de Hartzenbusch (1874)⁶⁸ indican lo mismo. No obstante, en la primera edición (1672)⁶⁹, al parecer verificada por Calderón, en las acotaciones correspondientes aparece en el lugar del “joven” el nombre de “Guáscar”. La enmienda introducida por Hartzenbusch, de acuerdo a la verdad histórica⁷⁰, la acepta Engling y la introduce en la edición crítica de *La aurora* (1994)⁷¹.

⁶⁵ Compárese Ruano de la Haza, *Actores, decorados y accesorios escénicos...*, pp. 89-92, y del mismo autor, en *Los teatros comerciales del siglo XVII*, p. 567.

⁶⁶ Allen, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁷ Arellano, *Historia del teatro...*, p. 705.

⁶⁸ Compárese la nota nº 3 en el presente estudio.

⁶⁹ Compárese la nota nº 2 en el presente estudio.

⁷⁰ Porque “el hijo de Manco Cápac se llamaba Sinchi-Roca”, y no Guáscar, en *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, p. 242.

⁷¹ Compárese la nota nº 1 en el presente estudio.

Lo justifica, no obstante, de otra manera. Como cree, la indicación -de que el protagonista del espectáculo retrospectivo sea Guáscar- confunde⁷². En el escenario está ya el Guáscar Inca y, al Guáscar en la gruta y al sentado en el trono, tendría que interpretar otro actor. Engling admite, sin embargo, que podría tratarse de un personaje que tuviera que ser parecido al Guáscar Inca⁷³.

Y esto precisamente es lo que el texto de Calderón sugiere. El parecido físico es posible, porque el actual rey, el Guáscar Inca, pertenece a la dinastía fundada por el legendario hijo de Manco Capac. Así, el hombre cubierto de pieles alude a la "ceguera" y al paganismo del Guáscar Inca, y él en el trono a la falsedad de su situación del rey que supuestamente desciende del Sol. Para distinguir uno del otro de los personajes que llevan el nombre de Guáscar, Calderón utiliza en el texto distintas siglas. Sus intenciones se hacen obvias cuando se lee la obra desde la perspectiva teatral.

Al intentar ver al hombre sentado en el trono, Guáscar confiesa que el sol le deslumbra. Apenas reconoce el trono y en éste a alguien que se parece al joven en la gruta: "como en espejo" está "retratándose a sí mismo" (vv. 1272-81). La palabra "espejo" debe servirnos de clave: el Guáscar de la gruta se refleja en el Guáscar del trono para que el rey, Guáscar Inca, se vea retrado en este último. En *La vida es sueño*, cuando Segismundo se despierta en el palacio, tras su vida en la torre en condición del hombre "vestido de pieles", piensa que sueña, aunque el trono y la corona son verdaderos. Aquí el trono y la corona también son verdaderos, pero el Guáscar Inca no desciende, como cree, de la dinastía del Sol. En este cuadro barroco de múltiples reflejos destaca la relatividad de la suerte y la ambigüedad del mundo retratado en el teatro, a su vez se teatraliza el teatro. Como en todo el texto de *La aurora*, también aquí se nota 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 total como reflejo del mundo.

La idea del teatro total se realiza aquí a base de la fusión de poesía, música, canto, baile, arquitectura del espacio escénico y escultura. En *La aurora* la música y el canto no desempeñan la misma función que la música y el canto en las óperas de Calderón, *La púrpura de la rosa* (1660) o *Celos aun del aire matan* (1662), pero ambos elementos tienen

⁷² "Is confusing", Engling, *op. cit.*, p. 247.

⁷³ "That he should resemble Inga", *ibídem.*

su importancia estética. Tocaban las chirimías cuando aparece la Virgen en el Cuzco y cuando bajan del cielo dos ángeles para "hermosear" la estatua de la Virgen. La Idolatría se expresa cantando, al igual que los personajes divinos en las comedias mitológicas. Cantan también los ángeles retocando la estatua. Cantan y bailan con el acompañamiento de música los participantes de la fiesta pagana y los de la fiesta cristiana, y la música se une con frecuencia con la imagen.

Donde en otras obras de Calderón se colocan los cuadros, en *La aurora* se halla la estatua de la Virgen. Un ejemplo más próximo encontramos en el auto, *El santo Rey D. Fernando*, en que Garci-Pérez sale "con un estandarte blanco, pintada en él la imagen de Nuestra Señora con el Niño en los brazos"⁷⁴. Aquí, se produce en el tablado un efecto similar al del cuadro en el cuadro que conocemos de la pintura del siglo XVII⁷⁵. La misma observación vale para la estatua enmarcada por los elementos de la construcción del escenario. Como en *La estatua de Prometeo* y *La fiera, el rayo y la piedra*, también en *La aurora en Copacabana* la estatua es un objeto de arte de valores estéticos y a su vez un elemento estructural de la acción. Al convertirse en el centro de atención en el espacio escénico, la estatua protagoniza una representación intercalada, y, como se ha dicho antes, se crea la situación del teatro en el teatro. Pero ésta alude también al ambiente de la iglesia. Como allí, en el teatro no se admite un espacio vacío. Con una dosis de ironía, Richard Alewyn advierte que el público barroco, acostumbrado a tener cada espacio cubierto, "tenía horror al espacio libre y a las superficies desnudas", y un vacío encima de las cabezas de los actores "debía chocarle"⁷⁶. En *La aurora* allí está la estatua de la Virgen, un objeto de devoción, que siendo un elemento integral del espectáculo obedece a la norma general barroca de la teatralización del arte.

