

VIOLENCIA, NEOPLATONISMO Y ARISTOTELISMO
EN *LA AURORA EN COPACABANA*

Francisco Javier López-Martín
Duke University

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), 2, 2009, pp. 231-243]

En el convulso universo del siglo XVII la violencia está integrada en la vida diaria de las gentes, de forma tal que nacer, vivir y morir era un verdadero «valle de lágrimas». Guerras, enfermedades, enfrentamientos vecinales, luchas por el poder y la subsistencia son formas de vida habituales en el mundo conocido. No es extraño, por tanto, que Calderón la incorporara a sus obras, añadiendo su personal punto de vista fantástico y poético, con origen filosófico aristotélico. Con violencia comienza *La vida es sueño* cuando Rosaura exhorta su famoso «Hipogrifo violento»¹ o descubriendo la crueldad que ejerce Basilio sobre su hijo Segismundo. En el *Médico de su honra* es la mano ensangrentada la que señala el lugar del crimen². Pero, en estas obras, la

¹ Calderón, *La vida es sueño*, vv. 1-8.

² «Fáltame ahora de avisarte, / señor, que saqué bañadas / las manos en roja sangre, / y que fui por las paredes / como que quise arrimarme, / manchando todas las puertas», Calderón, *El médico de su honra*, vv. 2697-2702.



violencia es resultado de una visión sesgada de la verdad, de un único punto de vista, generado bien por miedo en el caso de Basilio, bien por celos como sucede con don Gutierre. En ellas, la violencia física, precedida por la confrontación de ideas, es el elemento detonador de los acontecimientos. Sin embargo, no es la violencia física el único tipo que se manifiesta en las obras de Calderón, ni esta tiene su origen en un solo concepto. Todas las violencias caben en su temática.

La violencia requiere siempre dos partes en conflicto y *La aurora en Copacabana*, obra de la última etapa de Pedro Calderón de la Barca, aglutina diversos tipos de enfrentamientos producto, fundamentalmente, del encuentro entre dos culturas, la inca y la española y dos formas de entender el mundo. Por tanto, encontramos dos dioses, dos líderes, dos lenguajes, dos pueblos. Aunque Calderón no pretende hacer una reflexión sobre la violencia, esta domina toda la acción, evitando cualquier acontecimiento que no venga motivado o dirigido hacia ella. Magistralmente nos muestra en la primera jornada una enorme variedad de causas que originan violencia incluyendo intereses religiosos, como la difusión del cristianismo; personales, representados en la figura de Guáscar que debe matar a la sacerdotisa para asegurar su sucesión; diferencia de códigos culturales y despecho emocional representado en el odio de Guáscar a Yupangui. Los distintos enfrentamientos generan diversas oleadas de violencia que se concentran al principio de la obra para, poco a poco ir diluyéndose³ hasta la exposición del conflicto final. Durante la primera jornada se realiza la puesta en escena de los diferentes tipos de violencia, sus orígenes y cómo evolucionan los conflictos.

Aparece la violencia emocional cuando la sacerdotisa informa que ha llegado una amenaza a la playa, lo que genera una conducta temerosa y reacciones de huida⁴. La violencia alcanza también el plano

³ La narración de los acontecimientos viene determinada a partir de los distintos momentos violentos que Calderón establece al comienzo de la obra, lo que desemboca inevitablemente en la guerra. Sin embargo, una vez agotado el recurso de la violencia física, el perdedor queda inscrito en el cuerpo social del vencedor, lo cual da lugar en la tercera jornada a la exposición de una violencia epistemológica, que es la única que se mantiene durante toda la obra.

