

*Notas para un estudio de la «Mise
en scene» de una comedia histórica
hispanoamericana: La Conquista del Perú,
de Fr. Francisco del Castillo
(Lima, 1716-1770)*

I. FECHA Y LUGAR DE REPRESENTACIÓN

Tanto la comedia como su correspondiente *Loa* se hallan recogidas en un ms. de 1749 y llevan en su título la indicación de haber sido compuestas con ocasión de la «Fiesta que en celebridad de la Coronación de Nuestro Católico Monarca Don Fernando Sexto, dispuso el gremio de los naturales de esta Ciudad de Lima manifestando en ella su cordial, reverente obsequio».

Guillermo Lohmann Villena, en *El Arte Dramático en Lima durante el Virreinato*¹, y Rubén Vargas Ugarte, en *Historia General del Perú*², señalaron que la fiesta, llevada a cabo en 1748, se describía con gran detalle en un impreso anónimo del mismo año, titulado *El Día de Lima*³.

Sin embargo, *El Día de Lima* no menciona la representación de *La Conquista del Perú*; únicamente dice que la «Fiesta de los naturales» en dicha ocasión consistió en un fastuoso desfile de nobles españoles o criollos disfrazados de la nobleza incaica con su correspondiente séquito, y cabe pensar que algunos de ellos, o muchos, podrían haber participado en la representación de *La Conquista del Perú*. Otro dato que confirma la creencia en la representación de esta obra, es que en el título se la califica de «Comedia Famosa»; pues era costumbre dar este apelativo a las comedias que habían sido anteriormente escenificadas.

El Virrey que presidió la representación de *La conquista del Perú* fue José Manso de Velasco, Conde de Superunda, quien gobernó el Perú en los años 1745-1761 y a quien se elogia en los vs. 80-87 de la *Loa*.

¹ Madrid, C.S.I.C., 1945, p. 404, nota 9. Las citas de *La conquista del Perú* y de su *Loa* proceden de mi edición de las obras dramáticas de Castillo, de próxima publicación.

² T. IV: *Virreinato (1689-1776)*, Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1971, p. 255.

³ Biblioteca Nacional de Lima, Sala Raúl Porras Barrenechea, X, 985.21/ D53/ C.

También puede tener interés conocer qué obras de teatro o, más propiamente, representaciones escénicas sobre el período incaico y el de la conquista, forman o han formado parte del folklore de algunas zonas del Perú⁴. Una tradición de este tipo puede vincularse a la comedia de Castillo.

Tampoco consta en qué recinto se representó la comedia. Pudo ser, ya un teatro provisional erigido en un lugar céntrico de Lima, como la Plaza Mayor donde está situado el Palacio de Gobierno desde la época de Pizarro; ya un lugar del propio Palacio, donde se sabe que se representaron muchas obras durante el Virreinato (lo que es más verosímil si los actores fueron nobles); ya un coliseo limeño⁵. Un verso de la *Loa* (479) y dos acotaciones de la comedia (fols. 304v^o y 309r^o) se refieren al «teatro» en que transcurre la representación, pero el uso de esta palabra no es aquí definitivo. Sí, en cambio, son más significativos los vs. finales de la comedia, que si bien corresponden a una fórmula tópica en el teatro del Siglo de Oro, sugieren un ámbito cerrado:

Pues, señores, ya parece
que en el teatro se ha visto
la conquista del Perú;
muchos yerros ha tenido,
mas no se espanten que el poeta
dicen que a tiento la ha escrito,
y así, porque de limosna
se le pueda dar un vitor,
pues es discreto el senado,
no se dé por entendido.

El ms. de *La conquista del Perú* ha permanecido inédito hasta hoy y no se conoce ninguna representación posterior de esta obra.

2. LA LOA

La *Loa* que precede a la comedia es del tipo de «loa zarzuelizada» del que habla Fleckniakoska⁶, cuyo iniciador fue Calderón de la Barca, y que consiste en una loa de tema serio, generalmente dirigida a las autoridades que presiden la comedia (el Rey en las comedias cortesanas de Calderón, el Virrey en Hispanoamérica), y donde, como su propio nombre expresa, se introduce la música.

⁴ Como la fiesta del «Inti Raimi» o las representaciones ascénicas sobre la muerte de Atahualpa. Véase, por ejemplo, RICHARD SCHAEDEL, *La representación de la muerte del Inca Atahualpa en Otuzco*, Lima, Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, núm. 127, 1977.

