

PERSPECTIVAS DE LA LOCURA EN LOS GRACIOSOS DE CALDERÓN (*LA AURORA EN COPACABANA*)

A mi amigo John Varey

La denominación “gracioso” se encuentra en muchos dramas y comedias de Calderón. Nos damos cuenta exacta de lo impreciso de esta designación. Para citar un ejemplo relativo a los dramas que presentan la persona del gracioso, llamamos la atención sobre *El príncipe constante*; para citar un ejemplo referente a las comedias, *La dama duende*. En *La Sibila de Oriente* entra en escena un “negro gracioso”. Un “indio gracioso” y una “india graciosa” actúan en *La aurora en Copacabana*. Calderón encuadra dos graciosos en su pieza *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. El *Diccionario de Autoridades* explica el término “gracioso” mediante las palabras “chistoso”, “agudo”, “lleno de donaire y gracia”. El catálogo de personajes de varias obras del maestro del Siglo de Oro muestra todavía otro matiz del “gracioso”. Actúa en *La devoción de la cruz* y en *Mujer, llora y vencerás* un “gracioso villano”. Según el *Diccionario de Autoridades* “villano” corresponde a “rústico”, “descortés”. La comedia *De una causa dos efectos* presenta al espectador una persona caracterizada como “truhán”. El “truhán” contribuye a la diversión provocando risa en el auditorio. Sirviéndose de las palabras “truhán” y “placentero”, el intérprete del drama del siglo XVII puede clasificar a la persona llamada “bufón”. El “bufón” interviene en las creaciones calderonianas solamente raras veces.

Es por lo tanto absolutamente necesario acentuar que la figura del gracioso no es reducible a un esquema del todo simple. El gracioso ofrece aspectos muy diversos en cada autor y hasta en cada pieza de un mismo autor. En el texto calderoniano escogido para este trabajo, el gracioso ocupa una posición muy importante. Por ello elegí *La aurora en Copacabana*¹. Ya en el

¹ Cito de la siguiente edición, *Obras completas*, t. 1: *Dramas*, ed., pról. y no-

conjunto de ideas ahora mismo analizado hay que formular la pregunta relativa al porcentaje de la participación del gracioso en la acción dramática.

Queriendo destacar en un cuadro sinóptico relativo a la producción literaria calderoniana algunos principios esenciales —evidentemente expresados de manera diversa según la pieza en cuestión—, es por cierto aconsejable enumerar los siguientes. A consecuencia del contraste efectuado por él, el gracioso puede intensificar la acción. Mencionemos como ejemplo *La Sibila de Oriente*: el negro gracioso Mandinga actúa, por decirlo así, en contraposición al Rey de Jerusalén, Salomón. Se sabe muy bien que en los dramas calderonianos el gracioso es muchas veces criado de un caballero, reflejando así una relación social muy frecuente en la España del siglo XVII. De ello resulta que sea posible interpretar la intervención del gracioso como consecuencia del comportamiento de la persona principal (o de las personas principales) del drama. Por esta razón la tarea del gracioso consiste de vez en cuando en el traslado de una manifestación hecha por un personaje de la pieza a otro nivel, bien sea más bajo o más alto. En varias obras del maestro del Siglo de Oro la tarea mencionada tiene como consecuencia la construcción de una antítesis entre momentos trágicos y momentos cómicos. (Una de las funciones de este estudio es el examen del comportamiento del indio gracioso Tucapel bajo el punto de vista ahora mismo mencionado².) Semejante construcción puede servir para caracterizar a un personaje que vive en una esfera superior (compárense en las disquisiciones siguientes las palabras del gracioso relativas al español Candía). Es también y naturalmente necesario hacer constar si el contraste entre el gracioso y una persona perteneciente a una clase social muy alta se muestra en un campo determinado de manera más típica que en otro campo diferente. En el texto escogido (*La aurora en Copacabana*) en el cual —como acabamos de mencionar— se presentan dos graciosos (una graciosa y un gracioso) está por decidir si existe un paralelismo respecto a dos personas de categoría social superior. Por fin, es indispensable notar (sin que tengamos la convicción de haber enumerado todas las propiedades del gracioso en general o en el drama en cuestión) que el gracioso tiene

tas de A. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, 1966, p. 1313-1361. Las siguientes referencias proceden de esta edición, por lo que sólo indicó el número de página entre paréntesis.

² Véase la lista de personas, p. 1315.

un interés especial por la realidad, y en ello aparece muchísimas veces la locura aparente del personaje.

Tanto el indio gracioso Tucapel como la india graciosa Glauca se incluyen (prescindiendo del catálogo de personas) ya en la nota escénica referente a la primera jornada (p. 1315a). Sin duda alguna, Calderón quiso optar por dos nombres asimilados a la lengua vernácula. Nos preguntamos también si, escogiendo el nombre "Glauc" se le ocurrió la palabra griega "γλαυκός". Es muy posible que —al elegir "Tucapel"— haya pensado en una transformación del nombre incaico "Tupac (Yupangui)". (Tucap Yupangui fundó una ciudad destinada para los peregrinos que desearan visitar el templo dedicado al Sol en Copacabana.)

Casi al principio de la jornada primera (no subdividida en escenas) el autor de la obra dramática describe una fiesta consagrada al Sol, en la cual los dos graciosos participan con mucha alegría (1316a). Declaran su conformidad con venerar a la deidad del Sol (1316a)³ y al sacrificio en cuestión. La graciosa Glauca concuerda con las manifestaciones del sacerdote del Sol exclamando: "Bien dice" (1316a) y exhortando al indio gracioso Tucapel mediante las palabras: "El baile, Tucapel, vuelva" (1316a). Tucapel pregunta: "¿Es por mostrar, Glauca, cuánto / de hacer mudanzas te precias?" (1316a). Se infiere del empleo del término "mudanza" que en este caso se trata de la primera expresión significativa de una graciosa. Esta afirmación se apoya en el hecho de que la palabra "mudanza" designa en la lengua española del siglo XVII tanto "cierto número de movimientos que se hace en los bailes y danzas...", como "cambio de opinión"⁴. En el texto calderoniano se presenta la segunda significación porque Yupangui, el indio galán, caracteriza el diálogo de los graciosos diciendo: "¡Que siempre habéis de reñir!" (1316a) y porque, en toda la pieza, Tucapel y Glauca se ofrecen a la vista del espectador como un matrimonio que no discute con genio dócil, crédulo y amable, por lo menos en general. Además hay que añadir que la pregunta del gracioso (o sea su alusión a la mudanza) resulta tan sólo comprensible en virtud de las palabras de su compañera que documentan una relación normal entre ambos. Pero la explicación hasta ahora dada no trata por extenso el significado de este pasaje respecto a la interpretación de la originalidad de las dos personas escogidas por nosotros. La expresión de Yupangui arriba citada, que marca una divergencia de la alegría de la fiesta antes menciona-

³ Cf. respecto a la expresión "deidad del Sol", 1315a.

⁴ Cf. *Dicc. Aut.*

da, provoca la pregunta de Glauca y de Tucapel: “¿Pues quién sin reñir se huelga?” (1316a). Pertenece por lo tanto al deber de estos individuos, que causan una distensión del ambiente (y se trata en cuanto a los graciosos de personas de este género) al introducir unos elementos de distracción.

El arte de Calderón consiste, prescindiendo ahora de muchas otras cualidades, en observar con exactitud la oposición entre los habitantes del Perú y los españoles que conquistan el país sudamericano. Comienza esta observación casi inmediatamente después de haber descrito la ceremonia incaica.