⁴ «¡Cobardes! / ¡Así a vuestro rey se deja. / Pero, ¿qué importa, si quedo / yo conmigo?», Calderón, *La aurora en Copacabana*, vv. 284-287.





psicológico cuando Yupangui quiere saber la causa de la venida de los españoles y al mismo tiempo teme saberlo, generándole ansiedad y deseos de morir (vv. 154-155). La violencia psíquica y emocional generan a su vez un temor que puede llegar incluso a paralizar como le sucede a Guacolda y alimenta la prepotencia del líder. La violencia se manifiesta, asimismo, en las tropas de Pizarro cuando sus capitanes compiten por llevar la cruz a tierra. También hay espacio para exponer la violencia provocada por la naturaleza cuando Almagro enumera las desgracias

que después de tan deshechas
fortunas, naufragios, calmas,
hambres, sedes y tormentas
como habemos padecido,
desde que abriendo las sendas
del mar del norte al del sur,
atravesamos la Nueva
España (vv. 319-326)

La violencia se hace presente, incluso en relación al amor, como muestra el temor de Yupangui a que Candía ataque a su amada (vv. 242-245). Calderón manifiesta también los rasgos de una violencia cómica o pseudoviolenca que mantienen Tucapel y Glauca, que ayuda a distender los momentos de tensión provocados por las otras violencias. Por último, la violencia se manifiesta, sobre todo, como consecuencia no de las diferencias sino de los malentendidos generados por la incomunicación entre indios y españoles.

En este trabajo analizaré con detenimiento este último aspecto de la violencia, generada por las diferencias culturales que poco a poco va adquiriendo un papel preponderante en la obra hasta convertirse en una clave fundamental para entender la *Aurora*. Para ello, destacaré la trascendencia del lenguaje en la comunicación y la influencia de las diferentes corrientes de pensamiento en conflicto que subyacen en todos los acontecimientos de la obra.

Es importante puntualizar que todas estas formas de violencia específicas derivan o se canalizan en la explosión de violencia física directa que desencadena la guerra en la segunda jornada. La guerra, como asegura Foucault, se produce como consecuencia de la falta de





diferencias significativas entre sociedades⁵, lo cual, según el autor provoca el temor al «otro» y a sus valores. La guerra entre dos seres radicalmente diferentes es, para Foucault, imposible puesto que al no existir puntos en común tampoco se pretenden imponer las diferencias y no se ven amenazados por el enemigo⁶. Calderón nos expone dos sociedades radicalmente diferentes. Introduce al espectador en un mundo, el de los incas, en donde las relaciones de amor y poder mueven la sociedad, del mismo modo que sucede en el mundo europeo. Solo el lenguaje y la concepción filosófica de los acontecimientos separa a españoles e incas. De este modo «we have to defend society against all the biological threats posed by the other race, the subrace»⁷ de manera que mediante la guerra el enemigo sea asimilado en el cuerpo social del vencedor, con lo que no podrá imponer sus pequeñas diferencias y evita, por tanto, su influencia. Esto es exactamente lo que sucede al principio de la tercera jornada, treinta años después de la guerra entre ambos mundos. Sin embargo, aunque aparentemente los protagonistas han asimilado las costumbres españolas e incluso la religión cristiana, mantienen parte de su *episteme*, de manera que el hecho diferencial vuelve a producir violencia, esta vez manifestada en el conflicto artístico entre el modelo de belleza de Yupangui y el de la sociedad en la que vive, como se verá más adelante.

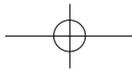
La aurora en Copacabana trata de reescribir la historia de Francisco Tito Yupangui, descendiente de una familia católica. Según cuenta la leyenda, a Yupangui una noche se le apareció la figura de una mujer con un recién nacido entre sus brazos. Él creyó que aquella mujer era la Virgen María y desde ese momento supo que tenía que hacer una imagen de aquella visión. De manera que trabajó en una estatua y cuando la terminó, Antonio de Almeida, párroco de la capilla, la colocó junto a otras figuras religiosas de estilo europeo. Sin embargo, poco tiempo después el nuevo párroco ordenó que se retirara la figura debido a que no cumplía los cánones de belleza europeos. Tito Yupangui, tras este revés, intentó hacer otra imagen que fuera digna de estar en

⁵ «War is the immediate effect of nondifferences, or at least of insufficient differences» (Foucault, 2003, p. 90).