⁵ En *El Arte Dramático...* se recogen ejemplos de representaciones en cada uno de estos tres lugares.

⁶ *La Loa*, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1975. Véase también «Loas de fiestas reales», en EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de Entremeses, Loas, Bales, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Casa Editorial Bailly/ Bailliére, 1911, t. I, pp. XXXII-XL.

Las «personas» que actúan en la *Loa* para *La conquista del Perú* son: «La Fama», «La Europa», «El Regocijo», «La Nobleza», «El Amor», «La Nación Peruana», «La Dicha» y «La Obligación». La *Loa* trata del derecho que tiene la «Nación Peruana» (en representación de la América colonial española), para participar en la celebración en honor de Fernando VI; derecho que es parejo, si no mayor, al que se concede a «Europa», y que está fundamentado en su «Nobleza», de la que se pone como ejemplo el matrimonio de la princesa incaica Doña Beatriz Clara Coya con Don Martín García Oñez de Loyola y su honrosa descendencia. Este tema serio no es sino una alusión a la condición de los criollos hispanoamericanos y su rivalidad con los españoles en el XVIII; tema que entiendo, por otra parte, como una objeción al elogio de España que se hace en *La conquista del Perú* representada a continuación.

La Música interviene en la *Loa*:

1) A modo de estribillo:

— En los vs. 1-4 y 5 (con indicación de etc.) con que comienza la *Loa*, en los cuales se reclama la atención del público: «Atención de un Fernando a la Fama...».

— En los vs. 43-46, 51 (etc.), 290-293 y 302 (etc.), donde se repite más veces la idea de la unión de la América española con Europa en la fiesta: «La Nueva Castilla / con Europa ha hecho / unión celebrando / a Fernando el Sexto».

— En los vs. 495-498 con indicación de que se vuelvan a cantar en la acotación, con los cuales termina la *Loa*: «Repitiendo todos / festivos, alegres...».

2) Intercalada con las alabanzas al Monarca que hace cada uno de los personajes en los vs. 347-460.

Otra fórmula bastante generalizada en las loas es que los personajes que intervienen en ellas representen las iniciales que componen el nombre del personaje elogiado; lo cual queda resaltado porque cada uno de estos personajes entra en escena llevando consigo una «tarja» o escudo donde está pintada la letra correspondiente. Castillo emplea este recurso en la *Loa* que estamos comentando y en otra loa suya titulada: *Loa en celebridad de la plausible elección de Mayordomo del Hospital de Señor San Andrés...*

Los últimos versos en estos casos suelen presentar la reunión de los personajes formando el nombre susodicho de manera que el público pueda leerlo, como parece que ocurrió aquí cuando los personajes recitaron los vs. 487-494.

Las acotaciones de la *Loa* se refieren casi con exclusividad a la entrada o salida de personajes en la escena; sólo hay dos de ellas que excepcionalmente tratan del atuendo de los personajes: «de india», para la Nación Peruana (fol. 293vº, en Perú bastaba esto para expresar claramente cómo debía ir), y «con arco y flecha», para el Amor como Cupido (fol. 294rº).

3. LA COMEDIA

Hasta el siglo XIX la importancia concedida por el autor de obras dramáticas al texto escénico (o texto que atañe a su representación) era en general muy escasa. Más concretamente, en el teatro del Siglo de Oro español, excluidas las «memorias de apariencias» que tenían unas pocas comedias, el texto escénico quedaba prácticamente reducido a una indicación de entradas o salidas de los personajes, como se dijo respecto a las acotaciones de la *Loa para La conquista del Perú*. Es por esto por lo que, cuando intentamos estudiar la escenificación de una obra del Siglo de Oro (o de una obra que lo imita) a partir del propio texto, nos encontramos ante un material exiguo, que limita enormemente nuestro análisis. Sin embargo, aun contando con esta dificultad, si el análisis está bien hecho puede servir de ayuda para profundizar en el conocimiento de dicha obra y de otras similares, y ésta es la razón que nos anima a intentar un análisis del texto escénico de *La conquista del Perú*.

Dentro del texto escénico ocupan un lugar relevante las acotaciones, cuyo estudio he abordado adaptando según las circunstancias el difundido cuadro de Tadeus Kowzan⁷. A esto he agregado algunas observaciones sobre ciertos recursos de técnica teatral, que pueden tener interés para imaginar cómo pudo ser la representación de *La conquista del Perú* en 1748.