Al oír una exclamación triste de la sacerdotisa india Guacolda, que un poco más tarde informa a sus compatriotas acerca de la llegada de los descubridores, un inca pregunta: “¿Qué nuevo eco se lamenta / ya en nuestro idioma?” (1316b). La importancia del indio gracioso Tucapel en el drama calderoniano se reconoce fácilmente porque tiene la función de contestar diciendo: “El de una / mujer, y según las señas / sacerdotisa” (1316b). Aunque en este caso no se trata de una tarea normalmente atribuida en el arte dramático español al *gracioso*, Calderón desea sin duda alguna indicar que este tipo tiene que cumplir con una misión especial. Las palabras de Tucapel dejan tomar nota por lo menos de dos cualidades características esenciales. Tucapel es siempre un observador muy atento (el término ya ahora incluido “señas”⁵ —muchísimas veces repetido en la pieza— comprueba esta facultad importante). Además hay que acentuar la relación del gracioso con el mundo de la religión que tiene una posición central en *La aurora en Copacabana*. Todavía no se nota esta relación en toda su trascendencia. No es posible afirmar que el maestro del siglo XVII quiera señalar, insertando la aseveración de Tucapel, que se trata de un gracioso muy indiscreto (sabemos que le gusta al dramaturgo español presentar graciosos impertinentes en muchas obras suyas).

Después de la caracterización realizada por el gracioso, Guacolda anuncia “el prodigio / que a nuestros montes se acerca” (1316b); es decir, los descubridores españoles. Todas las personas presentes declaran sin titubeo que desean atacar la potencia combativa del “ejército” español. En este momento Tucapel revela su cobardía diciendo a su mujer que quiere excluirse de la lucha y cederle a Glauca la tarea de su competencia: “Que tú te pongas delante, / con que a todos nos remedias” (1318a). En el teatro del Siglo de Oro la cobardía es muchas veces una propiedad, un

⁵ 1316b, 1319a y b.

atributo casi imprescindible del *gracioso*. Tucapel pone las miras en una intención claramente determinada. Cree que su mujer, muy gorda, le ofrece con sus carnes al enemigo tanta comida que el monstruo que se acerca —en realidad el barco español ya visible— podrá satisfacer su apetito perdonando la vida de todos los otros: “...si te coge la primera / a ti, de ti quedará / tan ahito, que no tenga / hambre para los demás” (1318a). La función de incluir situaciones humorísticas también en textos que en el fondo contienen problemas bastante serios es muchas veces confiada por Calderón y otros autores dramáticos al *gracioso*. Respecto a los versos citados, podemos decir que lo mismo sucede en *La aurora en Copacabana*. La afirmación ahora expresada se basa por una parte en el hecho de que Tucapel no quiere en serio sacrificar a su mujer, y por otra en el de que reconoce nítidamente su gran hermosura. El Inca Huáscar, amenazado por un peligro igual al que corren los graciosos, desea, hablando de la lealtad de los indios que le rodean, referirse sin duda en primer lugar a la alianza defensiva de sus compañeros (1318a). Agregando el agradecimiento del Inca (agradece el amparo recibido por sus indios) a la discusión de los graciosos completamente incapaces para toda clase de defensa, Calderón, artista eminente, confiere a las palabras “lealtad vuestra” una insistencia especial y en el caso de que quiera referirse a los graciosos también, una acentuación un poco irónica. En esta situación dramática creada por el autor de la pieza puede verificarse una identificación fascinante, porque tanto el Inca, persona de categoría social elevada, como el gracioso, individuo de baja categoría, consideran la nave como un animal horrible. Ya en esta parte de la jornada primera la intervención de Tucapel constituye, como en muchos otros momentos del drama, una consecuencia de la acción o del discurso de un actor de autoridad muy superior. Sin llamar la atención sobre este recurso artístico, las palabras “¡Qué bravo metal de voz / tiene la señora bestia!”, pronunciadas por Tucapel, no serían comprensibles (1318a). Es necesario observar aquí que el empleo chistoso de términos relativos a la posición social forma parte del lenguaje de los graciosos calderonianos. La exclamación ahora mismo citada (por lo demás incluida en muchas otras noticias desfavorables) lleva de inmediato a la invitación de que “Entre sus breñas / nos ampararemos” (1318a). Esta invitación de Tucapel corresponde a su ya mencionada cobardía y sobre todo a su realismo.

Ni respecto a Tucapel ni respecto a otros indios el realismo en cuestión implica que la nave ahora mismo llegada sea identificada como tal. Yupangui también se encuentra en una incerti-

dumbre completa en cuanto a la naturaleza del ser (aparentemente lleno de vida) que se aproxima. Se puede admitir con mucha razón que Calderón quiere demostrar la extrema dificultad de reconocer una cosa existente fuera de la capacidad imaginativa normal del indio. Por lo tanto, no es sorprendente que Yupangui y Tucapel den principio a una conversación detallada. Yupangui aprovecha la oportunidad para pedir a Tucapel informes sobre “la senda / por donde echó [se. Guacolda]” (1320a). Guacolda, hacia la cual el indio galán siente mucho afecto, llamó la atención sobre el “monstruo” en un monólogo bastante largo. El *gracioso* contesta, siguiendo el ejemplo de sus camaradas en otras piezas calderonianas, chistosa e irónicamente: “No es muy fácil / el saber por dónde echa / una niña que encerrada / está, el día que se suelta. / Por aquí vino; mas no / sé por dónde escapó” (1320a). La explicación ahora dada se puede sostener con mucha probabilidad porque la sacerdotisa Guacolda es caracterizada como “niña”. Por cierto, no es posible excluir la hipótesis de que el autor quiera poner en la boca del *gracioso* una declaración correspondiente a la verdad.

Yupangui comunica a su servidor que desea quedarse solo en la playa para proteger a Guacolda. Conforme a su carácter cobarde Tucapel intenta escaparse diciendo: “Si has de ser tú solo, deja / que yo me vaya” (1320a). Después del rechazo por parte de su dueño, el *gracioso* pregunta: “Pues ¿cómo, di, se concuerda / solo y conmigo?” (1320a). Acontece muchas veces en los dramas calderonianos que el *gracioso* haga la tentativa de reprochar una inconsecuencia a su interlocutor. Es natural que Yupangui no acepte la objeción, explicando a su criado, lleno de presentimientos, que en el momento de la llegada del monstruo tiene que cumplir con una misión todavía no expresada. Tucapel exclama sirviéndose de una manera de decir irónica (y muy típica en el lenguaje calderoniano) caracterizada por el término “lindo”: “Linda cosa es esa” (1320a). Tan solamente después de esta discusión, el espectador (o el lector) llega a saber la tarea vislumbrada por el *gracioso*, es decir el dar libertad a las fieras. Interpretando la frase tan breve de Tucapel (“Linda cosa es esa”) es admisible afirmar que se trata de una manifestación sincera de su opinión. Muchas veces los *graciosos* calderonianos emiten su juicio sin más ni más. Sin tener en cuenta este hecho hay que acentuar también que el servidor indio formula el dictamen (en realidad erróneo) de una exposición de Yupangui tan sólo comenzada, pero todavía no terminada y aclarada. Además es posible —el intérprete minucioso tiene que enumerar todas las hipótesis— que las pala-