⁶ «The absence of natural differences therefore creates uncertainties, risks, hazards, and, therefore, the will to fight on both sides; it is the aleatory element in the primal relationship of force that creates the state of war» (Foucault, 2003, p. 91).

⁷ Foucault, 1989, p. 62.





el templo junto al resto de figuras y, aconsejado por los frailes agustinos realizó un viaje al Potosí para aprender a esculpir. Tras años de trabajo y varios intentos fallidos, unos ángeles le ayudan a crear la figura y el obispo aprueba su imagen, volviendo a Copacabana con la imagen terminada en 1583⁸.

Calderón construye toda su narrativa alrededor de esta historia y nos la cuenta a través de la agitada acción de varios milagros en parte representados, en parte narrados, desde la llegada de los españoles al Perú hasta la terminación de la imagen de la Virgen de Copacabana treinta y cuatro años después. Todo ello sin importarle anacronismos e invenciones, de manera que, en esta comedia, hace que Francisco Tito Yupanguí viva en tiempos del incario como mejor amigo del Inca y que, finalmente, se convierta al catolicismo después de ver a la Virgen, quien salva su vida y la de su mujer, provocando su devoción incondicional.

En la primera jornada, se exponen las creencias del gobierno teocrático del incario⁹ y asistimos a la llegada de los españoles, así como a la presentación de Yupanguí como un noble de linaje real¹⁰. En el verso 694 se presenta en la obra el personaje alegórico Idolatría quien, por primera vez, como si de un auto sacramental se tratara, demoniza a los incas, desaprobando la creencia en el origen divino del rey inca Guáscar y reincorpora a la vida incaica la costumbre del sacrificio humano, convenciendo a Guáscar para que sacrifique a la sacerdotisa Guacolda y la ofrezca al dios Sol. El sacrificio de Guacolda es lo único que puede parar la conquista de los españoles, según Idolatría. De nuevo se produce la llamada a la violencia, esta vez como justificación de la inoperancia del poder. Es necesario hacer ofrendas al dios Sol para que ayude a los incas ante la inminente amenaza. Esta ofrenda promete evitar una oleada violenta de muertes, de manera que el sacrificio humano funciona como recurso para salvar a la comunidad o, si se prefiere, la violencia es usada como chantaje para evitar más violencia. Los incas entienden este acto de reciprocidad y solidaria-

⁸ Francovich, 1978.

⁹ «Y aclamando a entrambas deidades, / del Sol en el cielo, y del Inga en la tierra» (vv. 7-8).

¹⁰ «Pues que no ignoras / descienes también de aquella / primera luz, por quien de inca / ya que no la real grandeza, / la real estirpe te toca» (Calderón, *La aurora en Copacabana*, vv. 44-48).





mente están dispuestos a realizar el sacrificio de forma voluntaria. Así dice una Dama: «Si los sacrificios son / el mejor ruego, a ellos vamos» (vv. 853-854). Sin embargo, esta finalidad es un engaño de Idolatría y el sacrificio solo pretende servir para perpetuar la sucesión de Guáscar. Puesto que en el transcurso de la acción no se realiza el sacrificio y para que se cumpla la amenaza, Guáscar genera una oleada de violencia que derivará en la guerra, durante la segunda jornada.

Como afirma Kathleen March, para Calderón «el objetivo es descalificar las bases sobre las que se asienta el incanato, socavando de este modo esa sociedad y justificando la sustitución cristiana»¹¹. Las bases a las que alude March son, sin duda, el culto al Sol y los sacrificios humanos. Esta primera ruptura de las costumbres indígenas provoca en los aborígenes una violencia estructural que ataca lo más profundo de sus creencias histórico religiosas sobre las que se basa toda una cultura y su poder manifiesto.