Las conclusiones a las que he llegado son las siguientes:

a) *Signos auditivos*

1. Música

Francisco del Castillo es un dramaturgo del llamado «teatro de la fórmula» calderoniano, como tantos otros autores del XVIII hispanoamericano. Como es bien conocido, uno de los recursos teatrales característicos de Calderón es el uso de la música; recurso que desembocará en la creación de la zarzuela y que suele tener un papel simbólico además del meramente espectacular⁸.

En *La conquista del Perú* Castillo emplea la música en cuatro momentos:

1. Al inicio de la comedia. La Música dice los vs. 1-8, los primeros de los cuales constituyen una cuarteta asonantada que se repite una vez y es glosada por Huayna Cápac en los vs. 29-77, para acabar siendo nuevamente repetida a modo de estribillo mientras el cortejo que la canta abandona la escena.

La música tiene aquí el citado doble valor espectacular y simbólico:

⁷ En «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del espectáculo», incluido en *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila, 1969, pp. 25-60. El cuadro se recoge también, por ejemplo, en ANTONIO TOERDERA SÁEZ, «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 172.

⁸ Véase JACK SAGE, «Calderón y la música teatral», en *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 275-300.

Espectacular, de halago al oído, como lo es respecto a la vista el hecho de que se inicie la comedia con un desfile en el que salen por una parte «Huayna Cápac, adornado de insignias reales, Huáscar, Atahualpa y acompañamiento y algunos con máscaras», y por otra «Mama Huaco con acompañamiento de damas»; todos ellos, suponemos, dada la riqueza del Virreinato del Perú, con gran lujo en el vestido.

Simbólico, por el hecho de ser la música que cantan un himno en honor del Sol («A la fúlgida deidad...») a cuyo templo se dirigen; puesto que la obra empieza con una referencia a la idolatría de los incas que aparecerá repetidamente en la obra casi como un leit-motiv, y cuya erradicación será presentada como la principal justificación de la conquista del Perú por los españoles.

2. El segundo momento es cuando, tras desahogarse Huayna Cápac, en un pequeño monólogo, del pesar que siente por haber tenido un agüero que le anunciaba la destrucción de su imperio, pide una explicación al oráculo del Sol; el cual le responde desde dentro mediante una música «misteriosa» (vs. 316-359).

El diálogo entre Huayna Cápac (Rey) y el oráculo del Sol (Música) se realiza en forma de ovillejo, cuyos versos finales reunidos:

El español vendrá a él,
tu nación será dichosa
y a tu deidad no fabulosa
le dará culto fiel,

vuelven a insistir en la idea de la sustitución del culto pagano por la verdadera fe.

Aquí la música viene a ser un recurso para mostrar lo sobrenatural, como suele ocurrir en el teatro de Calderón, y, como es asimismo frecuente en este caso, no se ve a quienes la ejecutan.

3. El tercer momento se parece mucho al segundo. En él Huáscar se expulsa ante Rumiñagüi declarándole su inquietud, la cual es expresada mediante una redondilla inicial:

Mí confuso sentimiento
manifestar no sabré,
pues lo que siento no sé,
porque sólo sé que siento,

dicha por una música de origen desconocido que se oye desde dentro.

Al oír por primera vez la redondilla, Huáscar, sin referirse a su procedencia, se limita a comentar:

Que estudió con gran cuidado
esta Música parece
la ciencia de mi ignorancia
para saber responderte,

y en los versos siguientes hace una glosa de ella. La intervención de la música tiene lugar en los vs. 483-530.

4. Finalmente, la última utilización de la música se hace en el episodio del desembarco en Tumbes de Pedro de Candía, a quien toman los indios como hijo de su dios Viracocha, y que ocupa los vs. 2227-2250.

La acotación correspondiente dice: «Salen todos los indios que pudieren cantando y bailando con sonajas, flautas y atambores, y al llegarse a Candía le hincan la rodilla en señal de reverencia».

Ahora, como en el primer momento musical de la comedia o en las intervenciones musicales de su *Loa*, hay cuatro versos (aquí cuarteta asonantada) que se repiten a modo de estribillo: «Venga en hora buena...».

