

Calderón de la Barca, Pedro. *La aurora en Copacabana (una comedia sobre el Perú)*. Ed., José Elías Gutiérrez Meza. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2018. 338 pp.

El creciente interés de las últimas décadas por la literatura clásica hispánica ha obligado a los académicos a procurarse por textos críticos y fiables en que basar sus investigaciones. Este es el motivo por el que muchos grupos de investigación están publicando las obras completas de los autores más importantes del Siglo de Oro. En el caso del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), es fundamentalmente el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra (España) el que se está encargando de sacar a la luz sus comedias completas en la colección Biblioteca Áurea Hispánica de la prestigiosa editorial Iberoamericana/Vervuert.

Uno de los últimos títulos publicados, el décimo octavo para ser más exacto, es *La aurora en Copacabana*, fruto de la tesis doctoral del profesor José Elías Gutiérrez Meza. Se trata de una extensa pieza teatral —la edición objeto de esta reseña está compuesta de cuatro mil doscientos noventa y cinco versos— que dramatiza la conquista del Perú por parte de los españoles y el origen de la advocación mariana que da nombre a la comedia. Como es norma en todas las ediciones académicas, el texto anotado y el aparato crítico están precedidos por una introducción que contextualiza la obra en su tiempo y la analiza a la luz de la filología moderna y por un riguroso estudio textual mediante el que se establece el estema y se justifica la elección de las variantes seguidas.

Por lo que respecta a la introducción, se puede decir que el editor se centra en cuatro grandes aspectos: la datación de la obra, su fortuna escénica, sus fuentes y su estructura dramática, partiendo de un análisis de la versificación. En cuanto a lo primero, Gutiérrez Meza propone el intervalo de 1664-1669 como periodo en que la



<https://doi.org/10.18800/lexis.201901.009>

ISSN 0254-9239

obra pudo ser compuesta. El año *a quo* se basa en la publicación a finales de 1663 del volumen *Imagen de Nuestra Señora de Copacabana*, preparado por el fraile agustino Andrés de San Nicolás en el contexto de la promoción de la advocación en España. En dicho libro se hace una lista de otros que tratan o hablan de esta virgen, sin que entre ellos figure la comedia calderoniana. Esta ausencia llama poderosamente la atención del editor, que se plantea que la obra tuvo que escribirse a partir de entonces, pues, de lo contrario, San Nicolás la habría mencionado forzosamente.

Aunque la hipótesis no es descabellada, hay que admitir que no es del todo contundente, pues que el fraile no se refiera a la pieza de Calderón no quiere decir que no se hubiera escrito aún: puede que desconociera su existencia o, simplemente, que decidiera omitirla.¹ Una objeción similar se puede hacer a la hipótesis que defiende el año de 1669 como fecha *ad quem*, que es la mención en el diario del conde de Pötting de haber asistido a la función de “la comedia del origen de Nuestra Señora de Copacabana en las Indias” (12): no puede saberse con certeza si la pieza que vio el noble se correspondía con la de Calderón, máxime cuando ni siquiera se alude a ella mediante su título; podría tratarse de otra sobre el mismo asunto de otro poeta, hoy desconocida o perdida. Sea como fuese, y dejando de lado estas puntualizaciones, el editor procura afinar más y propone los años 1664 o 1665 como fecha de composición, y ello por dos razones: la primera, por coincidir con el periodo más intenso de la campaña de promoción de la advocación en la península; y la segunda, por acercarse a la propuesta de Hilborn, que en virtud de la versificación sugirió 1661 como posible año de creación.

Por lo que respecta a la fortuna escénica, además de la supuesta representación de 1669, el editor señala algunas funciones en el Setecientos y la posible difusión de la obra en América, ya que se sabe que otras piezas de la *Cuarta parte* de Calderón, a la que pertenece *La aurora en Copacabana*, se conocieron aquí, sobre todo

¹ De hecho, la lista, reproducida como cita por Gutiérrez Meza, se cierra con “y otros muchos [autores que han escrito sobre la virgen] que se omite” (12).

en Lima. Finalmente, Gutiérrez Meza reseña algunos montajes modernos y se detiene en el preparado en 1992 por el grupo argentino La Cuadrilla, destacable al incluir algunos elementos críticos con la conquista de América por parte de los españoles, si bien respetando el texto de Calderón.