La primera jornada presenta, además, otro tipo de violencia, una violencia contracultural, consecuencia del choque entre civilizaciones con diferentes referentes. Ezra Engling observa acertadamente que Calderón no resuelve el problema del uso de diferentes lenguas lingüísticamente sino dramáticamente: «the languages, first of all, are introduced separately»¹² lo que ayuda a que el espectador, separe los discursos. Es la vestimenta de los actores y su ubicación en el escenario lo que ayuda a diferenciar a incas de españoles, lo que provoca que el espectador sea omnisciente, conocedor en todo momento de los discursos expuestos.

Si hay un modelo de violencia genialmente desarrollado por Calderón en estas obras, este es el que nos muestra la evolución de un proceso de violencia lingüística, desarrollando su progresión en cada una de las tres jornadas. En la primera, la conversación entre Candía y Yupanguí es el inicio del paradigma de la incomunicación lingüística y muestra la imposibilidad de entendimiento entre incas y españoles, quienes en principio se observan. Dice Pedro de Candía «de su lengua / el frase no entiendo, pero / de su acción es bien que entienda / que debe de ser cacique / de valor y de nobleza» (vv. 540-544) y utilizan la lógica de dos seres humanos en contacto inicial: uno

¹¹ March, 1983, p. 511.

¹² Engling, 1994, p. 95.





pregunta ¿a qué vienes? Y el otro contesta a «sacarte / de idolatría tan ciega / como padeces» (vv. 570-572) y enarbola los dos palos para declarar que la cruz es su símbolo sagrado. Esta actuación representa para Yupangui un síntoma de amenaza y prepara una flecha para lanzársela. El conflicto se produce en la obra como consecuencia de esta inco-municación. Yupangui interpreta la cruz que porta Candía como un arma de guerra «pues arbolando esse tronco / contra mí bien claro muestras / que me llamas a batalla» (vv. 578-580). La violencia del lenguaje llega a su punto culminante en la segunda jornada, cuando se pasa del intercambio de palabras y la falta de entendimiento a la guerra. Como expone Engling «in Act II there is no verbal exchange between the two cultures because the language of communication is war»¹³. Efectivamente, durante esta jornada la violencia física es la protagonista y teniendo como telón de fondo el sitio de Cuzco, capital del imperio inca, Pizarro arenga a sus tropas diciendo «qué hay que temer? ¡Ea, españoles, / al arma otra vez!» (vv. 1543-1544). Pero la guerra no acapara toda la atención. La sombra del posible sacrificio de Guacolda es una amenaza constante a lo largo del acto ya que este fue el elemento desencadenante de la acción.

En la tercera jornada se da un paso más en la asimilación del otro por la violencia y esto se consigue mediante la unificación del lenguaje como consecuencia de la conquista española. Calderón refleja esta colonización en el lenguaje pero también en la vestimenta y en la propia identidad de los protagonistas, lo que nos transmite una violencia epistemológica más virulenta incluso que la física. Los protagonistas, treinta años después de la guerra, se han convertido a la fe cristiana y viven inmersos en la estructura social de los colonizadores. Yupangui se hace llamar Francisco mientras Guacolda pasa a ser María. Guacolda le nombra al comienzo de la tercera jornada «aunque te enojas, Francisco, / de que entre donde deseas / tanto estar solo, no puedo / escusarlo» (vv. 3150-3153). Y Yupangui responde: «María bella, / dulce amada esposa mía» (vv. 3154-3155). El cambio de nombres simboliza, no solo la transmutación de la sociedad incaica al modelo español sino también una colonización completa que incluye la pérdida de identidad de los sujetos. Pero, aunque parece completa la transformación, en realidad sólo han suplantado un lenguaje por otro,

¹³ Engling, 1994, p. 96.





sus comportamientos sociales por los europeos y en lugar de rendir culto al dios Sol rezan a Dios y a la Virgen. De hecho, aunque los protagonistas hablen español y vistan con otras ropas, para Calderón siempre quedan las raíces y Yupangui se vuelve a enfrentar a la estructura cultural cuando trata de exponer la imagen de la Virgen que tiene en mente.