bras de Tucapel (lleno de presentimientos) contengan en forma positiva —contraria a la verdad— una apreciación negativa e irónica. En el caso de que Yupangui no haya querido engañar —hecho muy probable—, Calderón presenta a sus lectores y espectadores una prueba de la reacción generalmente rápida de un *gracioso* y al mismo tiempo de la vivacidad de la conversación⁶. Dentro de la esfera conversacional que gira alrededor del problema en cuestión, la abreviación “Las fi...” (en vez de “Las fieras”) comprueba una interrupción como resultado de la cobardía del gracioso. Con tal motivo es aconsejable añadir que le gusta a nuestro autor dramático incluir en su texto materiales lingüísticos muy breves, para realizar insinuaciones en virtud de indicios de poca extensión. Caracterizando inmediatamente después el ataque de las fieras, respecto a su persona como “diligencia”, el *gracioso* se sirve otra vez de una expresión encubridora de su ironía. Debido a la gradación tantas veces incluida por Calderón en sus piezas, el indio galán Yupangui habla de un terror todavía mayor, de manera que las fieras le parecen a Tucapel una amenaza secundaria. Se decide a acercarse a ellas. Respecto a la indicación subsiguiente de Yupangui relativa a un hombre, es lícito acen-tuar de nuevo la habilidad de gradación calderoniana. Tucapel, dándose cuenta de la alusión a un hombre y recordando todavía la mención de las fieras, designa el cambio con el término “generación”. En *La aurora en Copacabana*, el gracioso tiene un carácter mucho más intelectual que otros personajes similares en obras dramáticas calderonianas. Es por esta razón (a la cual vamos a dedicar nuestra atención en el desarrollo de estas páginas) que Tucapel emplea “generación” en vez de otra palabra quizás más sencilla.

La generación mencionada se ofrece en tres partes: “¿Qué generación es esta, / que una bestia grande pare / otra pequeña bestia / y esta bestia pequeña / un hombre?” (1320*b*). Yupangui atribuye a este hombre “raras señas” (1322*b*). Después de la descripción dada por Yupangui (1322*b*) el gracioso está dispuesto (no en último lugar para protegerse a sí mismo) a incitar a las fieras contra aquel ser humano de apariencia completamente des-acostumbrada y dudosa. Pero el indio galán Yupangui no le permite hacerlo, porque desea primero identificar la esencia maravillosa de aquel hombre extraño. Tucapel toma la decisión de esconderse: la huida es siempre un rasgo típico del gracioso.

Entretanto, Yupangui entra en contacto con el español Pedro

⁶ Naturalmente nos damos cuenta de la gran importancia de la escenificación para la comprensión de la voluntad creadora de Calderón.

de Candía. Pero no llegan a comunicarse por el lenguaje. Este fracaso hace que Tucapel se sirva de una frase característica de un *gracioso* porque expresa una verdad general indiscutible: “Que se hablen / dos, sin que uno ni otro sepan / lo que se dicen, no es nuevo” (1321a). Después de la llamada “conversación” entre Yupangui y Pedro de Candía, el español encuentra desafortunadamente a Tucapel. El gracioso dice a la manera temerosa y cobarde característica de bufones truhanes y graciosos (y además “aparte”): “¡Oh quién decirle supiera / que soy tonto, y que de un tonto / es más tonto el que hace cuenta” (1321b). En primer lugar queremos destacar que el acto de hablar en “aparte” es muy característico de los graciosos. En segundo lugar es lícito parafrasear las palabras pronunciadas para salvarse por el cobarde Tucapel en dos sentidos. Se trata por una parte de una “autocaracterización” fingida (“soy tonto”) aunque por lo general la tontería se atribuye a casi cada *gracioso*, pero es también caracterización de la persona interlocutora (“el que hace cuenta de un tonto es más tonto”). Hay que recalcar también que Calderón pone en evidencia la actitud angustiada de su criatura mediante el tartamudeo. A pesar de que el español le invite a desistir del proyecto de huida, Tucapel, dándose cuenta de la libertad de las fieras, dice de nuevo y aparte: “¿Mas que al primero que encuentran / soy yo?” (1322a). Es natural que su asombro sea extraordinario cuando ve que las fieras, repentinamente transformadas en animales mansos, son acariciadas por el hombre recién llegado. Este milagro, incluido sin duda alguna en el drama para subrayar su carácter cristiano, es comentado por Tucapel con las palabras que siguen: “¡Oiga cómo los regala / y cómo ellos le festejan! / Quién tigre de falda vio, / y león de brazos, que juegan / con su dueño / y él con ellos, / haciéndose muchas fiestas?” (1322a). A pesar de este milagro el *gracioso*, que desmiente muy raras veces su cobardía, teme que las “fieras” le ataquen: “Pero en su defensa / se vuelven contra mí” (1322a). Según parece lo hacen (“¡Ay, que se acercan!”), 1322b) porque no lleva consigo una cruz como Pedro de Candía que sube a lo alto del monte. Después de bajar, exige éste enérgicamente que Tucapel le acompañe. (Un ruego del español ya ha efectuado la desaparición de los animales.) Dirigiéndose a Glauca —no presente— el gracioso exclama ahora: “Glauca, pues ves que me llevan / a ser de una bestia pasto, / no seas pasto de otras bestias / tú en mi ausencia” (1322b). Calderón, maestro en el arte de la gradación, llegó a incluir en su texto una manifestación triple de la preocupación de su criatura bufonesca. Esta manifestación se realiza por

última vez en dos sentidos: por un lado Tucapel habla de la nave interpretada como animal, por otro de las fieras realmente presentes, aunque, en virtud del milagro, amansadas. Todavía no cristiano, el gracioso no se destaca por la capacidad de reconocer la mansedumbre inesperada como efecto de un prodigio. Observa tan sólo con mucho asombro la transformación sorprendente de los animales.

Después de los sucesos relativos a la aparición de las “fieras” el artista del Siglo de Oro permite entrar en escena a la única figura alegórica, llamada “La Idolatría”. Procediendo así, prosigue (como en muchas otras piezas redactadas por él) una costumbre muy arraigada en la literatura y en la escultura europea: desde la Edad Media virtudes y vicios son presentadas como esencias abstractas sin relación a personas reales⁷ (pensemos en las portadas de las iglesias medievales). La Idolatría, sirvienta del sol, toma la resolución de reclamar sus prerrogativas en el país descubierto por los españoles. Volviendo de la ribera, Yupangui comunica al Huáscar Inca que Pedro de Candía acaba de erigir un crucifijo (“tronco”) y de llevarse consigo a Tucapel. Después de haber oído la exposición de Yupangui relativa al rapto de Tucapel, la india *graciosa* Glauca exclama: “¿Cómo dices no ser cosa divina / la que daño no ha hecho / a nadie, y me ha hecho a mi tanto provecho?” (1323b). Se puede inferir de la caracterización siguiente pronunciada por el sacerdote indio que amonesta a la mujer “necia”, imponiéndole el silencio, el género de una reacción especial e interesante. La *graciosa* confunde sin duda alguna varias cosas muy diversas considerándose a sí misma como centro de los acontecimientos. Se sirve de la expresión “cosa divina” para designar el amansamiento de las fieras, la erección del Crucifijo y el secuestro de Tucapel, es decir su emancipación. Se trata en este caso incontestablemente de una declaración que demuestra por una parte el carácter *maravilloso* de lo sucedido —a saber, la domesticidad de las fieras, que encontramos en Daniel 6,22— y por otra la liberación del yugo matrimonial (es muy probable que Glauca, actuando como *graciosa*, se burle más o menos de su propia vida conyugal).