El tercer aspecto analizado en la introducción son las fuentes de la obra. En realidad, Gutiérrez Meza no se para a estudiar con detalle el proceso de elaboración de los intertextos de que parte Calderón; esto es algo que se reserva para las notas de la edición. En este momento se limita básicamente a indicar y argumentar cuáles son esas fuentes, corroborando o refutando la bibliografía precedente. Las obras que posiblemente sirvieron de inspiración al autor son dos: la *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), del agustino Alonso Ramos Gavilán, y la *Historia general del Perú* (1616), segunda parte de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega.

Uno de los libros que se han propuesto como posible fuente y que Gutiérrez Meza rechaza como tal es la *Crónica del Perú* de Pedro Cieza de León. La vinculación con el drama de Calderón se ha basado sobre todo en algunas coincidencias de tipo temático y espacial que, para el editor, no son relevantes dado su carácter general y que se pueden encontrar en los libros de Ramos Gavilán y el Inca Garcilaso; además, a diferencia de este último cronista y del propio Calderón, que lo sigue, Cieza no ofrece una imagen tan idealizada de los conquistadores, pues no oculta los muchos excesos que cometieron. Otros intertextos propuestos, cuya influencia relativiza Gutiérrez Meza, son *La descripción del Perú* de Reginaldo de Lizárraga y los escritos de Baltasar Salas, editados con el nombre de *Copacabana de los incas* por Jesús Viscarra Fabre; los motivos que llevan al editor a adoptar esta postura son similares a los aducidos para el caso de Cieza: coincidencias demasiado generales que pueden explicarse por otras fuentes y, en el caso de la obra de Lizárraga, que permaneció inédita a lo largo del Seiscientos.

Otra fuente que tampoco termina de convencer a Gutiérrez Meza es *La Araucana*, que se ha vinculado con la comedia calde-

roniana por compartir con esta los nombres de algunos personajes, Tucapel, Guacolda y Glauca: el editor considera que es una antropomía que pronto se difundió y pasó a identificar a personajes americanos. El caso de la *Crónica moralizadora del Orden de San Agustín en el Perú* (1653) de Antonio de la Calancha le plantea más dudas: al parecer, este agustino tomó parte de su historia de Ramos Gavilán, por lo que cabe la posibilidad de que Calderón lo consultara a él en su lugar. Además, hay un pequeño detalle de la pieza de Calderón que coincide más con lo que narra Calancha que con lo contado por Ramos Gavilán: el paso del apóstol santo Tomás por tierras americanas, que para Ramos es un simple predicador. No obstante, Gutiérrez Meza reconoce que el pasaje en que se hace referencia a esta anécdota se parece en líneas generales más a la historia de Gavilán que a la de Calancha, y admite que el detalle del apóstol pudo tomarlo Calderón de la tradición de su época, ya que era una leyenda muy conocida.

Para terminar estos aspectos, se analiza el tratamiento poético de las fuentes y la configuración de los personajes. En su estudio, Gutiérrez Meza demuestra que la elaboración a la que Calderón somete los intertextos de los que parte tiene como objetivo enaltecer la religión y promover la advocación mariana de Copacabana, proceso que estaba en su época en plena efervescencia. En este sentido, no debe extrañar el tratamiento maniqueo en que caen en ocasiones los personajes indios: por una parte, los nobles Yupangui y Guacolda, que reaccionan a la crueldad de los incas y están predispuestos a recibir el cristianismo; y por otra, los malvados que siguen a la Idolatría. El último aspecto que Gutiérrez Meza aborda en esta introducción es la estructura dramática y la versificación de la pieza. En primer lugar, y tras hacer un breve repaso de las diferentes perspectivas metodológicas que se han adoptado para estudiar la polimetría del teatro clásico, propone una estructuración de la obra basándose en las teorías segmentadoras de Marc Vitse. Según su hipótesis, el desarrollo de la comedia gira en torno a la expansión de la evangelización del Perú, alternando secuencias de avance con otras de retroceso. Su argumentación, muy sólida, resulta altamente convincente.