Es interesante resaltar que en este caso, a diferencia del resto, se trata indudablemente de música folklórica, la cual parece musicalmente «inarmónica» a Candía como propia de un pueblo extraño, de civilización indígena precristiana. En el relato de lo sucedido en Tumbes que hace más adelante Candía a sus compañeros, les dice lo siguiente:

Rústicos dando cultos reverentes,
fervorosas repiten postraciones,
y en su idioma con himnos mal cadentes
suenan bien de su fe las expresiones (vs. 2313-2316).

Como expresa el último verso, la mala cadencia se considera acorde al paganismo de los cantos.

2. Sonido

— El recurso de «voces dentro» o «ruido» ha sido bastante utilizado en el teatro del Siglo de Oro, pues presenta múltiples ventajas:

Por una parte, es impersonal y, por tanto, evita precisar quién emite las voces (inteligibles o ininteligibles) o el ruido, lo cual puede ser en algunos casos superfluo. Esta es la ventaja que presenta su uso en el fol. 312vº de *La conquista del Perú*, cuando unas voces indeterminadas hacen acudir a los personajes adonde el Inca Huayna Cápac los espera para declarar su testamento antes de morir.

Otras veces supone un ahorro notable de actores (no ya sólo de un criado o emisario como en el caso anterior), en escenas en las que la representación ante el público exigiría un aumento considerable de personajes de «acompañamiento» o, como diríamos hoy, de «extras». Además, en episodios que plantean dificultades para su escenificación como, por ejemplo, muertes o guerras, el recurso contribuye a la verosimilitud. Los otros tres casos de «voces dentro» y «ruido» en *La conquista del Perú*, que están en los fols. 326vº (batalla entre las huestes de Huáscar y Atahualpa en el Cuzco), 331vº (asesinato de nobles incas por orden de Atahualpa) y 348vº (matanza

de indios en Cajamarca al final de la comedia), se deben principalmente a estos dos últimos motivos⁹.

— Otro sonido no articulado que se escucha en la comedia es el de «clarines», cuando entran las tropas de Pizarro en Cajamarca. Es interesante ver cómo plasma Castillo la reacción de los personajes indios ante el instrumento desconocido, que viene a ser una reacción paralela y contraria a la de Pedro de Candía frente a los músicos indios:

Dentro clarines.

ATAH. Pero ¿qué armonioso estruendo
es el que puebla los aires?

RUM. Esta es voz que en nuestros Reinos
jamás oyeron los oídos.

ATAH. Darne cuidado confieso,
y así hemos de ir a saber
el origen de estos ecos.

Repiten los clarines (vs. 3536-3542).

Un poco más adelante, Llopanguillo, que ha salvado su vida por la inesperada irrupción de los clarines, comenta:

Voz sonora y armoniosa
que siendo la voz del miedo
a la voz de mi sentencia
le has usurpado el aliento,
dime, ¿de dónde veniste?,
sin duda eres voz del cielo (vs. 3547-3552).

B) *Signos visuales*

1. Actores

— Expresión corporal: Mímica y gesto. Movimiento.

Las acotaciones son escuetas, como dijimos anteriormente, de manera que las referencias a la actuación de los personajes en escena están reducidas al mínimo.

A veces responden únicamente a un deseo de fidelidad al Inca Garcilaso de la Vega (fuente principal de la comedia), pues describen gestos históricos de los personajes que no se mencionan en el texto literario de la obra

⁹ La matanza de Cajamarca se presenta del siguiente modo en la comedia:

Dentro ruido

ATAH. Mas ¿qué motín repentino
es quien mi voz interrumpe?

CULLISC. Entre españoles e indios
hay, señor, una contienda,
mas no sé de qué provino (vs. 3703-3707).

La suavización al máximo de la crudeza del episodio mediante el recurso de ruido dentro (aquí como un cuarto motivo), está justificada por la ocasión en que se representó la comedia y su público. Este punto de vista necesariamente prohispanico es el que hizo a Castillo alterar incluso la veracidad histórica de los acontecimientos al final de la obra.

dramática; como son, por ejemplo, el gesto de Pizarro en la isla del Gallo de trazar una línea con su espada en el suelo e invitar a los que quisieran acompañarle en la conquista a cruzarla con él (fols. 320r^o-320v^o); la llegada de Pedro de Candía a Tumbes y la prueba de su divinidad que hicieron los indios arrojándole un tigre y un león (fols. 328r^o-328v^o); la entrada de Atahualpa a Cajamarca y el comienzo de la predicación de Fr. Vicente Valverde (fols. 346r^o-346v^o), etc. Cabe subrayar que este deseo de fidelidad a la fuente es tal, que lleva a Castillo a reproducir incluso frases y reacciones psicológicas de los personajes que fácilmente podrían pasar inadvertidas. Así, tomando ahora un ejemplo de los versos, cuando Huayna Cápac recibe de sus magos presagios de la destrucción de su imperio les responde:

Pues todos mintiendo estáis
y crédito no he de daros
mientras el Pachacamac
a mí no me lo revela (vs. 399-402).