Calderón integra también en esta obra los conceptos filosóficos del neoplatonismo y neoaristotelismo concretándolos en la forma de entender el mundo de los dos pueblos enfrentados. El sentido aristotélico busca alcanzar la verdad sacando consecuencias a partir de la observación de los fenómenos naturales, mientras que el neoplatónico afirma la preeminencia de valores absolutos insertos en el mundo de las ideas, como la verdad o la belleza siendo el recuerdo y la inducción la única forma de llegar a las ideas abstractas.

La conversación entre Yupangui y el español Candía, en su encuentro de la playa, manifiesta de forma gráfica este diferente modo de pensar del que parten incas y españoles. Yupangui solo está interesado en conocer el origen, la finalidad de la llegada de Candía cuando pregunta «¿quién eres? ¿de donde vienes?» (v. 538) todo ello razonamiento intelectual que busca hallar respuestas a partir de conceptos abstractos con múltiples interpretaciones. Por el contrario, Candía parte de la observación del pueblo inca que huye y de la soledad de Yupangui para deducir su nobleza de linaje y el valor de su espíritu. Las diferencias entre el modelo inductivo y el deductivo las expone Calderón cuando Candía acerca la cruz a Yupangui y considera que no hay motivo para que el indio crea que va a ser atacado, ya que la cruz es para él un símbolo cultural evidente, sin embargo, se trata de un símbolo que Yupangui no puede entender porque no tiene las herramientas necesarias para descodificarlo. Aunque sabe que los troncos sirven para otras muchas cosas, también sabe que con troncos se podía hacer daño a otro y al no disponer de suficiente información intuye equivocadamente que se le está atacando físicamente. Yupangui explica el suceso de este modo:

Un tronco que traía
arboló contra mí; la aljaba mía
un arpón contra él, pero al instante
que le quise flechar, una radiante
luz me cegó (vv. 774-778)





Candía, por su parte, al ver que Yupangui tensa su arco, ve esta actitud como amenaza, puesto que el arco es un arma de guerra. Candía es capaz de descodificar el mensaje y dice «[a]unque ignoro / qué es lo que decirme intentas, / no ignoro que a lid me llamas, / pues embebida la cuerda / me aguardas» (vv. 583-586). Deduce que va a ser atacado. Sin embargo, Yupangui utiliza una estructura mental basada en el método inductivo de conocimiento aplicado en esta situación. Al creer que los invasores son una amenaza entiende cualquier gesto del contrario como un ataque. Como hemos visto, Candía, por su parte, actúa aplicando el método deductivo, desarrollado desde la lógica aristotélica¹⁴ para llegar a la misma conclusión.

Además, para hacer más evidente la contraposición de la distinta forma de entender el mundo, durante toda la obra la Idolatría actúa como consejera de los incas. Su manifestación en la obra no es más que la incorporación de un elemento alegórico por los incas, que son quienes conciben los valores absolutos y que el mundo de las ideas coexiste con el mundo inteligible. Idolatría, de hecho, no se presenta a Yupangui, que actúa como puente entre ambos mundos, sino que se hace visible a Guáscar y durante la tercera jornada trata también de manipular a Tucapel, quien aún no ha asimilado la cultura europea, para que acabe con la imagen de la Virgen que está creando Yupangui. Idolatría es un personaje del mundo de las ideas, abstracto, al que Calderón da vida y atributos, identificándolo en el lado indígena. En consecuencia está incorporando a la obra un elemento atemporal, propio de otro plano y aunque se arriesga a perder credibilidad ante el público, sin embargo, en este caso, consigue que Idolatría, como abstracción, cobre una gran fuerza debido que refleja la ausencia de realidad de los incas y permite reforzar el tema de la fe cristiana en el drama y las diferentes vías de conocimiento en la obra.

