



Representación de las mujeres amerindias en las comedias del Siglo de Oro español de tema peruano: poder, subordinación y estereotipos de género

Jerusa Carvajal Villamar  

Ouachita Baptist University, Estados Unidos

Resumen

Este ensayo analiza la representación de la mujer amerindia en las comedias del Siglo de Oro de tema peruano, destacando cómo los dramaturgos españoles construyeron una imagen estereotipada de estas figuras femeninas en contraste con la figura masculina. A través de los personajes de la princesa Tipolda (*El nuevo rey Gallinato* de Andrés de Claramonte), la cacica Tucapela (*Las palabras a los reyes y la gloria de los Pizarro* de Luis Vélez de Guevara), las Amazonas Martesia y Menalipe (*Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina) y la Virgen del Sol Guacolda (*La Aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca), se observa cómo el teatro del Siglo de Oro subordinó la nobleza indígena femenina al poder del conquistador español. Estas mujeres, aunque representadas con autoridad, son reducidas a figuras sentimentales, traicioneras o sumisas que terminan rindiéndose ante el dominio español. El estudio revela que la feminización de la conquista sirvió para justificar la colonización y la evangelización, minimizando el verdadero papel político y social que las mujeres indígenas tenían. Sin embargo, una relectura crítica de estas obras permite rescatar la agencia y relevancia histórica de estas lideresas dentro del Tahuantinsuyo al momento de la conquista.

Palabras clave: mujeres amerindias, estereotipos de género, feminización, Siglo de Oro español, comedias de tema americano-peruano, Tahuantinsuyo, conquista.

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received

13 de agosto de 2025

Aprobado/Accepted

20 de enero de 2026

Publicado/Published online

5 de mayo de 2026

Sobre la autora / About the author

Profesora asociada de español en la Universidad Bautista de Ouachita, en Arkadelphia (Arkansas), desde 2017. Su interés investigativo se centra en el estudio de la comedia del Siglo de Oro español con temática americana, en particular en la representación de América y de los amerindios en dichas comedias. Obtuvo tanto el máster como el doctorado en Literatura Española por la Universidad de Western Michigan, en Kalamazoo, y se graduó en 2017.

Citación/Citation:

Carvajal-Villamar, Jerusa. "Representación de las mujeres amerindias en las comedias del Siglo de Oro español de tema peruano: poder, subordinación y estereotipos de género". *La Palabra*, núm. 54, 2026, e19981. <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n54.2026.19981>



Representation of Amerindian in Spanish Golden Age Comedies of Peruvian Theme: Power, Subordination, and Gender Stereotypes

Abstract

This essay analyzes the representation of Indigenous women in the comedies of the Spanish Golden Age with a Peruvian theme, highlighting how Spanish playwrights constructed a stereotypical image of these female figures. Through the characters of Princess Tipolda (*El nuevo rey Gallinato* by Andrés de Claramonte), the chieftainess Tuapela (*Las palabras a los reyes y la gloria de los Pizarro* by Luis Vélez de Guevara), the Amazons Martesia and Menalipe (*Amazonas en las Indias* by Tirso de Molina), and the Virgin of the Sun Guacolda (*La Aurora en Copacabana* by Pedro Calderón de la Barca), it is observed how Golden Age theater subordinated indigenous female nobility to the power of the Spanish conqueror. These women, although represented with authority, are reduced to sentimental, treacherous, or submissive figures who end up surrendering to Spanish rule. The study reveals that the feminization of the conquest served to justify colonization and evangelization, minimizing the true political and social role that indigenous women had. However, a critical re-reading of these works allows for the recovery of the agency and historical relevance of these leaders within the Tahuantinsuyo at the time of the conquest.

Keywords: Amerindian women, gender stereotypes, feminization, Spanish Golden Age, American-Peruvian themed comedies, Tahuantinsuyo, conquest.

Representação das mulheres indígenas nas comédias do Século de Ouro espanhol com temática peruana: poder, subordinação e estereótipos de gênero

Resumo

Este ensaio analisa a representação da mulher indígena americana nas comédias do Século de Ouro com temática peruana, destacando como os dramaturgos espanhóis construíram uma imagem estereotipada dessas figuras femininas em contraste com a figura masculina. Através das personagens da princesa Típolida (*El nuevo rey Gallinato*, de Andrés de Claramonte), da cacica Tucapela (*Las palabras a los reyes y la gloria de los Pizarro*, de Luis Vélez de Guevara), as Amazonas Martesia e Menalipe (*Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina) e a Virgem do Sol Guacolda (*La Aurora en Copacabana*, de Pedro Calderón de la Barca), observa-se como o teatro do Século de Ouro subordinou a nobreza indígena feminina ao poder do conquistador espanhol. Essas mulheres, embora representadas com autoridade, são reduzidas a figuras sentimentais, traíçoeiras ou submissas que acabam se rendendo ao domínio espanhol. O estudo revela que a feminização da conquista serviu para justificar a colonização e a evangelização, minimizando o verdadeiro papel político e social que as mulheres indígenas desempenhavam. No entanto, uma releitura crítica dessas obras permite resgatar a agência e a relevância histórica dessas líderes dentro do Tahuantinsuyo no momento da conquista.

Palavras-chave: ameríndias, estereótipos de gênero, feminização, Século de Ouro Espanhol, comédias de temática americano-peruana, Tahuantinsuyo, conquista.

Introducción

Dentro del vasto y diverso corpus teatral del Siglo de Oro español, que abarca comedias de capa y espada, caballerescas, históricas, políticas y religiosas, se identifican catorce comedias de temática americana ambientadas en el Perú, de las cuales cuatro constituyen el corpus del presente estudio. Estas obras fueron escritas a lo largo de un periodo de sesenta y seis años (1599-1665) y responden, en su mayoría, a un interés histórico-político. El teatro de tema peruano funcionó como un vehículo de transmisión ideológica, que contribuyó a la construcción de una identidad imperial española en contraste con la indígena. Aunque el llamado ciclo incásico fue reducido (compuesto apenas por seis comedias), su impacto simbólico fue significativo, pues reforzó la idea del poderío y la superioridad española en un contexto de progresivo declive del Imperio inca.

El teatro del Siglo de Oro no solo reflejó el contexto histórico y social de su tiempo, sino que operó como una herramienta ideológica al servicio del discurso colonial. Dentro de las catorce comedias americanas identificadas, este estudio analiza cuatro piezas dramáticas que representan los procesos de conquista y colonización del antiguo Imperio inca y que, de manera particular, sitúan a la mujer amerindia como personaje central en la dinámica de dominación del Incario. Las representaciones femeninas en las obras de Andrés de Claramonte, Luis Vélez de Guevara, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca resultan especialmente relevantes para el análisis de los imaginarios coloniales sobre la mujer indígena.