En los *Comentarios Reales* se dice lo siguiente: «Huaina Cápac, porque los suyos no perdiesen el ánimo con tan tristes pronósticos, aunque conformaban con el que él tenía en su pecho, hizo muestra de no creerlos, y dijo a sus adivinos: “Si no me lo dice el mismo Pachacamac, yo no pienso dar crédito a vuestros dichos”»¹⁰.

Mientras que en las acotaciones rara vez se dice algo sobre un sentimiento de los personajes que se trasluzca en sus rostros¹¹, en el texto literario las apreciaciones psicológicas en este sentido son abundantes, y algunas bastante acertadas. Doy un ejemplo:

Cuando Atahualpa obliga a Culliscacha a matar a Huacolda a quien ama mientras observan la escena escondidos el propio Atahualpa y Rumiñagüi (también enamorado de Huacolda), los personajes dicen:

RUM.	Estatua viva de mármol Culliscacha me parece.
HUAC.	Culliscacha entretenido no alza los ojos a verme.
CULLISC. (ap.)	Pero qué mucho que ahora de mi triste voz te alejes, si yo tus furias deseo; pues es verdad evidente que también en ocasiones el mal quiere que lo rueguen. ¿Huacolda ha de morir? Pero no es tiempo de que lo piense. Muera, porque yo no viva, pues así el hado lo quiere.

¹⁰ Ed. de José Durand, Lima, Depto. de Publicaciones de la U.N.M.S.M., 1960, vol. III, pp. 208-209. Esto no contradice lo dicho anteriormente, pues Castillo sólo se aleja del relato de Garcilaso al final de la Comedia, con el propósito citado.

¹¹ Dos dos ejemplos: «Salen un Indio y un Mágico asustados» (fol. 304v^o) y «Salen unos Indios asustados» (fol. 327v^o); los dos relacionados con la llegada de los españoles.

HUAC. Culliscacha, ¿qué cuidado
hace que tanto te entregues
a la suspensión, pues cuando
yo de ti vengo a valerme
muestras tantas confusiones? (vs. 2905-2923).

Escenas en las que las acotaciones dicen algo más en relación al gesto de los personajes son: la escena en que Huacolda cae desmayada en los brazos de Rumiñagüi y el Rey los sorprende (fol. 302v^o); una escena próxima a ésta en que Culliscacha «pasa por delante de Huacolda como que no la ve» (fol. 303r^o) y Huacolda entonces comenta:

El sin hacerme caso se ha pasado,
no me espanto que se halla enamorado,
y pues sentido yo lo considero,
satisfacerlo con la verdad quiero;

la escena del desmayo de Atahualpa después de haber hablado con Titu, a quien cree el dios Sol (fols. 333v^o-334r^o); y la escena en que Atahualpa encuentra a Llupanguillo sentado en su trono y «asiéndole de la ropa lo arroja en el suelo» (fol. 345v^o).

Aparte de estas escenas que responden principalmente a miedo, ira o celos de los personajes, hay un ademán que Castillo menciona repetidas veces en las acotaciones, y es el de mostrar respeto o hacer una reverencia, sobre todo ante el Inca. Doy algunos ejemplos:

«Sale el Embajador y haciéndole a Inca la acostumbrada reverencia dice» (fol. 319r^o).

«Vase haciendo reverencia» (fol. 322v^o).

«Siéntase el Rey en uno al tiempo que salen Hernando Pizarro y Hernando de Soto y Felipillo vestidos de militar, y descubriendo los dos las cabezas en señal de reverencia» (fol. 341v^o).

«[...] y, hecha la debida reverencia al Inca» (fol. 342r^o).

«Llega Fr. Vicente y le hace reverencia al Rey con estilo religioso y dice» (fol. 346v^o).