En la tercera jornada vuelve a producirse el enfrentamiento entre neoplatonismo y aristotelismo, pero esta vez, en el plano artístico, proponiendo la imagen de la Virgen como símbolo.

¹⁴ Dice Aristóteles en relación a la imitación «por eso sienten placer los que contemplan las imágenes, porque se aprende en ellas al mirarlas y se deduce de ellas qué es lo que representa cada cosa, por ejemplo, que esta figura es tal cosa», Aristóteles, *Poética*, fol. 1448b.





Durante el Renacimiento el arte tenía como fin la «imitación inmediata de la verdad»¹⁵. Esta definición, desde la perspectiva neoplatónica, implicaba la existencia de una idea abstracta y universal de verdad y de belleza, que sólo se podía alcanzar por medio de la imitación de los objetos de la naturaleza. Esta contenía un lenguaje secreto, de origen divino que debía ser descubierto por el hombre a partir de la visión de la imagen artística simbólica, lo que le induciría a disfrutar de la belleza ideal universal. En el neoaristotelismo del siglo XVI, para que algo sea un símbolo se requiere un sistema unitario y triple, basado en la semejanza y compuesto por tres elementos: «lo marcado, lo que marcaba y lo que permitía ver en aquello la marca de esto»¹⁶. De esta forma contiene un elemento común entre significante y significado. Este común denominador se obtiene de la búsqueda de las semejanzas, lo que implica que cualquier cosa puede ser símbolo de otra si posee un mínimo parecido. De esto se deduce que el símbolo no se refiere necesariamente a un único elemento de la naturaleza como expone el neoplatonismo. No existe ningún lenguaje divino escondido en él. Al contrario, con demostrar una mínima semejanza entre el símbolo y su referente se crea la posibilidad de que el símbolo se refiera realmente a él. Pero para que se produzca esta semejanza el artista debe ser capaz de plasmarla en la obra mediante la técnica.

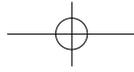
Cuando Yupangui decide esculpir una estatua con la imagen de la Virgen, su finalidad es exponer la belleza de la que ha sido testigo, extrapolar su visión, su idea al mundo de lo real. Aunque es consciente de su falta de técnica y de sus carencias artísticas sigue adelante en su empeño ya que lo importante es que el espectador sea capaz de descubrir la belleza de la Virgen por la fe, a través de la rememoración de la belleza universal, a partir de la observación de la deficiente escultura:

bien sé que nunca aprendí
esta arte, pero no sé
qué interior carácter fue

¹⁵ Panofsky, 1998, p. 45.

¹⁶ Foucault, 1989, p. 70.





FRANCISCO JAVIER LÓPEZ-MARTÍN

241

el que en el alma imprimí
desde el punto que te vi (vv. 3110-3114)

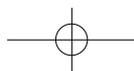
Idolatría, como procede del mundo de las ideas y por lo tanto, como funciona dentro de la estructura platónica, al ver lo que puede conseguir Yupangui decide intervenir para destruir su trabajo. Dice Idolatría:

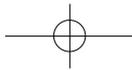
Bien sé cuánto es imposible
conseguirlo su torpeza,
mas la fe con que la labra
me ofende de tal manera,
que por vengarme en la fe
aun más que en la suficiencia
no ha de haber medios que no
ponga astucias y cautelas. (vv. 3404-3411)

Los intentos de Yupangui por desvelar el concepto de belleza transmitido por su visión de la Virgen a través de la imaginación de los observadores pone en serio peligro los intereses de Idolatría ya que Yupangui está exigiendo al espectador que utilice la imaginación para descubrir la belleza de su escultura, lo que Calderón e Idolatría, por tanto, relacionan íntimamente con la fe cristiana. Solo mediante la fe, la imagen de Francisco Yupangui puede expresar la verdadera imagen de la Virgen, con todos sus atributos.