La historiografía colonial ofrece escasas referencias a la participación de mujeres indígenas y mestizas en los procesos políticos y sociales de la conquista, un silencio que responde a su carácter marcadamente androcéntrico. Esta ausencia dificulta la identificación de ejemplos textuales que evidencien la invisibilización femenina. En este contexto, la literatura dramática se convierte en un espacio privilegiado para contrastar las crónicas tradicionales y revelar ese vacío historiográfico, aunque sin estar exenta de un sesgo patriarcal. Personajes como la princesa Tipolda (*El nuevo rey Gallinato*, Claramonte, 1599), la cacica Tupacela (*Las palabras a los reyes y la gloria de los Pizarro*, Vélez de Guevara, 1625-1630), las Amazonas Martesia y Menalipe (*Amazonas en las Indias*, Tirso de Molina, 1631) y la Virgen del Sol Guacolda (*La Aurora en Copacabana*, Calderón de la Barca, 1664-1665) sitúan a la amerindia en escena durante la conquista, lo que permite escuchar voces femeninas que se expresan a través de la palabra dramática y ofrecen nuevas posibilidades de interpretación simbólica y discursiva.

Estas obras se inscriben en un momento de declive controlado de la Corona española, durante los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Las reformas impulsadas por figuras como el duque de Lerma y el conde-duque de Olivares generaron tensiones políticas, económicas y sociales en una sociedad atravesada por guerras, epidemias y una rígida estructura estamental. Paradójicamente, el siglo XVII fue también el periodo de mayor esplendor cultural en España, con un notable florecimiento de la literatura, las artes y la música. En este contexto, España se consolidó como bastión del catolicismo, el patriarcado y la Contrarreforma, mientras las colonias americanas se volvieron fundamentales tanto para la evangelización como para la explotación de recursos, proceso que intensificó las tensiones entre América y la metrópoli (Tuñón de Lara 122).

La literatura del Siglo de Oro reforzó estereotipos femeninos asociados a la virtud, la pasividad y la dependencia, relegando a las mujeres que no se ajustaban a este modelo al ámbito de lo moralmente

peligroso. Desde esta mentalidad patriarcal, los cronistas y dramaturgos españoles representaron a la amerindia como un personaje que desbordaba su ideal de mujer, lo que contribuyó a su exclusión de los relatos históricos. Tanto en España como en América, la estructura social y jurídica privilegió el poder masculino, relegando a las mujeres a funciones reproductivas o de dependencia, marco que se internalizó culturalmente (Elliott 356, García 87).

Aunque América no ocupó un lugar central en la producción cultural del Siglo de Oro, ya existían crónicas de la conquista que omitían sistemáticamente la presencia femenina (Ramírez Santacruz y Rodríguez Mansilla 9). Sin embargo, la historia demuestra que las mujeres participaron activamente desde los primeros viajes a América y que su número aumentó a lo largo del siglo XVI; en general, desempeñaron un papel clave en la preservación de la familia, la cultura y la religión. Testamentos, escrituras y documentos legales, así como cartas y memorias personales, permiten reconstruir estas trayectorias femeninas que desafían el mito de una conquista exclusivamente masculina (Carrillo Hernández 4, Díez Martín 226, Dyck 708).

De acuerdo con Carrillo Hernández, es posible analizar estas comedias a partir de tres dimensiones: la vida cotidiana de las mujeres, sus gestos y expresiones corporales, y las estructuras económicas, culturales y normativas que las condicionan (8, 10). En las figuras femeninas analizadas confluyen estos elementos, que revelan una comprensión clara de sí mismas como sujetos con agencia, aunque dicha agencia se diluye al ser reinterpretada por la mirada masculina europea del dramaturgo.

El presente estudio examina el papel simbólico y narrativo de estas figuras femeninas dentro del discurso colonial, analizando cómo el teatro contribuyó a naturalizar la evangelización y la conquista desde una lógica patriarcal. Finalmente, se propone una relectura crítica de estas comedias que permita reivindicar la capacidad de agencia y liderazgo de las mujeres amerindias, contribuyendo a la revisión de los discursos que han definido su imagen a lo largo de los siglos.

El imaginario de la amerindia en el Siglo de Oro español

En el contexto providencialista que enmarca la conquista, el análisis de la representación de la mujer de la zona del Perú adquiere una importancia crucial, pues permite comprender cómo se articularon discursos de dominación, alteridad y exotización en la construcción simbólica de la América colonial. A través de la exploración de estas representaciones en el teatro español, es posible identificar las estrategias narrativas y visuales que consolidaron una imagen estereotipada de la mujer indígena, dotándola de características que respondían tanto a las necesidades de legitimación del proyecto colonial como a las expectativas europeas sobre el Nuevo Mundo. En las siguientes páginas se analizará el imaginario de estos dramaturgos acerca de la amerindia en cuatro comedias del Siglo de Oro de tema peruano.

Tipolda: la amerindia empoderada

La primera comedia que se aborda es *El nuevo rey Gallinato* de Andrés de Claramonte. Se desarrolla en España, Cambox, Perú y Chile¹. La trama juega con dos acciones paralelas: la española y la americana, que se unen y resuelven en la figura de Gallinato y su historia con la princesa amerindia Tipolda. La comedia abre con un grupo de amerindios adorando al dios Sol con un canto sacramental poético. La intuición de Tipolda le dice que están equivocados en sus creencias. Esto se ilustra cuando ella rechaza la idea de casarse con el Sol, pues considera que los dioses deberían casarse entre sí y no con un ser mortal como ella (Claramonte 181).

Claramonte la representa como una mujer que se opone a la costumbre y no teme expresar lo que piensa. Ella está segura de que el Sol “es bueno para ser adorado, / pero no para marido” (181), lo que indica que no le interesa hacer las funciones de una aclla o virgen del Sol². Rodríguez López-Vásquez califica este gesto de Tipolda como un conflicto ideológico, pues cuestiona el centro mismo de las creencias incas, ya que desmantela el dogma milenario de la unión entre un ser celestial y uno terrenal, incuestionable en el imaginario indígena peruano (54). A través de la princesa Tipolda, Claramonte repudia el ritual milenario de las acllas, la selección de mujeres que el pueblo había empezado a considerar arbitraria. El tono irónico que Claramonte le da a Tipolda no solo revela su desacuerdo y protesta contra el sistema establecido para las mujeres, sino que también refleja su disposición para abandonar el paganismo y abrazar la religión del español, como efectivamente sucede al final de la comedia.

En la representación del poder femenino amerindio, Claramonte escoge para su personaje principal, Tipolda, una dignidad o título político y de clase como el de *princesa e hija del sol*. Esta princesa parece ser hija única o mayor, lo que hace suponer que Tipolda podía heredar el trono después de su padre. Según Silverblatt, en el pre-incario se otorgaba la autoridad por orden de nacimiento, no por género, dándoseles iguales oportunidades a hombres y mujeres. Los títulos que representaban ese poder femenino eran iguales o paralelos a los de los hombres; en español esos títulos de clase eran: señoras, cacicas, principalas o doñas (Caillavet). Ellas poseían riquezas y sus matrimonios se concertaban con nobles como una estrategia política entre iguales y ejercida por el inca (Rostworowski, *Historia*). Del mismo modo, las hijas del sol tenían súbditos que reconocían su autoridad, por eso en la comedia a Tipolda la llevan en andas: “Salen indios con guirnaldas, sonajas y panderetes. Detrás sacan a Tipolda en hombros en unas andas. Bailan y cantan delante” (182). Claramonte la describe como “honesta entre las honestas”, ella es una mujer “rica más que doce reyes”, también es caracterizada como “afable, ilustre y cuerda”, es decir, posee las características morales y personales propias de su posición social y autoridad. Así, el personaje de Tipolda adquiere un significado importante dentro del imaginario colonial y la representación de la mujer amerindia, pues por primera vez en una comedia del Siglo de Oro, ella es representada dignamente.