En un segundo momento, Gutiérrez Meza pasa a analizar el valor que cada metro posee en la obra, basándose en teorías precedentes. Así, por ejemplo, las décimas tienen una dimensión introspectiva; las redondillas carecen de un valor específico y suelen servir para marcar las secuencias de transición; los romances, por su parte, constituyen el metro más frecuente; y las silvas introducen, normalmente, elementos perturbadores en la trama, como la presencia de la Idolatría. Este estudio termina con unas interesantes consideraciones sobre la función de la música y el canto en la comedia. Gutiérrez Meza aplica a la pieza la distinción tradicional entre música diabólica y celestial: la primera se relaciona con la Idolatría y tiene como objeto atraer a los personajes a su causa y la segunda se relaciona con la oración y contribuye a la evangelización. En este contexto, destaca cómo los conquistadores se van adueñando poco a poco, especialmente en la jornada tercera, de esa música divina, que se acaba relacionando con ellos por su misión evangelizadora en un deseo de mostrarlos como servidores y guerreros de Dios.

A la introducción sigue el análisis textual de la obra. Tras listar los testimonios conocidos, antiguos y modernos, y ofrecer la descripción analítica de los primeros, Gutiérrez Meza se pregunta por el valor de las dos primeras ediciones de la pieza, aparecida en la *Cuarta parte* de Calderón, con una dedicatoria a un “amigo ausente” que ha suscitado gran debate en el seno de la crítica. En dicha dedicatoria, que Gutiérrez Meza reproduce, Calderón se queja del poco esmero con que se editan sus comedias y comenta cómo otro amigo le ha pedido permiso para poder imprimir sus obras con más cuidado, a lo que el poeta accede no del todo convencido. Este prólogo ha servido para defender la intervención de Calderón en el proceso editorial de sus comedias a partir de esta *Cuarta parte*. No obstante, Gutiérrez Meza concluye que esto es poco probable, al menos en el caso de *La aurora en Copacabana* y si se entiende esa intervención como una corrección activa. Quizá el poeta suministró textos o borradores de cierta autoridad o, simplemente, dio el visto bueno para la publicación, pero poco más, como se deduce de la citada dedicatoria. De todas formas, me pregunto: ¿hasta qué punto hay

que dar credibilidad a la dedicatoria de Calderón?, ¿no pudiera ser que ese amigo encargado de editar sus obras fuera ficticio y la intención del poeta no fuera otra que quejarse del poco cuidado con que se editan las comedias?

En relación con todo esto, la segunda edición de la parte reza “Enmendada y corregida”, lo cual ha hecho plantearse a la crítica, igualmente, hasta qué punto las correcciones son obra de Calderón. Aunque es cierto que enmienda muchos errores de la primera y aun añade versos, Gutiérrez Meza duda de que sea fruto de un trabajo de la parte del dramaturgo: hay errores clamorosos que Calderón jamás dejaría pasar. Puede que el proceso de corrección se deba a un editor de la época o sea un hecho *a posteriori*. Tras esto, Gutiérrez Meza dedica unas páginas a otras ediciones: la de Vera Tassis, que sigue a la segunda edición y añade algunas correcciones; las sueltas, que siguen a Vera Tassis; y las modernas. Entre estas, está la de Antonio Pagés Larraya (1956), cuyos estudio y notas son deficientes; las ediciones bolivianas (1977 y 1992), que no son críticas, pero sirvieron para divulgar la obra; y la de Ezra S. Engling (1994), edición crítica que cuenta como variantes textuales las paleográficas.

A continuación, Gutiérrez Meza lleva a cabo un minucioso análisis de las variantes que le sirve para establecer un estema. En él hay dos subarquetipos. De uno depende la primera y la segunda edición de la *Cuarta parte*. La edición de Vera Tassis contiene lecturas estilísticas propias y añadidos que podrían ser de un testimonio perdido de Calderón: por eso depende de la segunda edición y del segundo subarquetipo. El estudio textual concluye con la exposición de los criterios de edición. Hay que señalar dos aspectos. En primer lugar, llama la atención que el editor puntualice que “[haya] tenido en mente a un lector no familiarizado con el teatro áureosecular” (80-81) a la hora de anotar voces: ¿es lo más adecuado para una edición académica destinada esencialmente a investigadores? Y, en segundo lugar, choca un poco el tratamiento que dice que va a dar a la edición de las acotaciones, pues “[ha] seguido las que [consideró] más claras en la relación con la acción escénica” (81): da la impresión de que va a mezclar lecciones. En este sentido, lo ideal sería seguir el

testimonio base, la segunda edición de la parte, y recurrir a otros en caso de error evidente. Además, hay que recordar que las acotaciones son los segmentos textuales más sometidos a la variación, ya que pueden proceder de un autor de comedias o de un editor de la época.