Después de la partida de los españoles, el sacerdote indio tiene la posibilidad de continuar el sacrificio al Sol y de esperar la decisión del destino en cuanto a la víctima predestinada. Todas las sacerdotisas quieren gustosamente entregarse de cuerpo y al-

⁷ Cf. en *La cena del Rey Baltasar* la relación bastante estrecha entre el monarca por una parte y la idolatría (y la vanidad) por otra.

ma al Sol. Respecto a una prontitud tan portentosa, Glauca no puede abstenerse del juicio siguiente: “Y de esto nos excusamos / las que patanas nacimos” (1234*b*). Las divergencias de opiniones entre sacerdotisa y “patanas” es muy intensa porque la india *graciosa* no habla tan sólo en beneficio de su propia persona, sino, llena de alegría, a favor de todas sus colegas. Cabe formular la pregunta de si es posible atribuir a la graciosidad femenina en las obras de Calderón cualidades típicas y sorprendentes. Parece aconsejable incluir ahora en este estudio la aseveración (de mucho peso) de que en *La aurora en Copacabana* el número de las exposiciones hechas por los graciosos es en comparación con otros dramas calderonianos muy elevado.

A la convicción ahora mismo citada, Glauca añade unas palabras en que habla tan sólo para sí (es, como se sabe, un rasgo característico de los graciosos recitar muchos “apartes”). Inmediatamente antes de la elección decisiva de la persona que debe ser sacrificada al Sol, la india *graciosa* cuchichea: “¡Luego que es malo dirán / el no ser ninfas las gentes!” (1325*a*). Llama la atención que la campesina no se sirve de un término religioso para designar a las hermosas vírgenes sacerdotales; emplea el calificativo “las gentes”. Es posible que esta manera de hablar sea indicio de poco respeto; es posible también que se trate tan sólo de una expresión típica en el dominio del lenguaje de los graciosos⁸. Pero hay que mencionar que Glauca reconoce la posición de las vírgenes destinadas al Dios indio dentro de una esfera mundana, refiriéndose a su belleza en virtud de la palabra “ninfas”. La intervención de la *graciosa* expone también muy claramente el realismo de la gente humilde, confesando francamente que la muerte causa miedo a todos los hombres.

Después de haber sido elegida, Guacolda exclama: “¡Dolor fuerte!” (1325*b*). (Su padre, amigo de Atahualpa, la llevó al templo, porque Yupangui, su amante, había contraído amistad con Guáscar.) No se ha decidido voluntariamente por el estado sacerdotal; por el contrario, siente cariño ardiente por Yupangui. Cuando las otras sacerdotisas la felicitan efusivamente, la graciosa se mete en la discusión diciendo: “¡Buen parabién!, pero de él / no gusta ¿Más cómo estoy / tan fiera, que a hacer no voy / que lloro por Tucapel?” (1325*b*). Es evidente que Guacolda no se muestra contenta con la felicitación de Glauca. Preguntándose a sí misma por qué no está triste después de la desaparición de Tucapel (es

⁸ Cf. el uso de la expresión “die Leute” (= las gentes) en la lengua alemana. Este plural tiene (por lo menos muchas veces) un matiz peyorativo.

decir por qué no puede ser comparada con la sacerdotisa afligida), manifiesta la “auto-ironía” tan característica de los graciosos. Analizando el pasaje en cuestión, todo intérprete concienzudo tiene que plantearse un problema: ¿cómo es posible que Glauca llegue a una comparación entre el abatimiento de Guacolda y el suyo propio? Tanto el lector como el espectador de las páginas hasta ahora explicadas no pueden afirmar con certeza absoluta que las relaciones amorosas entre Guacolda y Yupangui sean ya tan notorias que hasta los graciosos estén enterados de ellas. Prescindiendo de esto, es necesario mencionar que en el pasaje en cuestión el autor dramático quiere (probablemente) confrontar a la pareja de enamorados (todavía no casados) con los cónyuges graciosos. En esta escena del drama que trata del sacrificio de una sacerdotisa consagrada al Sol, Calderón, artista de primera fila, inserta una alusión al cristianismo (y al mismo tiempo al sentido más auténtico de su obra). Guacolda pregunta: “¿Es ley, di, [se dirige a Yupangui] que un dios no muera por mí, y que yo muera por él?” (1326a). Después de esta referencia, *La aurora en Copacabana* deja ver en las peripecias dramáticas ulteriores muchas indicaciones relativas a la religión cristiana. Así es que la Idolatría aparece como antagonista visible de la Cruz. Además, las palabras de la Idolatría y del Huáscar Inca incluidas en la última parte de la primera jornada contienen numerosísimas alusiones a la religión de los peruanos y a la de los cristianos. Hay que pensar muy particularmente en el discurso del hijo del Sol (llamado “El Joven”). Comienza este discurso con las palabras “Generosos peruanos, / cuya fe...”, y contiene la fórmula cristiana “luz de luz” (1329a)⁹.

Al principio de la jornada segunda cuya acción (es decir la lucha entre españoles e indios) se desarrolla en Cuzco, el gracioso Tucapel aparece de nuevo. Es sin duda alguna lícito afirmar que el papel de la persona chistosa en esta parte del drama es extraordinariamente importante. Después de huir de la batalla, Tucapel se designa para el cargo de cronista tapando así su cobardía. Clasifica el papel del cronista como su tarea especial, cotejando esta misión con la de los combatientes. Desea “ver en qué para / el trance...” (1331b). En el modo de hablar de los graciosos manifiesta el anhelo de que el Sol conceda a sus compatriotas la victoria, otorgándole a él la vuelta a su casa. Tucapel es adorador del Sol. Lo comprueba la designación “el señor Sol” (1331a)¹⁰. Los

⁹ Las palabras “luz de luz” corresponden exactamente a las palabras latinas “lumen de lumine” en el Credo Niceno-Constantinopolitano.

¹⁰ Se trata de una expresión muy típica del gracioso.

peruanos son “paisanos del Sol” (1331a). Siendo un gracioso verdadero, es decir burlón y sarcástico, no considera el regreso a su casa como una posibilidad de descanso, sino más bien como ocasión propicia para molestar a su Glauca. Llama inmediatamente la atención la yuxtaposición poco común en el lenguaje de un gracioso genuino, pero típicamente calderoniana “hacerme el gusto” — “hacerle disgusto”. (Rogamos al lector de este trabajo el favor de observar las maneras de decir “calderonianas” de los graciosos, y las advertencias relativas a la práctica calderoniana en las siguientes páginas.)

Tucapel cuenta de una manera fascinadora su detención por los enemigos. En este contexto varios hechos son particularmente interesantes. Tucapel ha quedado prisionero tan rápidamente que todavía no puede comprender el desagradable acontecimiento. Además quiere insistir en las dificultades que un prisionero de guerra debe vencer. El gracioso se refiere a los problemas lingüísticos. Afirma que su lenguaje y el de los españoles “hicieron tal mescolanza” (1331a) que el resultado no llegó a ser ni un idioma peruano ni tampoco español. Sin embargo, la “mescolanza” facilita considerablemente una comprensión suficiente. (Ya se sabe que Calderón llegó a idear una “mescolanza” extraordinaria en “*La Sibila de Oriente*”, es decir en el lenguaje del gracioso Mandinga.)