¹ Rodríguez López-Vásquez afirma que Claramonte no tenía ningún interés en representar la realidad histórica; su principal propósito era la representación teatral, que aludía o no a situaciones de tipo histórico. El autor sostiene que lo que se da en la obra de Claramonte es la confusión del “reino de Cambox o Camboxa (hoy Camboxa) en las Indias Orientales, con los personajes de las Indias Occidentales (América) transmitidos por Ercilla y Pedro de Oña” (52).

² Las acllas eran mujeres que podían ser potenciales esposas del inca o de las élites, estaban destinadas al culto ceremonial, a la producción de tejidos y bebidas rituales para el inca o a la producción de ropa.

Así como los demás dramaturgos aquí estudiados, Claramonte estereotipa a su personaje femenino como una mujer sentimental, enamoradiza y ciega a las diferencias religiosas y raciales entre amerindios y españoles, aun cuando en España y toda Europa era muy conocida la fama del español mujeriego y apasionado (Herrero García 71). Gallinato no cree posible una relación sentimental y simétrica con Tipolda, aunque sea la princesa de Cambox, rica heredera del reino. Él solo repara en su paganismo, barrera entre amerindios y españoles. Claramonte hace que el amerindio lo vea como diferente y superior a él. Cuando Gallinato responde al llamado de los habitantes de Cambox, Tipolda, al verlo, piensa: “Será ese el dios de los dioses” (253). Padre e hija están abiertos y receptivos a la figura mesiánica del conquistador que llega a Cambox para salvarlos de la opresión de Polipolo. Como princesa y mujer de clase noble, Tipolda se enamora de Gallinato sin ver impedimento para casarse con él, pues lo considera su igual. Pero a los ojos del español sí hay diferencias insalvables y se excusa de corresponderla mencionándose las: “Soy cristiano y bien nacido / y español, que es gran nobleza” (259).

La inclinación a libertad es otra característica con la que Claramonte representa a Tipolda. Ella protege, por sobre todas las cosas, la soberanía de su pueblo, y por eso la figura mesiánica de Gallinato es utilizada para representar la llegada de la emancipación espiritual y física de los amerindios de Cambox. A través de Tipolda se exalta el valor que los amerindios le dan a la libertad; la princesa aconseja a su padre (el rey) que no deje salir a Gallinato y su ejército de Cambox por dos razones fundamentales: porque al llegar con tantas riquezas a España otros querrán venir a Cambox y los esclavizarían (277). Además, porque al verlos solos, Polipolo volverá a acosarlos (277). Tipolda piensa estratégicamente: se ofrece como esposa primero a Tucapel y luego a Gallinato a cambio de conseguir protección del rey de Chile. El dramaturgo representa las costumbres políticas de los incas sobre las princesas, pues la ñusta Tipolda en dos ocasiones sugiere su casamiento como arma política, para conseguir la libertad, paz y seguridad de su pueblo.

Esta solución, que es práctica a los ojos de Tipolda, no resuena en Gallinato, pues él piensa que es irreconciliable ser un hidalgo católico español y un noble en Cambox (261). Él no asocia su honorabilidad a su clase social, posesiones o estirpe, como lo habría hecho en España, sino a su fe, y por eso le aclara: “Cristiano soy y tú no eres cristiana / mal se podrán juntar nuestras dos almas” (261). Lo religioso es lo que le hace falta al amerindio noble de Claramonte, con eso podría pasar de bárbaro a honorable o de salvaje a civilizado³. Así, la comedia admite implícitamente que los amerindios también son seres humanos y que la fe es el elemento conciliador entre estos dos mundos: España y América.

Por otro lado, Claramonte no deslinda el aspecto económico de la conquista ni se abstiene de criticar la codicia del conquistador. Al contrario, comprende que lo que verdaderamente guía a los conquistadores es su interés por las riquezas. Por eso, astutamente, Tipolda propone a su padre el plan de matrimonio con Gallinato para evitar futuras invasiones de Cambox y guardarse así de la codicia del conquistador: “Si estos a España se van / tan victoriosos así, / ambiciosos volverán; / porque si llegan a España / con riqueza tan extraña / ellos u otro con codicia / si de Cambox dan noticia / emprenderán esta hazaña” (277). De Paco ve en las palabras de Tipolda una crítica a la ambición de los conquistadores, codicia que hasta cierto punto se perdonó y justificó por la misión evangelizadora y el cumplimiento del

³ Antonucci explica que, para los autores cristianos, el salvaje o bárbaro no siempre fue identificado con lo demoníaco o lo divino, es decir, con lo mítico; también se le asoció con lo humano o mortal, lo que permite darles, o no les niega, un carácter fundamentalmente humano que los hace aptos para recibir el cristianismo (51-53).

plan divino ejecutado “en favor” de los amerindios. Finalmente, Gallinato opta por quedarse, casarse con Tipolda y convertirse en el rey de Cambox a pedido del rey Guacol y de su hija.

Es así como en Cambox, lugar idílico de América, Claramonte representa a Tipolda, la princesa amerindia, como una mujer noble inclinada a la libertad, que toma decisiones, que piensa en el bien común y que actúa con inteligencia. Gracias a esta mujer empoderada, América se representa como un lugar de paz donde es posible la convivencia y unión entre conquistadores y amerindios. Claramonte representa al español como hombre religioso, valiente, que busca la paz y que piensa en el bien del amerindio. América puede ser ese lugar bueno donde amerindios y españoles se asemejan en casi todo, aparte de la religión, y pueden convivir beneficiándose mutuamente.

Tucapela: la cacica seducida

La segunda comedia de tema peruano que representa a una mujer amerindia es *Las palabras a los reyes y la gloria de los Pizarro*, de Luis Vélez de Guevara. En esta obra, Tucapela es presentada como la cacica de Puná al momento de la llegada de los españoles. El título de cacica representaba una posición de gran autoridad y poder, con raíces que se remontaban a los periodos preincaico e incaico. Este sistema de gobierno de las mujeres formaba parte de las estructuras ancestrales y era ampliamente reconocido por los nobles del Incaico para concretar su poder político (Dyck 712). A diferencia de lo que podría suponerse, las mujeres no accedían a este cargo únicamente en ausencia de varones, sino que heredaban el liderazgo de acuerdo con las costumbres sucesorias establecidas (Salles y Noejovich).