Sin embargo, cuando la muestra comprende que lo que «los demás» esperan de su imagen es la expresión de la belleza, sin tener que recurrir a la imaginación para completar la figura. Yupangui, tras su fracaso buscará la opinión de los expertos quienes coincidirán en que la figura de la Virgen carece de belleza. Este es el conflicto último de la obra, el más potente porque se parte de dos teorías incompatibles y supone la penúltima adaptación-asimilación del vencido ante el universo del vencedor. El mismo Yupangui debe reconocer que «erré en la escultura primera / la materia de la imagen / que ofrecí» (vv. 3504-3507). Se produce así el enfrentamiento entre el modelo artístico que proclama Aristóteles, basado en la observación de la naturaleza¹⁷ y el

¹⁷ Según Aristóteles el arte imita a la naturaleza en sus procesos y por medio de la observación del medio el artista puede hallar los mecanismos necesarios para pro-



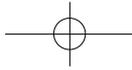


oficio del artista, quien requiere conocimientos y técnica para realizar la obra y la concepción neoplatónica, que aspira a estimular la imaginación para lograr una imagen de la belleza. Calderón impone este conflicto, no sólo como parte de la historia que cuenta sino también a nivel estructural, en donde los orígenes incaicos, neoplatónicos e idealistas de Francisco se enfrentan a la cultura basada en el neoaristotelismo y realismo de los europeos. La inclusión de Idolatría en una obra «histórica» compensa este enfrentamiento, mostrando la convivencia del mundo real con el de las ideas. Sin embargo, Calderón se muestra manifiestamente neoaristotélico en la misma ejecución de la obra no dejando nada a la libre imaginación del espectador. Todo lo que sucede es representado, es por tanto real en tanto que el espectador puede verificar con sus sentidos lo que sucede en la escena.

Calderón resuelve el conflicto final de la obra haciendo que los ángeles completen la obra creada por Yupangui. Pero mientras que la visión neoplatónica de Yupangui apoya el concepto de la conversión al cristianismo por medio de la fe, no deja de ser un instrumento más por el cual Calderón avala el tema principal de la obra. El conflicto entre opuestos, desarrollado desde los inicios de la obra queda resuelto dramáticamente, a través de la intervención divina. Sin embargo, esta misma intervención nos deja el camino abierto para deducir que los conflictos son consecuencia de la incapacidad por parte de la sociedad de usar su imaginación, de esforzarse por entender las razones del otro, de entender el concepto de belleza interior que trata de mostrar Yupangui y que si lo hubieran hecho no hubiese sido necesaria la intervención milagrosa para llegar al entendimiento y evitar la violencia entre mundos tan diferentes y al mismo tiempo tan similares.

ducir una obra de arte. «[A]rt follows procedures analogous to nature's, and that similar patterns and relations can be discerned in the workings of each; but it is vital to insist on the proviso that the claim does not apply exclusively to the mimetic arts themselves [...] but to the sphere of *techné* as a whole» (Halliwell, 1998, p. 47).





BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, «Poética», en *Obras*, trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1986.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El alcalde de Zalamea. La vida es sueño*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981.
- *La aurora en Copacabana*, ed. E. S. Engling, London, Tamesis, 1994.
- ENGLING, E. S., «Introduction», en Calderón de la Barca, P., *La aurora en Copacabana*, ed. E. S. Engling, London, Tamesis, 1994.
- FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. E. C. Frost, México, Siglo XXI, 1989.
- *Society must be defended: lectures at the College de France*, New York, Picador, 2003.
- FRANCOVICH, G., *Tito Yupanqui, escultor indio*, La Paz, Juventud, 1978.
- HALLIWELL, S., *Aristotle's Poetics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- MARCH, K., «La visión de América en *La Aurora en Copacabana*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 511-518.
- PANOFKY, E., «El Renacimiento», en *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. M. T. Pumarega, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 45-66.