Mencionando la “mescolanza”, el indio *gracioso* echa una ojeada retrospectiva que se extiende todavía en un discurso bastante largo. Una exposición (formada sistemática y lógicamente por Calderón) indica dos causas que “nunca... han dado lugar [a Tucapel] / de escapar[se] ...” (1331a). En primer lugar dice que tuvo que servir de guía a los españoles. Para salvar su vida, el gracioso actúa involuntariamente en beneficio de los enemigos y en perjuicio de sus compatriotas. En segundo lugar hace mención de otro mandato de los españoles (“...que a decir no vaya / cuán faltos de municiones / y de víveres se hallan”, 1331a). Resume los motivos de su comportamiento empleando la partícula lógica “y así”, el término filosófico “pretexto” y finalmente la conjunción “con que” para terminar con una conclusión definitiva. El espectador (y el lector) del drama se dan inmediatamente cuenta de la manera de proceder calderoniana. Calderón pone en la boca del gracioso un monólogo de 42 versos que recuerda los monólogos de los autos sacramentales. Se puede averiguar una interrupción del largo monólogo por la exclamación de los partidos luchadores “¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!” (1331a). Tucapel continúa expresándose impersonalmente: “Lo que desde

aquí se alcanza / es...” (1331a). (En este caso también el *gracioso* se sirve de una manera de decir “calderoniana”, por cierto no típica de un hombre chistoso de todos los días.) Hay que añadir que la persona hablante no emplea el pronombre “nosotros”. Como cronista que informa sobre los combatientes, indica las naciones, a saber los indios y los españoles. La potencia militar de los españoles es caracterizada (entre otras cosas) por la expresión “diluvio de flechas” (1331b), es decir por un término (“diluvio”) tomado del lenguaje bíblico¹¹ y puesto en la boca del peruano (todavía no cristiano) por el autor del drama. El largo discurso de Tucapel prueba de modo contundente que se le atribuye una función muchísimo más importante que a los graciosos de otras piezas dramáticas. Su tarea de actuar de chistoso se infiere (por ejemplo) de la reacción relativa al empequeñecimiento de la herida de Pizarro después de su caída de una escala: “Pues no enterréis al mozo, Luis Quijada” (1331b).

Entretanto la lucha entre españoles e indios continúa. Tucapel designa los combates con el nombre, posiblemente inventado por él, de “andancias” (1332a). Añade que los cronistas no están a sus anchas durante estas contiendas. Se considera otra vez como cronista, enmascarando su condición verdadera. Enumera para explicar su conducta una abundancia de razones, sirviéndose nuevamente de una manera de decir clasificadora (cada intérprete descubre el modo de proceder calderoniano). Después no quiere dejar de mencionar que, buscando con Yupangui a Guacolda, le tocó todo el daño¹² (se refiere al secuestro por los españoles). Compara su situación desfavorable con la de la sacerdotisa, que se encuentra todavía en una situación esperanzadora. Es por esta razón que desea salir de su estado lamentable formulando una exclamación decisiva para el desarrollo de todas las peripecias siguientes: “¡oh si hallase, / de cuantos demonios hablan / en nuestros ídolos, uno / que a costa de vida y alma / me diga lo que he de hacer! ” (1332a). Inmediatamente después aparece la Idolatría (sin ser vista por Tucapel). Se dirige a él diciendo que quiere llevarle a su domicilio. Añade la Idolatría “aparte” que es necesario “que vuelva a sus aras / la hurtada víctima al Sol / [es decir Guacolda]” (1332b). Tucapel pregunta: “¿Quién eres tú que me agarras / sin que te vea?” (1332b). La Idolatría no se da a conocer. Dice tan sólo que desea llevar al gracioso desde el Cuzco al valle de Copacabana sin que le vean (1332b). En Copacabana Tu-

¹¹ Cf. *Gen.* 6, 17 y los otros 19 pasajes de la Biblia.

¹² “a mí me toca / todo el daño” (1332a).

capel debe ejecutar una orden reconocible por él tan sólo más tarde. En esta parte de su obra el maestro del Siglo de Oro deja actuar, como tantas veces antes y después en *La aurora en Copacabana*, a un *gracioso* intelectual. Tucapel pregunta: “Si tienes tanto poder, / ¿cómo no la [a saber la diligencia] haces tú, y tratas / de que un hombre la haga?” (1332*b*). Significa la pregunta que concibe sospechas y que además descubre la mentalidad extraña del ente que habla. La Idolatría le da una explicación caracterizándose como “demonio”. Aunque Tucapel oye el término “demonio” continúa la conversación preguntando: “¿Y cómo ha de ser elirme?” (1332*b*). Llama la atención que el gracioso, tan realista en la jornada primera, no conciba sospechas en *este* momento. Después de la respuesta de la Idolatría “Prestándote yo mis alas” (1332*b*), Tucapel pregunta tan sólo: “¿De qué suerte?” (1332*b*). La Idolatría descubre su esperanza en Tucapel, y el gracioso, ya enteramente entregado al dominio de los demonios, confirma la opinión de su interlocutora aunque tan sólo en virtud de una pregunta: “¿Pues soy tu esperanza yo?” (1332*b*). Después de la desaparición misteriosa del gracioso, la Idolatría hace saber su proyecto de una manera más precisa. Sirviéndose de la voz de su servidor quiere que se oiga su lenguaje demoníaco: “Tuyas han de ser las voces, / pero más las palabras” (1332*b*). La realización del proyecto trazado por la Idolatría se muestra un poco más tarde en la jornada segunda, que no se representa en Túmbez (como la jornada primera) sino en Cuzco y Copacabana.

Observando la huida de los indios perseguidos por los españoles el Huáscar Inca exclama: “¿Pues qué causa / puede obligarles a tanto / desorden?” (1334*b*). Sale Tucapel y dice: “Oye y sabrás” (1334*b*). El Inca y Tucapel, que ya ofrecieron una conversación en la jornada primera, empiezan a cambiar ideas. El primero pregunta: “¿Quién eres?” (1334*b*). Sigue ahora una relación muy extensa de Tucapel. Así como las dilatadas exposiciones anteriores, también ésta es referida a base del estilo calderoniano. El gracioso comunica en primer lugar que acaba de volver a su patria, que los españoles buscan riquezas y que los indios, por temor a los intrusos y para poner en salvo sus ídolos, ya están en Copacabana. El indio *gracioso*, todavía idólatra, desea naturalmente ayudar a sus compatriotas. Presenta al Huáscar Inca la propuesta de sacrificar los españoles al fuego. Termina su discurso diciendo que es “quizá alto espíritu” quien le mueve la voz (1335*b*). Aunque repite más o menos exactamente las palabras de la Idolatría: “...son más las voces, / no son más las palabras”

(1335b)¹³, es posible que Calderón poniéndole en la boca (el adverbio) “quizá” mantenga una duda relativa al carácter bueno o malo del espíritu aconsejador.

Los españoles que se encuentran en el palacio incendiado por los indios, llegan a ser salvados gracias a la Madre de Dios, que deja caer nieve sobre los tejados.