En varias regiones del mundo andino y hasta el inicio de la República, existieron territorios gobernados por mujeres, pero durante el Virreinato el mando lo ejercía el marido (Rostworowski, *Historia*). Una de las características de esta posición política consistía en la posesión de tributarios⁴: entre mayor era el número de gente que proveía mano de obra para trabajar y sacar productos de la tierra, más poder tenían las cacicas (Caillavet 73)⁵. Según el cronista indígena Guamán Poma de Ayala, su abuela era del pueblo Yarovilca y reinaba antes de que los incas los conquistaran, “fue muy bizarra y hermosa muger que de tan buena gouemaua todo el rreyno. Y fue muger y señora de capac apo Guamán Chaua, segunda persona del Ynga” (174). Estas señoras cacicas ostentaban poderío como cualquier cacique varón y eran la cabeza de su pueblo⁶. En contraste con los cronistas españoles, en las crónicas de autores amerindios como el Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala y Juan Santacruz Pachacuti Yanqui, hay más referencias a las mujeres amerindias y su papel importante en la sociedad incásica.

En la comedia, los españoles desembarcan en la isla de Puná. Durante la exploración, Francisco Pizarro encuentra a la sensual y exótica cacica Tucapela durmiendo desnuda en una hamaca: “Quiero despertalla y ver / si el poder o la verdad / le dan la seguridad / con que descansa” (Vélez de Guevara

⁴ En estudios realizados en la Audiencia de Quito sobre la presencia de cacicas en el siglo XVII, Daza explica que los amerindios se referían así a sus cacicas: “nuestra señora, mi cacica y gobernadora, indio sujeto a la cacica” (95).

⁵ En 1532, la cacica de Huaylas gobernaba aproximadamente a dieciocho mil personas (Rostworowski, *Curacas* 136).

⁶ Entre las labores que desempeñaban las cacicas sabemos que eran las encargadas de recibir y entregar el tributo, defender a sus tributarios, ser interlocutoras con las autoridades; ya en el siglo XVIII, tenían que ser intermediarias con el mundo blanco-mestizo, asistir a los juicios con otra autoridades de sus localidades, disponer los turnos de la mita, organizar las mingas, decidir la entrega de la tierra para las familias de sus tributarios, impartir justicia, hacer alianzas con miembros de otras comunidades y llevar las cuentas, ventas y cesiones; también redactaban poderes y testamentos (Daza 49).

125). Según la comedia, al verlo, esta señora de Puná se enamora de él olvidando su autoridad y pueblo. Esta representación literaria refleja los patrones de poder y mentalidad española sobre la mujer en el siglo XVI, que, a partir de la conquista estructuraron la América colonizada. En la crónica de Pedro Cieza de León, se hace referencia a una mujer que ostentaba el título de cacica o “capullana”⁷, ella recibe a los conquistadores con mucha curiosidad y alborozo, pero también con los protocolos propios de su dignidad. En este recuento de la crónica, es el conquistador español quien se enamora de ella, la cacica actúa consideradamente de acuerdo con su condición y mando:

Fueron derechos donde estaba la cacica, la cual les hizo a su costumbre gran recibimiento con mucho ofrecimiento, mostrando ella y sus indios gran regocijo. (...) Halcón, el del jubón y la medalla, parecióle bien la cacica y echóle los ojos, (...) Como hubieron comido, dijo esta señora que quería ver al capitán y hablarle para que saltase en tierra, (...). Halcón, mientras más la miraba, más perdido estaba de sus amores. (...) Muy contenta “la capullana” con lo oír, se lo agradeció, y habiendo visto el navío y sus aparejos, se volvió a su tierra, sin que Halcón apartase los ojos de ella, antes andaba dando suspiros y gemidos (Cieza de León 65).

De este modo, Cieza de León da evidencia de cómo las mujeres del Incario estaban en posiciones de autoridad a la llegada del español y de que ellas no necesariamente eran las enamoradizas. El cacicazgo de las mujeres en el Incario no suponía la ausencia de un hombre, esa condición empezó con la llegada de la sociedad occidental española, impuesta por los conquistadores y que cambió para siempre la sociedad andina del Incario (Salles y Noejovich).

En la comedia, la cacica de Puná, conocedora del interés de los conquistadores en el oro de América, le informa a Pizarro de las riquezas que posee Atahualpa: “Llega hasta el Cuzco y a Quito / su imperio, abundante todo / de oro y plata, y es de modo / que es su tesoro infinito” (127-28). De este modo, Vélez de Guevara representa a Tucapela como una informante enamorada que traiciona a su propio pueblo, pues revela y envía a los españoles a que vayan al Cuzco a apoderarse de las riquezas de Atahualpa. Del mismo modo, el personaje alegórico América, personificado por una mujer, invita a Pizarro a que la conquiste y evangelice. Ochoa Muñoz hace referencia a esta doble atracción, mujer-tierra, que ejerce el conquistador de América, “Nuestramérica se convierte también en un territorio feminizado, a la vez que en un territorio feminizante, es decir, es el primer terruño que se feminiza legal y legítimamente desde los cánones modernos” (21).

América, igual que la cacica, ve con buenos ojos la llegada del español. El español, portador de la verdad espiritual, se convierte en el centro del elogio no solo por la conquista espiritual, sino también por su valentía en la conquista material de América. La cacica Tucapela es representada por Vélez de Guevara como abierta y receptora de experiencias religiosas y con una propensión espiritual que solo la religión española puede llenar. Tucapela expresa esa inclinación espiritual cuando Francisco Pizarro está a punto de irse: ella le arranca la medalla de la Virgen que pendía de su cuello. Al mirar la imagen, Tucapela exclama: “Perdonadme, imagen bella, / que tengo celos de vos, / aunque siempre que os contemplan / los ojos, templáis del alma / tantas ansias, tantas quejas”. Por los celos, la amerindia confronta a Francisco y le dice: “Ya he visto por quién me dejas, / ya sé la dama que adoras, / ya sé por quién me desprecias” (166-167). La tipificación que el dramaturgo hace de Tucapela refleja vacilación entre

⁷ Capullana era un término sinónimo de “cacica”, según Rostworowski (*Curacas* 29), estas capullanas no solo heredaban el título, sino que *de facto* gobernaban sus tierras y tributarios. Tenían el mando político, económico y administrativo de sus tierras.

el respeto que la imagen de la Virgen le inspira y los celos que despierta en ella por creerla la mujer de Francisco. A través de la experiencia con la imagen de la Virgen, la amerindia es preparada para su conversión. El estereotipo de la mujer bárbara y celosa usado con Tucapela deja en alto la figura del conquistador y minimiza a la cacica amerindia, quien pierde su autodeterminación, autoridad, respeto y cordura por amor al español.

Finalmente, Fernando Pizarro vuelve a España victorioso llevando ante el rey al Inca Atahualpa y a Tucapela. En la corte, ante Carlos V, Tucapela pide el bautismo para ella y para todos los amerindios (178). La cacica Tucapela, mujer impulsiva y rebelde, que por despecho se había aliado con Atahualpa para atacar a Francisco Pizarro, ahora es representada como una mujer cristiana, sumisa y dócil que ha entregado su territorio a los españoles y que llega hasta la corte junto al conquistador para pedir el bautismo para ella y sus acompañantes (178).