Pienso que tiene interés subrayar este hecho, porque es un testimonio del respeto habido por la figura del Inca como monarca investido de la dignidad real, incluso en el XVIII; lo cual queda patente cuando, en la visita que hacen Hernando Pizarro y Hernando de Soto a Atahualpa como emisarios de Francisco Pizarro, viendo actuar al Inca exclaman entre sí:

SOTO ¿Que esta afabilidad se halle
en tan bárbaros sujetos?
HERN. Hernando, lo soberano
es quien da estos documentos (vs. 3245-3248).

En relación al movimiento de los personajes, quiero resaltar únicamente dos cosas: En primer lugar, la frecuente intervención de grupos en el escenario en un afán de espectacularidad, lo cual queda patente en las acotaciones; donde, junto a los nombres de los personajes que salen a escena, se emplean las expresiones «y acompañamiento» o «y los que pudieren»¹². Esto queda asimismo subrayado por el hecho de que la comedia empieza y termina con gran número de personajes frente al público.

En segundo lugar, Castillo gusta presentar la salida del escenario de los personajes, una vez que cada uno ha declarado ante los demás o en un aparte la conducta que pretende seguir en el futuro; creando así cierta expectación en el público y una mayor trabazón interna entre las escenas. Por ejemplo, al final de la Jornada I, después de haber oído varios personajes el testamento de Huayna Cápac, van dejando sucesivamente la escena diciendo:

- ATAH. ¡Ay, padre del alma mía!
 Vase.
- RUM. Ya el teatro se mudó,
 porque si ayer cruda muerte,
 severa. me amenazó,
 la que dárme la intentaba
 me ha de dar la vida hoy.
 vase.
- CULLISC. Huáscar es de Rumiñagüi
 su amigo ya Emperador,
 conque ya el imperio mío
 Rumiñagüi me quitó.
 Vase.
- HUAC. El huir de Rumiñagüi
 es ya precisa elección,
 no pueda la tiranía
 lo que no pudo el amor.
 Vase.
- MAMA H. Totalmente mi esperanza
 puedo decir que murió,
 que ahora tendrá Rumiñagüi
 en Huacolda posesión.
 *Vase (vs. 1148-1165)*¹³.

— Apariencia exterior de los actores. Vestido.

Las indicaciones referentes al vestido en las acotaciones son escasísimas (si mi cuenta es exacta no llegan a diez), y se reducen casi con exclusividad a «adornado de insignias reales», «con máscaras» (fol. 300^o), «con cota de maya [sic]» (fol. 328^o), «hermosamente vestidas» (fol. 342^o).

No obstante, me parece interesante hacer notar una que dice: «Sale Titu vestido de gala observándose la costumbre que entre los indios se tenía en el modo de vestir» (fol. 340^o). Esta acotación no podría hacerse a no ser en Perú.

¹² Ejemplos en los fols. 300^o, 320^o, 327^o, 327^o, 328^o, 329^o, 336^o, etc.

¹³ Otros ejemplos en los fols. 320^o, 322^o, 324^o, 331^o.

En este mismo sentido, Castillo puede permitirse presentar a Culliscacha diciendô a Huáscar:

Huáscar, daos a prisión
y la borla colorada
entregad, pues le compete
al siempre invicto Atahualpa (vs. 2147-2150).

En Perú se sabe que la borla colorada era un distintivo de la realeza incaica y equivale, por tanto, aquí a la corona; sin embargo, este pasaje no habría sido entendido en los teatros de España.

2. Espacio escénico

— Iluminación y decorado.

En el teatro del Siglo de Oro (salvo el teatro cortesano que se hacía también con iluminación artificial), lo general era que las comedias se representasen a la luz del día; de manera que, al no existir cambios de iluminación en el escenario, las diversas horas debían indicarse por otros medios, como palabras en boca de los actores, atuendos «de noche», el gesto de andar a tientas, etc. Esto es lo que parece suceder en *La conquista del Perú*, pues en la única escena nocturna la acotación dice: «Sale Mama Huaco como de noche por una puerta y Titu embozado por otra». El «como de noche» puede referirse tanto al vestido, como al gesto, o a algún objeto (vela, candil, etc.) que lleve la actriz. La hora se subraya aquí por las palabras que dicen los personajes al salir a escena (vs. 1821-1824 y 1827-1830) y la ficción de no poder reconocerse en la oscuridad.