Con esto, terminan los estudios preliminares y se da paso al texto crítico anotado. Como es habitual en las ediciones actuales, las grafías y la puntuación se modernizan, lo cual facilita enormemente la lectura. La fijación textual es correcta y las notas son útiles para seguir la trama. Como se ha indicado anteriormente, muchas de ellas aclaran el sentido de voces, expresiones o significados extraños al lector contemporáneo; otras explican la relación de la comedia con sus fuentes con bastante profusión; otro grupo, por su parte, simplemente comenta filológicamente el texto, mostrando sus mecanismos retóricos o su composición o estructuración.

No obstante, hay algunos detalles que merece la pena destacar. Están en relación con lo comentado acerca de los criterios de edición. En primer lugar, como efectivamente se ha adelantado, se anotan voces demasiado comunes, al menos para un investigador o lector habitual de teatro del Siglo de Oro. Algunos ejemplos son *ninfa* (v. 145), *dar el orden* (v. 421), *acero* (v. 585) o *grueso* (v. 1884). Además de esto, hay un exceso de concordancias, es decir, ejemplos de la palabra anotada en otras piezas de Calderón. Es cierto que en ocasiones sí son muy útiles pues ejemplifican el uso específico de una palabra, un sentido o una circunstancia concreta en la obra de este autor, como sucede en el verso 13, en que se explica que en sus obras la idolatría y el paganismo suelen tener su centro en lugares elevados; no obstante, en la mayoría de los casos, estos ejemplos no aportan gran cosa ya que solo ilustran usos comunes de la voz en el Seiscientos.

Y, en segundo lugar, está el problema de las acotaciones. Como indicaba en los criterios de edición, Gutiérrez Meza añade algunas acotaciones al texto base para clarificar la teatralidad de la obra. Se puede decir que muchas son necesarias, como les pasa a los “Vanse” o “Dentro” que faltan o a otras que hacen referencia a situaciones

más específicas, como le sucede a la del verso 746, que marca una salida colectiva sin aludir a todos los personajes-actores que deben marcharse. Sin embargo, otros añadidos no serían tan necesarios, ya que se puede considerar que en el texto hay marcas que nos están indicando cómo deben proceder los personajes-actores (las llamadas didascalias o acotaciones implícitas), como les pasa, por ejemplo, a la del verso 613, “Al irse tras Yupanguí halla a Tucapel”, cuando el verso reza “¡Tras él! Mas, ¿quién está aquí?”, o a la del 2330, “Retírase Guacolda”, cuyo verso dice “Retírate a aquesta parte”.

Pero sea como sea, y sirva esto de conclusión, se trata de un trabajo cuidado, riguroso y completo. Gutiérrez Meza ha abordado satisfactoriamente todos los aspectos esperables en una edición de teatro del Siglo de Oro: datación, representaciones, fuentes, tratamiento de los personajes, polimetría... Lo único que se echa un poco en falta a nivel general es un estudio más consistente de la puesta en escena, esperable en una comedia que tiene un importante componente espectacular por la presencia de lo sobrenatural. En el estudio introductorio no se dice gran cosa al respecto, y hay que esperar a algunas notas del texto para encontrar algunas indicaciones sobre la escenografía. Esperamos que otros investigadores se animen a seguir editando el patrimonio clásico teatral español, ya que solo teniendo textos críticos fiables podremos profundizar adecuadamente en este periodo tan fascinante, rico e importante de las letras hispánicas.

Juan Manuel Carmona Tierno²
Université de Montréal

Recepción: 10/06/2019
Aceptación: 24/06/2019

² El autor de esta reseña es beneficiario de una beca postdoctoral de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla de investigación en el área de las humanidades (convocatoria de 2018).