Después de este acontecimiento, Calderón incluye en su obra una conversación entre Guacolda y Glauca. Tucapel sale para hablar con las dos mujeres. La *graciosa* india, dirigiéndose a la sacerdotisa, dice, según su carácter bufonesco, irónicamente: “Notable melancolía / es la tuya” (1339a). Guacolda contesta inquieta y preocupada. Su interlocutora, muy realista, la consuela señalando el disfraz de villana de la sacerdotisa (es un disfraz muchas veces utilizado por los graciosos y las graciosas). Además Glauca, la mujer realista, caracteriza el miedo de Guacolda de una manera muy crítica, diciendo que se trata de una falta de confianza respecto a ella. Guacolda protesta contra esta afirmación. Entonces la *graciosa*, muy lista, se sirve de una comparación replicando: “De dos extremos no sé / cuál venga a ser el mayor, / tu temor o mi temor” (1339b). Guacolda, bastante asombrada, pregunta por el sentido de las palabras que acaba de oír. La *graciosa* explica los dos temores contrastantes de manera extraordinariamente aguda y chistosa. Ni una ni otra saben nada acerca de la estancia de su marido: “Y en tormento tan esquivo, / que el mío es mayor es cierto, / pues tú temes que esté muerto, / y yo temo que esté vivo” (1339b). Contestando a la pregunta llena de estupefacción de Guacolda, Glauca dice: “Si supieras / tú lo que un marido ha sido / a todas horas marido, / eso y mucho más dijeras. / ¡Qué es verle entrar muy hinchado / diciendo...!” (1339b). Es particularmente digna de atención la referencia a la carga agobiante y permanente de la vida conyugal (“ha sido” — “a todas horas marido”) y después también la aseveración de que la interlocutora, casada, se serviría de términos más excepcionales. Inmediatamente después de la mención de una entrada repentina y desagradable de su marido, Tucapel hace acto de presencia. Otra vez Calderón se revela como inventor de combinaciones ingeniosas.

Correspondiendo a la caracterización, el indio gracioso hace sin demora patente su mentalidad, ya bosquejada por el término “hinchado”, decretando: “Glauca, la mesa, / y trae la comida apriesa” (1339b). Glauca, que le ve llegar con mucho asombro — “¡Qué miro!” (1340a)—, no comprende naturalmente nada res-

¹³ Cf. 1332b.

pecto a la tarea de Tucapel designada por la calificación “diablo de alquiler” (1339*b*). Se queja nuevamente del comportamiento grosero y vituperable de su marido: “Al cabo de tantos días, / ¿es ése modo de entrar / en tu casa?” (1340*a*). El *gracioso* admite esta crítica, pidiéndole a su señora el favor de un abrazo que caracteriza, conforme a su conducta a menudo intelectual, de “supernumerario” (1340*a*). Rechaza un “abrazo propietario” (1340*a*). Glauca que pocos minutos antes consideraba la vuelta del marido vivo como contraria a su deseo se muestra hipócrita. Rehusando (o no comprendiendo) la terminología de Tucapel, dice: “De cualquier suerte que sea, / agradece mi deseo / el verte vivo” (1340*a*).

Después de la controversia del matrimonio, Tucapel descubre a Guacolda. Cree equivocadamente que esta mujer, a la que llama “hermosa sacerdotisa” (1340*a*) y “deidad” (1340*a*), es la persona que le puso en libertad y le llevó por vía aérea de Cuzco a Copacabana. Se sirve en su discurso de la antítesis tan frecuente en este texto calderoniano “voces” — “palabras” y agradece al mismo tiempo el milagro, realizado según su interpretación errónea por Guacolda en virtud del favor del Sol. En este caso también los espectadores y los lectores se dan cuenta de la terminología preferida por Calderón incluso en los pasajes relativos a los *graciosos* (ver idea, piedad, prodigio). La reacción de Glauca respecto a la declaración de Tucapel consiste en la drástica verificación: “El fue simple y vuelve loco” (1340*a*). Por lo tanto, da a conocer como *graciosa* debido al contenido y a las palabras de su respuesta. Guacolda pone en evidencia su sorpresa muy viva tocante a la profesión de Tucapel. Sin embargo el *gracioso* hace nuevamente uso de la palabra corroborando su opinión con expresiones que no cuadran con su baja posición social. Glauca, que pone en duda el entendimiento de su marido, se dirige contra su modo de proceder, designando al mismo tiempo a Guacolda como su hermana aldeana. Se desarrolla una especie de disputa acalorada entre Tucapel y Glauca. El *gracioso* quiere difundir el milagro hecho (según su convicción) por Guacolda, mientras que las dos mujeres oponen una resistencia enérgica a esta intención. Pero su protesta no tiene efecto. Tucapel hace saber que ha podido realizar su viaje aéreo gracias a la “deidad” Guacolda y en virtud de la “piedad” que con él ha usado (1341*a*). Es por esta razón que la caracteriza como “prodigiosa” (1341*a*) (el *gracioso* se sirve frecuentemente de los términos calderonianos “prodigio” y “prodigioso”).

Es la presencia de la Idolatría en el espíritu de Tucapel la que

le estimula a familiarizar a todas las personas con Guacolda, porque, como se sabe, la Idolatría desea sacrificar a Guacolda al Sol. Glauca, *graciosa* muy lista descubre que el secreto andará en boca de todos: “Dimos / con todo el secreto al traste, / si la conocen” (1341a). Efectivamente los indios platican sobre la sacerdotisa del Sol, ya reconocida por ellos como la persona que se escapó del sacrificio por la huida. En esta escena de la jornada segunda Tucapel se presenta excepcionalmente como gracioso torpe y tonto exclamando: “Sabréis sucesos notables” (1341a). Al mismo tiempo pide el favor de “regalar a la huésped” (1341a). Glauca quiere continuar protegiendo a Guacolda (su presunta hermana). Insiste en su apreciación relativa a Tucapel hablando de sus “disparates” y repitiendo la caracterización ya emitida antes: “... fuiste simple y... vienes / loco” (1341b). El gracioso no queda convencido y exige que Guacolda sea agasajada. Deja reconocer nuevamente el carácter del *gracioso* que siempre afronta la realidad y nunca pierde los estribos afirmando que el matrimonio vive “en tan goloso paraje / que no faltarán tortillas / de maíz y chocolate” (1341b). Guacolda, que no sabe nada de la estancia de Yupangui, no cree ni poder quedarse en la casa de Glauca ni poder salir de su domicilio actual. La *graciosa* hace alusión a una solución, pero no la formula porque Yupangui entra repentinamente. Guacolda le refiere el error de Tucapel diciéndole que no le ha puesto en salvo —y caracterizando al gracioso: “Empeorado de talento, / mejorado de lenguaje” (1342a). Glauca no llega a comprender la conversación trabada entre Guacolda y Yupangui. Refiriéndose a su juicio anterior relativo a Tucapel, dice: “Cuantos vienen no parece / que traen los juicios cabales” (1342a). Guacolda se despidе de Glauca que dice: “Los cielos / con bien te lleven” (1342b).