El dramaturgo muestra a Tucapela estereotipada según su género. Es una mujer débil que a pesar de ser cacica no sabe defenderse y ponerse a la cabeza de su pueblo. El autor representa como inevitables las capturas de Tucapela, la cacica de Puná, y del rey Inca Atahualpa a manos de los españoles. Una vez bautizados, Atahualpa, Tucapela y América entran a formar parte del orbe cristiano y, por lo tanto, del dominio español. Así, Vélez de Guevara muestra que no hubo imposición, sino un voluntario deseo de sometimiento al conquistador/dominador a quien los amerindios ven como su libertador.

La representación de la mujer amerindia en la comedia analizada enfatiza su transformación de lideresa a figura sumisa tras la llegada del conquistador. Es representada como sensual, enamoradiza, traicionera, pero espiritualmente perceptiva al catolicismo. Vélez de Guevara no reconoce la autoridad y poderío de esta cacica, solo utiliza estos títulos de la clase noble inca para exaltar el exotismo del mundo indígena. Vélez de Guevara es quien le otorga mayor grado de mando a una amerindia, aunque sigue reproduciendo los mismos estereotipos femeninos propios de la cultura patriarcal española e ignorando cómo ella se ve a sí misma.

Martesia y Menalipe: la amerindia mítica

Amazonas en las Indias es la tercera comedia en la que analizaremos las representaciones de las amerindias⁸. En esta obra, los personajes femeninos principales son la reina Martesia y la sacerdotisa Menalipe, dos Amazonas que Francisco Pizarro encuentra en las selvas de la Amazonía. En esta trama observamos la empresa conquistadora no solo como la apropiación de territorios, sino también como la resignificación de mitos europeos, ya que se les otorga a las Amazonas míticas una misión vinculada al servicio del español (De Armas Wilson). A diferencia de otros dramaturgos, Tirso de Molina escoge representar el poder femenino amerindio con el arquetipo de la Amazona guerrera: fuerte, sabia, hechicera y rebelde a la Corona. Sin embargo, esta elección está alejada de la realidad histórica de la mujer indígena, pues es un constructo mítico que evita hacer una representación cercana a la realidad de las amerindias; no olvidemos que, de todos los dramaturgos aquí estudiados, Tirso de Molina fue el único que pisó América.

⁸ La idea de la existencia de Amazonas en América empezó con Cristóbal Colón; cincuenta años más tarde se mantuvo en los relatos de la exploración de Orellana escritos por Gaspar de Carvajal (De Armas Wilson 23).

La obra se inicia con la reina Menalipe y la sacerdotisa-sabia Martesia defendiendo su territorio y conteniendo la invasión de los conquistadores. Si bien es cierto que la comedia trata de las guerras civiles entre conquistadores, insertar a las Amazonas permite introducir en la comedia un tema atractivo y entretenido para el público. Al ver el conocimiento y poder sobrenatural de estas mujeres, el español exclama: “¡oh bárbara arrogante toda enigma!” (de Molina 19). Ellas evocan a sus predecesoras míticas en lo evasivas, valientes y ricas, pero el dramaturgo asocia el enigma de las Amazonas americanas con la barbarie y la naturaleza impenetrable de la selva en la que habitan. Las Amazonas de Tirso son muy semejantes a las Amazonas míticas, son bárbaras indomables, no tienen hijos, son físicamente fuertes y hasta varoniles. Además, viven en los márgenes o fuera del mundo civilizado, son representadas como mujeres autónomas, valientes, apasionadas, sabias, ricas y contrarias a relacionarse íntimamente con hombres, aunque, como dice Gaspar de Carvajal, sí los tenían como tributarios.

Tirso de Molina representa el poder femenino amerindio a través de un matriarcado que, según la comedia, habría perdurado por milenios. Sin embargo, en el marco de la comedia, este orden social se transforma en un patriarcado con la llegada del conquistador. De este modo, incluso las míticas Amazonas americanas terminan perdiéndose ante el dominio español. El amor es un mecanismo de rendición y subordinación, lo que sugiere una “feminidad vulnerable, de modo que la feminización de la guerrera empieza pues desde su rendición al amor” (Millán González 580). Esta es la variación con respecto del mito clásico que Tirso introduce, las Amazonas americanas traicionan su identidad y autonomía por afecto, cambio que se corresponde con el gusto del público y del teatro de la época. La sabia Martesia, con sus poderes ocultos, domina y gobierna como una diosa su orbe: “tal divinidad mi pecho encierra / que oráculo soy, pasmo desta tierra” (20). Los oráculos de Martesia auguran la derrota de Pizarro y de su hegemonía en el Perú. Estos atributos esotéricos al final de la obra se desvanecerán como efecto de su amor por Pizarro.

A pesar de que las Amazonas están del lado del conquistador, ellos las ven como inferiores y distintas, las desprecian por su género, raza y creencias. Gonzalo Pizarro se asombra de que “en los límites últimos del orbe” Menalipe y Martesia hagan frente al valor de los españoles y se atrevan a sacar sangre española! (17). El androcentrismo de Pizarro le impide aceptar lo que ve: “Aquí Naturaleza / el orden ha alterado / que por el orbe todo ha conservado, / pues las hazañas junta a la belleza” (17). El “orden” que existe en todo el orbe “civilizado” es contrario al de esta región, aquí es la mujer, en lugar del varón, la medida del ser humano. A los conquistadores, América les resulta un lugar extraño porque la norma caballeresca de no pelear contra mujeres no rige, las Amazonas americanas son bravías guerreras que los desafían y no les temen (Zugasti 72).

Tirso representa a Menalipe y Martesia como mujeres que aceptan, admiran y aman a los conquistadores Pizarro y Carvajal; por ellos rompen su ley milenaria de no admitir hombres en sus territorios, todo para llegar a ser las mujeres del conquistador (33-44). Haciendo honor al pensamiento de su tiempo, Tirso glorifica al dominador y subordina a la mujer americana. Menalipe le ofrece a Gonzalo Pizarro riquezas con el fin de conquistarlo: “Diamantes que al sol se opongán / (...) / perlas (almas de sus conchas), / a montes la plata pura, / el oro a cargas que brotan / (...) / esmeraldas, pluma, aromas” (44). Igual que las míticas, estas Amazonas son mujeres ricas y poderosas, poseen tesoros que interesan al conquistador y los utilizan para atraerlos (Pastor 156). Por ejemplo, Martesia le declara así sus sentimientos a Carvajal:

Quédate aquí, serás mi esposo y dueño,
 haré por causa tuya
 que la ley rigurosa se destruya
 desta región y su infecundo empeño.
 Gozarán por mi amor las amazonas
 el tálamo hasta agora aborrecido;
 sepultará crueldades el olvido.
 El cuello rendirán las amazonas
 al apacible imperio
 de amor, que hasta aquí fue su vituperio (23).