⁷⁴ En Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, T. III, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1298.

⁷⁵ Por ejemplo en Velázquez; sobre el efecto del cuadro en el cuadro en Calderón, véase M. Ruiz Lagos, *Una técnica dramática de Calderón: la pintura y el centro escénico*, "Segismundo" 3 (1966) pp. 91-104.

⁷⁶ *L'Univers du Baroque*, Utrecht, 1964, p. 73; cito, según E. Orozco, *El teatro y la teatralidad barroca*, Barcelona: Ed. Planeta, 1969, p. 77.

O TEATRALNOŚCI TZW. KOMEDII HISZPAŃSKIEJ:
LA AURORA EN COPACABANA CALDERÓNA DE LA BARCA

Streszczenie

Przedmiotem rozważań jest w tej pracy nie „sceniczność”, lecz „teatralność” hiszpańskiego dramatu Złotego Wieku, który przez jego twórców bywał określany jako *comedia nueva* lub *comedia española*, a przez dzisiejszych badaczy hiszpańskich jest identyfikowany jako *comedia* (wyróżnia się tę nazwę kursywą, by nie mylić jej z nazwą klasycznej komedii). Interesuje nas tu nacechowanie teatralne utworów z tego gatunku, które sprawia, że mają one charakter scenariuszy przedstawienia teatralnego. Rozwijające się intensywnie od paru dziesięcioleci studia nad teatrem Złotego Wieku i ujawnione w związku z tym liczne dokumenty z epoki dowodzą, że autorzy siedemnastowiecznej *comedia* mieli na uwadze niemal bez wyjątku konkretną przestrzeń sceny, często również zespół teatralny, a zawsze widza. Wydaje się więc błędem traktowanie barokowego dramatu hiszpańskiego jako tekstu wyłącznie literackiego.

Niniejsze studium podejmuje niektóre aspekty tego zagadnienia na przykładzie recepcji krytycznej *La aurora en Copacabana*, dramatu Calderóna z drugiego okresu jego twórczości. Utwór ten jest świadectwem typowego dla *comedia* zacierania się granic między gatunkami: jest to dramat historyczno-religijny (głównym tematem jest podbój i ewangelizacja Peru) z elementami komedii intrygi, *autosacramental* i intermedium oraz udziałowanego traktatu o sztuce, a nadto - z obecną postacią *gracioso*. Łączy on cechy tekstu dramatycznego i scenariusza teatralnego, i stanowi niezwykle cenny dokument procesu twórczego.

Krytyka nie odnotowała tego, skupiona przez lata na badaniu zawartości treściowej dramatu i w niewielkim tylko stopniu zainteresowana wpisana weń wizją przedstawienia. Tę zaś determinuje nie treść, lecz organizacja przestrzeni sceny i gra jaką Calderón prowadzi z iluzją, poczynawszy od gry z widoczną i niewidoczną przestrzenią sceny oraz poziomami przestrzeni widocznej dla widza. Charakter tworzony przez Calderóna przedstawienia wynika z metateatralności objawiającej się na wszystkich poziomach struktury dramatu, m.in. różnymi formami teatru w teatrze. Jego kształt estetyczny pozostaje pod wpływem hiszpańskiego malarstwa barokowego, ale przede wszystkim jest wynikiem wspólnego dla całej epoki dążenia do tworzenia widowisk totalnych na zasadach barokowej integracji sztuk (muzyka, śpiew, taniec, poezja, rzeźba, architektura przestrzeni scenicznej). Calderón łączy tu również wiele odmian sztuki widowiskowej (m.in. ceremoniał i święto Inków z tańcem i muzyką; procesja z posągami Najświętszej Panny z Copacabana i z zapalonymi gromnicami) i wprowadza zaskakujące widza efekty audio-wizualne (np. sceny cudów Matki Boskiej, magiczne sztuczki postaci alegorycznej Idolatrii). W didaskaliach znajdujemy odwołania zasadniczo do architektury corralu de *comedia*, ale niektóre obrazy wywołują skojarzenia z przedstawieniami dworskimi i inscenizacjami *autos sacramentales*. Jest to podstawą sporu o „przeznaczenie teatralne” *La aurora en Copacabana* (corral de comedias czy teatr dworski?), ale brak rękopisu i jakiegokolwiek dokumentu informującego o wystawieniu sztuki za życia Calderóna nie pozwala na jego rozstrzygnięcie. Można natomiast na podstawie pierwszego wydania tekstu dramatu próbować określić konwencję teatralną, do jakiej odwołuje się Calderón, co było jednym z zamierzeń tej pracy.