En la jornada tercera, Calderón deja ver a los espectadores (y a los lectores) los acontecimientos en Copacabana. Guacolda, ahora cristiana, vestida a la española y llamada María, desea que Inés (Glauca antes de su conversión) cierre la puerta del cuarto en el cual se encuentra la imagen de la Virgen hecha por Yupangui. Inés (Glauca) contesta que la llave no da la vuelta y que, temiendo que haya de quebrarla, quiere dejar la llave puesta en la cerradura (1350a). Repentinamente Tucapel sale diciendo: “Ce, Glauca, Glauca” (1350b). Glauca (Inés) pregunta: “¿Quién es / quien de ese nombre se acuerda?” (1350b). Bajo el pretexto del asombro esta pregunta contiene la convicción de ser bautizada y al mismo tiempo una crítica relativa a Tucapel, que se aproxima ahora como marido humilde empujado por el hambre. Formu-

lando una respuesta bastante larga y respecto al carácter normal de la *graciosa* culta, Inés le reprocha duramente su obstinación: no se ha tomado ejemplo de Yupangui (que se llama ahora Francisco) y de Guacolda (María), rechazando la conversión al cristianismo y perdiendo la conciencia de su propia individualidad. Además, Inés (Glaucá) le dice a su marido también que tiene que temer el castigo que amenaza de parte de Yupangui si no quiere “admitir la verdadera ley” (1350*b*). Tucapel se apoya en su situación difícil que, hablando como *gracioso* muy típico, juzga más apremiante que el daño de ver a su mujer (1350*b*). Cuando ésta le recrimina por su recusación del cristianismo, contesta “que hay otro yo [Idolatría] que en mi reina, / a quien ofrecí alma y vida / cuando presumí que fuera / la sacerdotisa quien / me había traído a tu presencia” (1350*b*). Inés (Glaucá) replica sirviéndose de la manera de exteriorizarse con arrogancia usada por las *graciosas* calderonianas: “Pues dile a ese señor diablo / que tus acciones gobierna, / que digo yo que es un tonto” (1350*b*). Desaparece la bufona que acaba de llamar a la persona designada por “otro yo” “ese señor diablo” (la expresión, en este caso irónica, recuerda al espectador la caracterización proferida por Tucapel en la jornada primera: “la señora bestia”, 1318*a*). Después de la desaparición de Inés (Glaucá), su marido no ve otro recurso que la penetración en el cuarto no cerrado para robar una cosa útil. Asustado por la Idolatría, huye destruyendo por esta reacción la imagen de la Virgen producida por Yupangui. Poco tiempo después Yupangui y el gobernador de Copacabana entran en el cuarto para inspeccionar la imagen. El *gracioso* los sigue para excluir toda imputación relativa a sí mismo: “...no / hay mejor quita-sospechas / que no huir el agresor” (1353*a*). Es posible que, respecto a la riqueza de refranes en la lengua española, Tucapel se sirva de un proverbio tanto más que los *graciosos* tienen una predilección muy especial por las frases breves y comúnmente recibidas.

En la casa de Yupangui el gobernador de Copacabana (que salió al comienzo de la jornada tercera y que representa la capa social aristocrática frente a las otras personas en la escena) llama la atención sobre la posibilidad de poder reconocer el arte que brilla en una imagen no dorada de la Virgen. “Corre la cortina y vese el taller derribado, la estatua deshecha y los instrumentos esparcidos” (nota escénica, 1353*b*). Es natural que todas las personas presentes estén sumamente asustadas. El sacerdote indio, ya convertido al cristianismo y llamado Andreas, dice que tan sólo es tarea de expertos excelentes la entalladura de estatuas. El gobernador pregunta por la persona que sostiene la tesis de que es po-

sible trabajar como artista sin conocimientos sólidos. Tucapel exclama al instante: “¡Qué delirio!” (1353*b*). Esta exclamación comprueba de nuevo que un gracioso se adhiere a la opinión de otro individuo para apartar de sí una sospecha desagradable. Refiriéndose a la pregunta de Yupangui: “¿Quién aquí cuando salí / entró?” (1354*a*), Glauca pregunta insidiosamente: “¿Qué atrevimiento / es éste?” (1354*a*), pues sabe que su marido es el delincuente (de modo que estas palabras pueden considerarse como típicas de una graciosa inteligente y mañosa). Comienza por última vez en esta pieza dramática una discusión muy enconada en la cual Tucapel debe intervenir frecuentemente para defenderse. La *graciosa* india, que ha criticado a su marido muchas veces seria o irónicamente, se caracteriza ahora por su inteligencia femenina y su “cariño” conyugal. No le atribuye directamente a Tucapel la culpa aunque debe admitir que entró en la casa. Dice: “Que no solo / aquí Tucapel se entra, / pero que no hay como echarle de casa” (1354*a*)¹⁴. Antes de la intervención de Yupangui (que tiene el derecho de pedir explicaciones al gracioso) Tucapel habla en voz baja: “Mi muerte es cierta” (1354*a*). Su astucia típica de *gracioso* le proporciona una disculpa: “La novedad de entrar todos / me permitió la licencia” (1354*a*). El gracioso refinado se refiere por una parte a la manera de obrar de todos, por otra parte al modo de proceder desacostumbrado (“novedad”) de sus compañeros. Encuentra también un pretexto relativo a su quedarse en la casa prohibida mintiendo como *gracioso* verdadero: “Como aunque más lo procuro / nunca encuentro con la puerta” (1354*b*). Para castigar a Tucapel, Yupangui le da orden de entrar en la “cuadra” (1354*b*) para llevar consigo todas las cosas que halle. Recordando la destrucción realizada por él y también la amenaza de castigo pronunciada por Yupangui, el *gracioso* dice haciendo uso del lenguaje personificante que tanto le gusta: “Los palos llegaron...” (1354*b*). Después de estas palabras comienza una discusión entre Yupangui y Tucapel; en la cual el *gracioso* muestra claramente su impertinencia y su pereza. El negarse a obedecer a Yupangui se explica posiblemente por el compromiso contraído con la Idolatría; por lo tanto no puede llevar a cabo el “servicio de María” (1354*b*) mandado por Yupangui. Sin embargo comprende que debe ceder: “Ya el obedecerte es fuerza” (1354*b*). Es imaginable que Calderón haya imitado, formulando estas pala-

¹⁴ En cuanto a este pasaje, hay que comparar también la *Cuarta Parte de Comedias de Calderón*, Madrid, 1672.

bras, incluir en este pasaje un pronóstico relativo a la conversión posterior de Tucapel.

Yupangui (Francisco) y Guacoida (María) toman la resolución de mandar hacer una imagen de la Virgen según sus intenciones. Después de ponerse en camino para realizar su proyecto, la Idolatría aparece repentinamente en la escena. En un monólogo bastante largo deplora su incapacidad de desanimar a Yupangui en cuanto al designio en cuestión. Lamenta igualmente que no pueda contrariar el propósito del indio galán de servirse de un colaborador, a saber de Tucapel en el cual la Idolatría está todavía presente. Significa esta colaboración que hasta la Idolatría se ve forzada a ayudar eficazmente a la fabricación de la imagen de la Virgen. Dice la falsa deidad: “Pues me obliga, pues me fuerza / en aquel indio a quien yo / asisto, a que le obedezca” (1355a)¹⁵. Añade (sirviéndose de palabras típicamente calderonianas) que “el prodigio / de su fe” (la de Yupangui, 1355a) deja vislumbrar la victoria de Yupangui. Éste manda embellecer la imagen de la Virgen por un dorador, de manera que todos los indios y todos los españoles tributen homenaje de sumisión a la Madre de Dios. La Idolatría se aleja sometiéndose definitivamente. Tucapel, reconociéndose completamente libre, exclama: “Dígallo yo, pues cobrado, en mi natural acuerdo, / a voces pido el bautismo” (1361a). Esta exclamación manifiesta que una persona tiranizada por la Idolatría no puede disponer de su fuerza del entendimiento (“natural acuerdo”).