Estos ofrecimientos son fruto del amor de Martesia por Carvajal. Ella promete cambiar y dejar la crueldad con que hasta ese momento habían tratado a los hombres, todo con tal de poseerlo. Pero Carvajal la rechaza porque la brujería y los poderes esotéricos de Martesia la descalifican para ser amante de un español: “Señora comisaria del infierno / no acepto matrimonios / en que entran a la parte los demonios” (23-24). A los ojos del conquistador, esta unión es imposible por herética y desigual. En cambio, las amazonas, reinas poderosas y dueñas de su destino, se perciben como iguales a ellos. Para los españoles, sin embargo, la relación está marcada por una jerarquía de género, raza y religión.

Por su parte, también Menalipe jura “desamazonarse” (124-125) a cambio de que Pizarro se case con ella, y usa sus poderes para advertirle que se cuide de Blasco Núñez Vela, quien quiere matarlo (126). Las amazonas se han vuelto defensoras de los conquistadores, no solo los protegen de sus enemigos políticos, sino también de la Corona que los desconoce, los abandona y falsamente los acusa de traición. En ese marco, Menalipe pronostica dificultades para los conquistadores que lleguen a esa región como consecuencia de los desprecios que la Corona hace a Pizarro: “No merece poseerla / nación con él tan ingrata / que le aconseja peligros / y en medio dellos le falta” (175). Menalipe y Martesia ven a la Corona como enemiga de sus hombres y rechazan ser vasallas de España, a diferencia de Tucapela, cacica de Puná.

Sirviéndose de Menalipe, Tirso desvincula a Gonzalo Pizarro de la acusación de querer independizarse de España, atribuyendo a la amazona la idea de que él cree su propio reino: “¡Cuánto es mejor que mi amante / pacíficamente impere / sin dependencia de España” (157). Aunque la comedia transforma a las amazonas de poderosas y autónomas en subyugadas y dependientes, a Tirso de Molina lo que le interesa es este cambio de inculpado. La fortaleza e integridad del español se construye en función de la debilidad y deshonestidad creada para la mujer indígena, lo que refirma el poder español dentro del relato.

La apropiación del mito de las amazonas sirvió tanto a los intereses de los conquistadores como a los del dramaturgo y su encargo (De Armas Wilson 25). Menalipe encarna el arquetipo de la mujer mítica que tienta al héroe, pero Pizarro resiste no solo al poder y las riquezas, sino también al amor que ella le ofrece. Ella es avergonzada y carga con las acusaciones y vituperios que le pertenecen al conquistador. Aunque la amazona le propone la dominación a cambio de amor, él la rechaza (Quintana 104), lo que resalta su lealtad al rey: “Para casarme contigo / eres de contraria ley; / vengo en nombre de mi rey / leal sus órdenes sigo” (46). Así, Tirso exalta la obediencia de Pizarro a la Corona para reivindicar su honor y exonerarlo de la acusación de traición.

El autor inserta a estas supuestas amerindias de la selva americana como herramienta para justificar y engrandecer al español; con ellas feminiza a la selva y el continente, y hace asequible/conquistable ese espacio desconocido e indómito. Las Amazonas funcionaban como “un dispositivo ideal de control simbólico sobre ese espacio de difícil conquista” (Useche López 250). La feminización del enemigo permite exaltar la figura del conquistador, pues, desde su epistemología patriarcal, se asume que una mujer y su territorio pueden ser fácilmente dominados, tanto por su género como por su condición amerindia. En su comedia, Tirso introduce un doble filtro: el patriarcal, propio de la cultura española, y el religioso, ambos utilizados para representar a las Amazonas desde una perspectiva paternalista y subordinada.

Guacolda: la amerindia cristianizada

La cuarta y última comedia en la que se representa a una amerindia es en *La Aurora en Copacabana* de Pedro Calderón de la Barca. Al igual que en las obras anteriores, el papel de la mujer amerindia está condicionado por los objetivos del conquistador, en este caso, demostrar los beneficios de la religión católica para los amerindios. Calderón de la Barca describe el poder femenino en su comedia a través del título de “Virgen del Sol / sacerdotisa” que le da a Guacolda, su protagonista. Según Murúa (*Historia de los incas*), estas mujeres poseían cualidades sagradas y eran respetadas por toda la sociedad, aunque no todas vivían enclaustradas. Eran consideradas posibles esposas del Sol o del Inca, por lo que se les exigía estrictamente castidad y celibato (Silverblatt).

En la comedia, la Idolatría es personificada como una fuerza que posee al Perú y se resiste a ceder su dominio al evangelio de los conquistadores. El descarrío espiritual de los amerindios se representa a través de su culto, creencias, ritos y el caos animista que impregna a toda la naturaleza de sacralidad. Ante la amenaza que representa el cristianismo, la Idolatría exige un sacrificio humano. Guacolda, quien lidera el culto al Sol a la llegada de los españoles, es posteriormente escogida como ofrenda en este sacrificio. En este contexto, ella cuestiona estas prácticas, aboga por su cese y solicita paz para las mujeres.

La presencia de sacerdotisas en los rituales incas era una realidad, aunque el Inca Garcilaso de la Vega aclara que, si bien no existían sacerdotisas en el Incario, sí había vírgenes dedicadas al servicio en los templos y al culto solar (75-76). El cronista Cristóbal de Molina también hace referencia a estas mujeres en sus relatos: “La razón por que la tenían a cargo mugeres, porque decían hera muger, como en su figura parece” (71).

El cronista Pedro Pizarro también hace referencia a Asarpay, una mujer que posiblemente desempeñaba el papel de sacerdotisa y guardiana del adoratorio o guaca de Apurina. En este santuario se veneraban ídolos con forma y vestimenta femenina, y Asarpay era la encargada de su custodia y culto (Fernández de Navarrete et al. 260). Estos dos casos mencionados por los cronistas Molina y Pizarro ponen de manifiesto la existencia de mujeres a cargo de las instituciones político-religiosas del Imperio inca. Investidas con autoridad eclesial y legitimadas por las autoridades del Cuzco, estas mujeres desempeñaban un papel fundamental como preservadoras del culto a las deidades femeninas, al Sol y a la tradición de las Coyas, esposas del Inca (Silverblatt). Como una suerte de ministras, su rol era esencial en la organización y mantenimiento del sistema político-religioso incaico. Del mismo modo, la figura de Guacolda en la comedia revela la función importante que tenía la mujer amerindia, ya que a través de ella se inicia y materializa el cambio espiritual impulsado por la evangelización del indígena.

La comedia muestra a Guacolda cuestionando este ritual fundamental del culto inca al Sol, preguntándose cómo puede ser posible que el dios Sol esté tan sediento de sangre y pida que un creyente asesine cruelmente a otro. Guacolda objeta: “¿es ley, di, / que un dios no muera por mí / y que yo muera por él?” (138). Al escenificar esta confesión de Guacolda, Calderón prepara el terreno para luego presentar el cristianismo como la religión que, en sus ritos y creencias, es diametralmente opuesta a la religión de los incas.

En la tercera jornada, años más tarde, toda Copacabana se ha convertido al cristianismo (197). Tras una racha de sequías y enfermedades, los amerindios buscan el favor de la Virgen María. Ahora, amerindios conversos y españoles reciben los milagros de la Virgen. La importancia de Guacolda reside en que, junto con su esposo, fue ella quien dio inicio a la construcción de la capilla, la imagen y el culto a la Virgen de Copacabana.