Excluyendo las referencias a las dos puertas del escenario en *La conquista del Perú* (ejemplos en fols. 331v^o y 341v^o), que forman parte de la arquitectura de los teatros de estilo español en el Siglo de Oro¹⁴, en la comedia tampoco parece existir decorado fijo; por el rápido cambio de lugar de una escena a otra que se da en las Jornadas II y III, sin que haya nada que sugiera una mutación de «apariencia» o «perspectiva», y porque cuando en un determinado momento Huáscar debe aparecer cautivo ante el público la acotación dice: «Sale Huáscar como en prisión», lo que induce a pensar más en la actitud o el vestido que en el mismo decorado.

Hay una única excepción a esto, y es una acotación al comienzo de la Jornada I que señala: «Ha de haber a un lado del teatro una luna con tres cercos; uno color de sangre, otro de fuego y otro de humo» (fol. 304v^o).

— Accesorios.

En relación a los objetos introducidos en la escena durante la representación, Castillo sigue también fielmente a Garcilaso. Como Garcilaso, Castillo

¹⁴ Véase OTHÓN ARRÓNIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, y N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

insiste en la magnificencia incaica, para lo cual la ocasión de la representación le serviría de ayuda, pues le permitiría mostrar un lujo difícilmente imaginable en las circunstancias ordinarias de representación en los corrales. El lujo se manifiesta especialmente en la embajada de Atahualpa a los españoles conducida por Titu, su hermano; en la que a su vez envió Pizarro a Atahualpa con su hermano Hernando y Hernando de Soto; y en la entrada del Inca a Cajamarca, poco antes del término de la obra (vs. 3123-3202, 3217-3473 y 3555 y ss.). En todas ellas reluce el proverbial oro del Perú.

c) *Algunos recursos de técnica teatral*

1. La trama romántica de *La conquista del Perú*, que muestra dos triángulos amorosos entre Huacolda, Culliscacha, Rumiñagüi, Mama Huaco y Titu, se construye según el modelo de las comedias de enredo del Siglo de Oro. De acuerdo con esto, en las escenas que corresponden a dicha trama son abundantes los «apartes» y las indicaciones de «al paño» o «escóndese» que afectan al movimiento de los personajes.

2. Otro recurso que puede tener interés en el estudio de la escenificación de la comedia es el del «teatro en el teatro»; recurso muy utilizado en el Siglo de Oro y que Emilio Orozco considera una de las principales manifestaciones de la «teatralidad del Barroco»¹⁵.

En *La conquista del Perú* hay cuatro momentos en los que se emplea el recurso:

1) En la segunda escena de la Jornada I, cuando quedan solos Huacolda y Rumiñagüi y este último enmascarado se hace pasar por Culliscacha (vs. 78 y ss.).

2) Cuando Titu «embozado» hace creer a Mama Huaco en la noche que es Rumiñagüi, pudiendo de esta manera lograr su propósito amoroso (vs. 1821 y ss.).

3) Cuando Atahualpa cree que Titu, que se ha cubierto el rostro, es el dios Sol que ha bajado a la tierra para recriminarle su conducta, lo que permite a Titu librar a Mama Huaco de la muerte (vs. 2577 y ss.).

4) Finalmente, en la escena en que Llopanguillo, el gracioso, se hace pasar primero por el Inca sentado en su trono y después por muerto, una vez que el propio Inca lo descubre (vs. 3474 y ss.).

Máscara, disfraz y suplantación de personalidad; tres recursos netamente barrocos.

d) *Notas para una comparación entre «La aurora en Copacabana» de Calderón de la Barca y «La conquista del Perú»*

Si buscamos un posible influjo literario en *La conquista del Perú*, la obra dramática del Siglo de Oro que ofrece más parecidos con ella es *La aurora en*

¹⁵ *El Teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969.

Copacabana, de Calderón de la Barca, localizada también en los primeros años de la conquista del Imperio incaico.

No obstante este hecho, las semejanzas entre las dos obras no son tan abundantes que induzcan a hablar de una imitación de *La aurora en Copacabana* en *La conquista del Perú*. Castillo habrá imitado quizá algunos aspectos, como el empezar la comedia con un cortejo del que forma parte el Inca y que canta himnos al Sol mientras se dirige al templo, o el empleo de la música para representar el oráculo pagano, como se ve, por ejemplo, en la escena XI de la Jornada I de la ed. de Hartzenbusch; pero el espíritu de las dos obras es bastante distinto.