Por lo tanto se puede hacer constar que el gracioso ha estado loco. Al fin del drama dice: “Yo, pues de mi esclavitud / libre por ella [es decir María, la Virgen] me veo / por mí y por todos, es bien / pida perdón de los yerros” (1361b). Oyendo (y leyendo) estas palabras, el espectador (y el lector) se dan cuenta de una práctica calderoniana ejercitada en muchísimas obras: uno de los actores pide a los espectadores el favor de perdonar los yerros de la representación. Respecto al tema de *La aurora en Copacabana* es muy probable que el gracioso se refiera en primer lugar a sus errores y a los de sus compatriotas cometidos antes del bautismo. Concuerda con esta interpretación la objeción de Yupangui, aprobada por todos: “No es, pues de todos la ufana / voz dirá al reino español / que en su imagen soberana... / [Música y Todos]: “Hoy nace con mejor sol / la aurora en Copacabana” (1361b).

En todos los dramas españoles y sobre todo en las obras cal-

¹⁵ Yupangui es la persona que obliga. La Idolatría tiene que obedecer a Yupangui.

deronianas se impone una analogía sorprendente tocante a la figura de los graciosos. Pero tomando en consideración la dificultad de establecer un esquema que comprenda todos los detalles importantes, parece aconsejable proporcionar al lector de este estudio ahora (es decir después de haber realizado una interpretación intensísima) una vista de conjunto de los conocimientos adquiridos en el análisis de *La aurora en Copacabana*.

En primer lugar es necesario mencionar que esta pieza también está dividida en tres jornadas. Hay que acentuar sin embargo que la importancia y la significación de los dos graciosos —se trata de un indio gracioso y una india graciosa— *no* son iguales en las jornadas que forman el drama. Las designaciones escogidas para los graciosos (indio gracioso, india graciosa) señalan inmediatamente que el texto de la obra calderoniana abarca el mundo de la potencia colonial española. La antítesis El Perú-España tiene una trascendencia enorme respecto a los acontecimientos contados. Se muestra dicha trascendencia muy a las claras en el contraste fundamental realizado por Calderón entre la religión de los peruanos, es decir su culto del Sol por una parte, y el cristianismo de los españoles (al cual los graciosos se convierten) por otra parte.

Es por cierto muy lícito afirmar que la intervención, tan frecuente, de los graciosos en la acción del drama *La aurora en Copacabana* constituye una de las particularidades fascinadoras de la obra calderoniana. Respecto al título del ensayo aquí presentado se impone en primer lugar la necesidad de preguntarse por las perspectivas de la locura. Cada intérprete que se sirve de este término toma conciencia de la abundancia de significaciones latentes en él. Caracterizando al gracioso Tucapel con la palabra *tonto*, mencionando sus “disparates”, el autor de la pieza quiere revelar pormenores relevantes de la locura. La rusticidad, la indiscreción y el entremetimiento forman igualmente parte de la manera de ser de una persona loca. Reflexionando sobre la multitud de “villanos graciosos” en las obras calderonianas y pensando en la equivalencia (más o menos exacta) de “villano” y “descortés” en muchos casos, es admisible considerar la *impertinencia* de Tucapel como elemento de su locura. Finalmente se ofrece sin duda alguna la posibilidad de incluir la *cobardía*, documentada con extraordinaria frecuencia, en el dominio denominado “locura”. En suma, todos los matices enumerados sirven a la animación y al avivamiento de la atmósfera.

Pero no es posible hacer justicia completa a la singularidad de la obra calderoniana en cuestión sin llamar la atención sobre

una serie de otras propiedades admirables de los personajes Glauca (Inés) y Tucapel¹⁶. Estas propiedades deben ser caracterizadas más bien como opuestas a la locura. Es necesario enumerar ahora el cultivo de un realismo sobrio y varias veces exagerado, la facultad asombrosa de reacción insospechada, el talento eminente de valerse de subterfugios, la propensión marcada por exageraciones grotescas, la inserción de verdades indiscutibles, cierta penetración hasta la misma esencia y finalmente una astucia aldeana, adaptada perfectamente a la situación respectiva. Esta astucia se manifiesta de vez en cuando y de modo inequívoco como señal de espíritu gregario. En resumen es lícito afirmar que Glauca y Tucapel son, por lo menos en cierta medida, *graciosos intelectuales*. Para no omitir ninguna característica notable hay que mencionar también que su arte de observación es sorprendente.

En relación con los gracioso de otros dramas calderonianos y los dramas del Siglo de Oro en general, es necesario acentuar también la función social de las figuras analizadas en este estudio. El gracioso Tucapel y la graciosa Glauca (Inés) sirven para dar relieve a personalidades socialmente altas y de gran dignidad. Tucapel se halla enfrente de Yupanguí, Glauca encuéntrase cara a cara con Guacolda.

A pesar de la perspectiva escogida en primer lugar, todos los textos calderonianos requieren la máxima atención respecto a su forma lingüística. La manera sistemática de presentar personas, animales, cosas y asuntos se da a entender en expresiones (largas o cortas) de los graciosos. Así es que particularmente en las explicaciones detallistas (y a veces circunstanciadas) de Tucapel y Glauca hay siempre que admitir una ordenación metódica. La atención del lector cuidadoso se fija también en la antítesis entre la forma de hablar respecto a una persona y la manera de hablar sin determinación de persona. Tucapel se sirve (por ejemplo) varias veces de una frase que no se refiere a un "yo". A esto se añade que el maestro de la lengua española Pedro Calderón de la Barca sabe despertar el interés del espectador (del lector) en virtud de la ambigüedad de los términos usados. Muchas obras calderonianas dejan reconocer claramente que los graciosos sacan partido de palabras irónicas. Hay que incluir que esta práctica también todas las expresiones que contienen una "auto-ironía" de vez en cuando apenas perceptible. Durante la representación de *La auro-*

¹⁶ El espectador que considere *todos* los detalles percibe que Tucapel es la *única* persona que, después de su conversión al cristianismo, no recibe un nombre de pila.

ra en *Copacabana* acontece igualmente que el gracioso (o la graciosa) contesta de una manera muy lista, dando intencionalmente una interpretación equivocada a las palabras del preopinante. *Es posible* que, a consecuencia del voluntario torcer del sentido, aparezca repentinamente un matiz realmente trágico. Se sobreentiende que, como en muchas otras obras calderonianas, los apartes pertenecen al carácter distintivo del gracioso.

Finalmente es necesario tratar de la Idolatría. Por cierto, las figuras alegóricas desempeñan su papel principalmente en los autos sacramentales. En *La aurora en Copacabana* la Idolatría es el único personaje alegórico. Su alta importancia se deduce de la resonancia que tiene en el gracioso Tucapel. Es ella la causante de su locura. Introduciéndose en el gracioso destruye el “natural acuerdo” de este importante personaje del drama. Pronunciando la palabra “natural acuerdo”, Tucapel se refiere al momento en el cual desaparece la Idolatría (llamada con urgencia para dedicarse a la participación en el combate contra los españoles). Perdiendo el “natural acuerdo”, llegó a ser completamente incapaz de convertirse al cristianismo. Una de las operaciones más salientes del arte de Calderón en *La aurora en Copacabana* consiste en la conservación cuidadosa de la actitud realista de Tucapel durante toda la acción dramática. No descuida el gracioso su realismo bajo el dominio de la potencia alegórica.

Concluyendo las disquisiciones arriba presentadas, conforme a las perspectivas indicadas en el título del artículo proyectado, el análisis de *La aurora en Copacabana* se limita en primer lugar a la idea muy compleja de la locura. No se toman en consideración determinada otros puntos de vista interesantes (por ejemplo el arte calderoniano de gradación, el arte de ojeadas retrospectivas). Dejamos para otro día el problema de la comparación de *La aurora en Copacabana* con otras obras del gran maestro del Siglo de Oro.

HANS FLASCHE

Universidad de Hamburgo