En principio, ella pide reconsiderar las arbitrariedades cometidas en nombre de la religión pagana de los incas contra las mujeres, para luego convertirse en uno de los pilares que promueve la fe católica entre su pueblo. En ella se materializa la transformación del amerindio, de pagano a cristiano. Es así como para Calderón el conquistador y el amerindio encajan dentro del plan divino: Dios había previsto que España fuera el medio humano para llevar el mensaje salvífico a un pueblo en necesidad, y la asistencia divina ratificaba esa realidad. No solo la Virgen se convierte en la mediadora entre Dios y el amerindio, sino que ambos, el conquistador y el amerindio son dignificados al tomar parte en el plan de salvación. Esta construcción, amerindio cristianizado, es parte de la colonización y de la hagiografía de inicios del siglo XVI, cuyo objetivo era crear una narrativa que enfatizaba los beneficios de someterse al culto y a los ministros católicos.

La Virgen milagrosa, situada del lado del conquistador, es reconocida por su poder, pero también lo es la amerindia evangelizada. Aunque operan en planos distintos, el espiritual y el terrenal, en la comedia de Calderón de la Barca la amerindia es presentada de forma favorable, algo que no ocurre en las otras comedias de temática americano-peruana. En ellas, por el contrario, las mujeres quedan sujetas al tutelaje del conquistador español, tras negárseles el derecho a la justicia y el reconocimiento de su liderazgo. Nótese, además, el giro en la actitud de los amerindios, quienes pasan a rechazar los sacrificios humanos gracias a la conciencia teológica con la que Calderón dota a Guacolda, rasgo que no se advierte en ninguna de las demás obras estudiadas.

Conclusiones

La fuerza de la conquista, de la religión, del orden jurídico y de la cultura española, junto con su implantación prolongada en el tiempo, contribuyó a que las desigualdades de género se naturalizaran como inevitables dentro de la colonia. El análisis de las comedias de tema peruano del Siglo de Oro permite acortar la distancia entre la representación literaria y la realidad histórica, evidenciando que la mujer del área andina fue representada bajo el filtro del imaginario visual, simbólico y moral de una cultura imperial. Estas representaciones responden a una mirada patriarcal que moraliza, homogeniza e invisibiliza, del mismo modo que lo hizo la historiografía colonial escrita mayoritariamente por hombres.

A través de figuras como la princesa Tipolda, la cacica Tucapela, las Amazonas Martesia y Menalipe, y la Virgen del Sol Guacolda, los dramaturgos españoles priorizan la condición femenina de estos personajes por encima del liderazgo político, religioso y territorial que ejercían antes de la conquista. Desde la óptica del conquistador, estas mujeres aparecen como figuras emocionalmente inestables, fácilmente manipulables y despojables de títulos, tierras y dignidad. La estereotipación de estas líderes funciona como una metáfora de la sumisión del territorio andino: al someter a la mujer, se simboliza la pérdida de autonomía política y cultural del Tahuantinsuyo y la apropiación de sus espacios por parte del conquistador. Además, estas obras homogenizan la diversidad cultural andina y reproducen estereotipos que reducen a las amerindias a papeles secundarios y deshonrosos (enamoras, celosas, traicioneras o débiles) negándoles su verdadera relevancia histórica. La aparente visibilidad que se les concede al inicio de las comedias no implica un reconocimiento de su agencia política o económica; por el contrario, su presencia sirve para reforzar los valores coloniales y legitimar el dominio español.

Las comedias de Claramonte, Vélez de Guevara y Calderón de la Barca reproducen de forma más directa la lógica de la historiografía colonial, mientras que Tirso de Molina se aparta parcialmente de esta tradición al construir un relato mitificado y fantasioso destinado a exaltar la figura de Pizarro. Sin embargo, en todas las obras la nobleza femenina amerindia es sistemáticamente humillada y subordinada al poder, al carisma y a la autoridad moral del conquistador. Aunque estas mujeres son presentadas inicialmente como princesas, sacerdotisas o cacicas, su capacidad para negociar, establecer alianzas y proteger a sus pueblos es minimizada o anulada. Paradójicamente, son ellas quienes inician los pactos políticos y los procesos de mediación con los españoles (Dyck 708). Reconocerlas como sujetos políticos plenos habría puesto en crisis la narrativa imperial de la Corona, que prefería mostrarlas como vencidas y sometidas. Desde esta perspectiva, una relectura crítica de las comedias permite comprender las razones de estas representaciones y reivindicar la importancia histórica de estas mujeres dentro del mundo andino y de la conquista.

En *El nuevo rey Gallinato* de Andrés de Claramonte, la figura de la princesa Tipolda encarna las tensiones entre poder, género y colonialismo. Tipolda es representada como una mujer inteligente, estratégica y decidida, capaz de utilizar su estatus nobiliario para buscar estabilidad y protección para su pueblo. No obstante, su destino queda finalmente subordinado a la imposición del orden español y cristiano. Aunque la obra muestra cierta admiración por las estructuras políticas incaicas, construye una imagen ambivalente de la mujer amerindia: por un lado, la exalta como líder y estratega; por otro, la relega a un imaginario colonial en el que la fe cristiana y la unión con el español aparecen como la única vía posible hacia la civilización y la paz.

En *Las palabras a los reyes y la gloria de los Pizarro*, Luis Vélez de Guevara presenta a la cacica Tucapela como una figura de autoridad en la isla Puná, pero rápidamente su liderazgo se diluye bajo estereotipos femeninos coloniales. Su curiosidad inicial hacia los españoles da paso a una caracterización basada en la sensualidad, el enamoramiento y la inestabilidad emocional. La traición a su pueblo, refuerza la imagen de la mujer indígena como moralmente débil y políticamente poco fiable. Su conversión final al cristianismo y su sumisión al conquistador consolidan la narrativa de la conquista como un proceso de evangelización voluntaria, donde la mujer indígena aparece no como sujeto de resistencia, sino como receptora dócil del nuevo orden.

En *Amazonas en las Indias*, Tirso de Molina resignifica el mito clásico de las Amazonas para justificar la conquista y legitimar al español como dominador natural. Martesia y Menalipe son presentadas

como guerreras fuertes, autónomas y dueñas de su territorio; sin embargo, su poder es finalmente neutralizado mediante la rendición al conquistador. La feminización del territorio y del enemigo refuerza la lógica colonial al presentar la conquista no solo como una empresa militar, sino como la imposición de un orden patriarcal y religioso que subsume el poder femenino dentro de la estructura española. La figura de la amazona sirve así para desplazar la violencia del conquistador y transformar la dominación en un acto necesario y civilizador.