Castillo, como hemos dicho varias veces, busca ser fiel al Inca Garcilaso de la Vega hasta en detalles nimios; Calderón, por el contrario, tiene a Garcilaso únicamente como fuente indirecta, pues, como ha señalado Angel Valbuena Briones¹⁶, su fuente principal de información en la comedia es la *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). Además (y quiero referirme aquí sobre todo a la escenificación), mientras que Castillo presenta la comedia en su país natural contando con el conocimiento del Perú incaico; Calderón lo desconoce, incurriendo por ello en ciertos errores que, si bien no serían percibidos en los corrales madrileños, podrían serlo en el Perú. Doy un ejemplo:

La Idolatría muestra a Huáscar la visión de un joven Inca de esta manera: «Va saliendo por lo alto del peñasco un sol, y tras él un trono dorado, con rayos, y en su araceli sentado el mismo JOVEN de antes, vestido ricamente, con corona y cetro»¹⁷.

«Con corona y cetro», atributos de la realeza en Europa; he aquí un error impensable para todo buen conocedor del Imperio incaico.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRÓNIZ, Othón: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La aurora en Copacaba*, en t. IV de *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Colección más completa que todas las anteriores, hecha e ilustrada por Don Juan Eugenio Hartzenbusch, «Biblioteca de Autores Españoles», vol. 14, Madrid, Imprenta de la publicidad a cargo de D. M. Rivadeneyra, 1850.
- CASTILLO, Fr. Francisco del: *La conquista del Perú* (loa y comedia), ed. mía de próxima publicación.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, 2 vols., Madrid, Casa Editorial Bailly // Baillièrre, 1911.
- El Día de Lima*, Lima, imp. en 1748.

¹⁶ En «La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón», *Arbor*, XCVIII, núm. 383, noviembre, 1977, pp. 39-53.

¹⁷ Ed. de Hartzenbusch, Jornada I, escena XX.

- DÍEZ BORQUE, José María: «Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- FÁBREGAS, Xavier: *Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, Los Libros De La Frontera, Impreso por Sungraf, 1975.
- FERNÁNDEZ, Angel-Raimundo: «El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y "Luces de Bohemia"», en *La Literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 246-268.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis: *La Loa*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, S. A., 1975.
- GARCILASO INCA DE LA VEGA: *Comentarios Reales de los Incas*, estudio preliminar y notas de José Durand, 3 vols., Lima, Depto. de Publicaciones de la U.N.M.S.M., 1960.
- GARCILASO INCA DE LA VEGA: *Historia General del Perú* (Segunda Parte de los *Comentarios Reales*), estudio preliminar y notas de José Durand, 4 vols., Lima, Depto. de Publicaciones de la U.N.M.S.M., 1962.
- LEAVITT, Sturgis E.: «The presentation of plays in the Golden age», cap. III de *An introduction to Golden age drama in Spain*, Estudios de Hispanófila, 19, Department of romance languages, University of North Carolina (imp. en Valencia, 1971), pp. 33-37.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo: *El Arte Dramático en Lima Durante el Virreinato*, Madrid, C.S.I.C., 1945.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín: *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imp. Blass, 1923.
- OROZCO DÍAZ, Emilio: *El Teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PAGES LARRAYA, Antonio: *El Perú de la conquista en un drama de Calderón*, Lima, Servicio de Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, núm 145, 1978.
- SAGE, Jack: «Calderón y la música teatral», en *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 275-300.
- SCHAEDEL, Richard: *La representación de la muerte del Inca Atahualpa en Otuzco*, Lima, Servicio de Publicaciones del T.U.S.M., serie IV, núm. 127, 1977.
- SHERGOLD, N. D.: *A History of the Spanish Stage from Medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- TORDERA SÁEZ, Antonio: «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 157-199.
- VALBUENA BRIONES, Angel: «La aurora en Copacabana», en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid-México-Pamplona, Rialp, 1965, pp. 309-313.
- VALBUENA BRIONES, Angel: «La visión del mundo incaico en el teatro de Calderón», en *Arbor*, XCVIII, núm. 383, noviembre 1977, pp. 39-53.
- VARGAS UGARTE, Rubén: *Historia General del Perú*, t. IV: *Virreinato (1689-1776)*, Lima, ed. Carlos Milla Batres, 1971.

Concepción REVERTE BERNAL
 Universidad de Navarra
 (España)