En *La Aurora en Copacabana*, Pedro Calderón de la Barca construye a Guacolda como una Virgen del Sol que representa el tránsito del paganismo al cristianismo. Aunque se reconoce su rol sacerdotal y su cuestionamiento a los sacrificios humanos, su plenitud solo se alcanza a través de la conversión y la instauración del culto mariano. La obra contrapone la supuesta brutalidad del culto incaico con la benevolencia del cristianismo, lo que refuerza la idea de la evangelización como redención. En este marco, la amerindia adquiere valor en la medida en que renuncia a su cosmovisión y se somete al tutelaje espiritual español.

Si la historiografía minimizó la presencia de mujeres españolas, aun cuando desempeñaron roles fundamentales como jefas de familia o lideresas, la invisibilización de las mujeres indígenas es todavía más profunda. De ahí la importancia de analizar estas representaciones literarias: las amerindias llegan a la conquista con una noción clara de sí mismas y de su lugar en igualdad con los hombres, pero al interactuar con el conquistador son reconfiguradas como débiles, dependientes y carentes de agencia. Solo entre líneas es posible rastrear su autonomía y su intento de construir espacios de convivencia en condiciones de igualdad, noción ajena a la lógica colonial.

Declaraciones finales

Financiación: La presente investigación fue desarrollada con recursos propios de la autora.

Implicaciones éticas: La investigación no requirió autorización de un comité de ética.

Conflictos de intereses: La autora declara que no existe ningún conflicto de interés vinculado con la preparación, escritura y publicación del presente artículo.

Uso de inteligencia artificial: No se usó IA para la generación ni revisión de datos.

Referencias

Antonucci, Fausta. *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*. RILCE, 1995.

Caillavet, Christine. “Como caçica y señora desta tierra mando... Insignias, funciones y poderes de las soberanas del norte andino (siglos xv-xvi)”. *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines*, vol. 37, núm. 1, 2008, pp. 57-80. <https://doi.org/10.4000/bifea.3291>

Calderón de la Barca, Pedro. *La aurora en Copacabana*. Tàmesis, 1994.

- Carrillo Hernández, María del Mar. *La perspectiva de género: un debate necesario*. Universidad de Granada, 2010.
- Cieza de León, Pedro. *Guerra de Las Salinas*. Librería de la Viuda de Rico, 1987.
- . *La crónica del Perú el señorío de los Incas*. Fundación Biblioteca de Ayacucho, 2005.
- Daza Tobasura, Pilar. “Gobernar en tiempos de cambio. Las cacicas de la Audiencia de Quito”. *Fronteras de la Historia*, vol. 21, núm. 2, 2016, pp. 78-102. <https://doi.org/10.22380/2027468896>
- De Armas Wilson, Diana. “A imitación de las amazonas: mujeres aguerridas en *La Araucana*”. *Mujer y cultura en la colonia hispanoamericana*, editado por Mabel Maraña. Liverpool University Press, 1996, pp. 23-34. <https://doi.org/10.2307/jj.39017712.4>
- De Carvajal, Gaspar. *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande de las Amazonas*. Fondo de Cultura Económica, 1955.
- De Claramonte, Andrés. *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia*. Real Academia Alfonso X El Sabio, 1989.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Los comentarios reales de los Incas*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1976.
- De Molina, Cristóbal. *Relación de las fábulas y ritos de los incas*. Iberoamericana Vervuert, 2010. <https://doi.org/10.31819/9783954871766-003>
- De Paco, Mariano. “Andrés de Claramonte y Gaspar de Ávila: Visión de las Indias”. *Murguetana*, vol. 86, 1993, pp. 131-144.
- Díez Martín, María Teresa. “Perspectivas historiográficas: mujeres indias en la sociedad colonial hispanoamericana”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie iv, Historia Moderna*, núm. 17, 2004, pp. 215-254. <https://doi.org/10.5944/etfiv.17.2004.5659>
- Dyck, Jason. “Exorcising the Ghosts of Prescott from Conquest Historiography”. *Latin American Research Review*, vol. 60, núm. 3, 2024, pp. 706-717. <https://doi.org/10.1017/lar.2024.2>
- Elliott, John H. *La España imperial: 1469-1716*. Vicens-Vives, 1972.
- Fernández de Navarrete, Martín, Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 5. Imprenta de la Viuda de Calero, 1844.
- García, Carmen. *Pioneras. Mujeres en la conquista de América*. Sekotia, 2021.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*. Institut d’Ethnologie, 1936.

- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo xvii*. Gredos, 1966.
- Millán González, Sara. “De Pantasilea a Calafia: mito, guerra y sentimentalidad en la travesía de las amazonas”. *Literatura y Ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media*, editado por María Haro Cortés. Universitat de València, 2015, pp. 579-587.
- Murúa, Martín. *Historia de los incas: reyes del Perú*. Sanmartí y Ca., 1922.
- Ochoa Muñoz, Karen. “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización”. *El Cotidiano*, núm. 184, 2014, pp. 13-22.
- Pastor Bodmer, Beatriz. *The Armature of Conquest: Spanish Accounts of the Discovery of America, 1492-1589*. Stanford University Press, 1992.
- Quintana, Beatriz. “Damas indias: America’s Iconic Body and the Wars of Conquest in the Spanish Comedia”. *Bulletin of the Comediantes*, vol. 62, núm. 1, 2020, pp. 103-122. <https://doi.org/10.1353/boc.2010.0009>
- Ramírez Santacruz, Ramiro, y Fernando Rodríguez Mancilla. “Hacia un Siglo de Oro global: nuevas lecturas sobre la temprana modernidad hispánica (siglos xvi y xvii)”. *Bulletin Hispanique*, núm. 126-2, 2024, pp. 9-12. <https://doi.org/10.4000/12vds>
- Rodríguez López-Vázquez, Ángel. “Hispanoamérica en el teatro del Siglo de Oro: *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* de Andrés de Claramonte”. *Teatro: Revista de estudios teatrales*, núm. 15, 2001, pp. 49-63.
- Rostworowski, María. *Curacas y sucesiones, costa norte*. Imprenta Minerva, 1961.
- . *Historia del Tahuantinsuyu*. Instituto de Estudios Peruanos, 1988.
- Salles, Enrique, y Hugo Noejovich. “El repartimiento real de Chucuito en el Virreinato del Perú: La tributación temprana y su evolución, 1539-1547”. *Fronteras de la Historia*, vol. 18, núm. 2, 2013, pp. 47-75. <https://doi.org/10.22380/2027468838>
- Silverblatt, Irene. “Andean Woman in the Inca Empire”. *Feminist Studies*, vol. 4, núm. 3, 1978, pp. 36-61. <https://doi.org/10.2307/3177537>
- Tuñón de Lara, Manuel. *Historia de España v: La frustración de un imperio: 1476-1714*. Labor, 1982.
- Useche López, Claudia. “Las amazonas o la feminización del río y la selva: fronteras y espacios de exclusión en los confines imperiales del Nuevo Mundo”. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 33, núm. 55, 2018, pp. 247-270. <https://doi.org/10.17533/udea.boan.v33n55a11>

Vélez de Guevara, Luis. *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros*, editado por William Manson y George Peale. Juan de la Cuesta, 2004.

Zugasti, Miguel. *La "Trilogía de los Pizarros" de Tirso de Molina. I. Estudio crítico*. Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993.