

América en Europa: diferenciaciones discursivas y axiológicas del descubrimiento y la conquista en la ópera *The Indian Queen* (1695) de Henry Purcell

ANA NÚÑEZ RONCHI

Université du Littoral
54 bis rue Auber
62100 Calais. Francia
ana.nunez@asu.edu

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2009
ACEPTADO: ENERO DE 2010

1. INTRODUCCIÓN

La diferenciación lingüística, discursiva y evaluativa que suscitaron en Europa el Descubrimiento y la Conquista del Nuevo Mundo encuentra un terreno de estudio propicio en el dominio literario, y más precisamente en el campo de la escena lírica, con la semiópera *The Indian Queen* (Londres, 1695) de Henry Purcell, considerada una de las primeras óperas de tema americano de toda la historia de la música.

En efecto, a pesar (o tal vez a causa) de la frenética actividad exploradora y colonizadora que desplegó la Corona española en América, tenemos constancia de que las primeras óperas de la historia de la música española, indiferentes a las posibilidades líricas que ofrecía una humanidad recién descubierta, persistían en mantener vigentes los grandes temas de la mitología occidental. Por el contrario, y no obstante el desinterés inicial por el temario americano que parece demostrar Inglaterra, al menos hasta la primera mitad del siglo XVI, y a pesar de su tardía participación en el proceso de colonización de América, resulta extraño comprobar que las primeras manifestaciones operísticas de tema americano de toda Europa resultaran, precisamente, a cargo de ingenios ingleses. Si bien Elliot (30) nota el mismo desinterés inicial en las otras grandes naciones europeas (en Francia, entre 1480 y 1609, fueron dedicados a los

turcos y a Asia cuatro veces más libros que a América), pronto serían los escenarios líricos de las grandes naciones europeas los que habrían de interesarse por la figura del indio americano: Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau y Karl Heinrich Graun cuentan en su haber operístico con tres obras mayores de temática indiana de la lírica europea.

El objetivo de este trabajo será el de tratar de proponer una diferenciación discursiva y genérica de los textos referentes a la producción operística de temática indiana, centrada en dos áreas lingüísticas, la española y la inglesa, apoyándonos para ello en la teoría y el método de la semántica interpretativa.¹ Constataremos asimismo cómo esa diferenciación está correlacionada con una axiología específica del temario americano según el área lingüística considerada.

2. DIFERENCIACIONES DISCURSIVAS Y GENÉRICAS

Como ya lo hemos mencionado, a pesar de la actividad exploradora y colonizadora que desplegó la Corona española en el Nuevo Mundo, y que fue acompañada de una creciente diversidad en la producción de discursos y géneros textuales, las primeras óperas de la historia de la música española permanecían inmunes a los temas americanos y no se departían temáticamente de la mitología occidental. Óperas enteramente cantadas o géneros mixtos como zarzuelas o semióperas tales como *La selva sin amor* de Lope de Vega (1527), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Fortuna de Andrómeda y Perseo* (1653), *El golfo de las sirenas* (1657), *El laurel de Apolo* (1658), *Celos aun del aire matan* (1660?), *La púrpura de la rosa* (1660), *Fieras afemina amor* (1670 ó 1672) o *La estatua de Prometeo* (ha. 1670-75), con libreto de Calderón de la Barca, descuidan todas el tema americano y se centran en la mitología clásica.

Si bien Edwin Palm afirma que el último género de arte en descubrir al indio es la ópera (86), con todo, en Europa, y a pesar de unos inicios renqueantes, los escenarios líricos se encenderían en el siglo XVII con el descubrimiento de la indianidad, de tal modo que pueden contabilizarse hasta el día de hoy más de ciento sesenta obras musicales de tema americano, si bien no todas de factura estrictamente europea.² Es significativo que, en la diferenciación discursiva que aquí nos atañe, la primera ópera española de temática indiana (*Las naves de Cortés* de Ruperto Chapí, con libreto de Antonio Arnao) no se estrenara hasta 1874. Ciertamente, Ramón Carnicer había presentado *Cristóforo Colombo* en Barcelona en 1829, pero sobre un texto italiano de Felice Romani (1829). Dos años antes de *Las naves de Cortés*, en 1872, el propio Chapí

estrenaba *Vasco Núñez de Balboa*, con libreto de Marcos Zapata, catalogada ésta como zarzuela.

En Inglaterra, por el contrario, la escenificación semioperística del indio se producía ya hacia mediados del siglo XVII, cuando Sir William Davenant, supuesto hijo de Shakespeare y predecesor de John Dryden en el cargo de poeta laureado, presentaba en el Cockpit de Drury-Lane dos piezas tituladas respectivamente *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658) y *The History of Sir Francis Drake* (1659), representadas en 1663 bajo el título de *A Play-House to Be Let*.³ Y remontando el tiempo hasta la temprana fecha de 1520, cabe mencionar una breve alegoría rimada de John Rastell, titulada *A New Interlude and a Mery of the Nature of the iiii Element[s]*, en la que su autor, cuñado de Tomás Moro, instaba a los ingleses a establecerse en América.

Aunque el estreno de *The Cruelty of the Spaniards in Peru* se anunciaba como un entretenimiento “after the manner of the Ancients”, los decorados de la pieza, como lo hace notar Palm (87), apuntaban a escenarios de corte mucho más actual:

The Audience are entertain'd by Instrumental Musick and a Symphony (being a wild Ayr suitable to the Region) which having prepar'd the Scene, a Lantdchap of the West-Indies is discern'd; distinguisht from other Regions by the parcht and bare tops of distant Hills, by Sands shining on the shores of Rivers, and the Natives, in feather'd Habits and Bonnets, carrying in Indian Baskets, Ingots of Gold, and Wedges of Silver. Some of the Natives being likewise discern'd in their natural sports of Hunting and Fishing. This Prospect is made through a Wood, differing from those of European Climats, by representing of Coco-Trees, Pines, and Palmitos; and on the boughs of other Trees are seen Munkies, Apes, and Parrots; and at farther distance, Vallies of Sugar-Canes. (Davenant 103-04)

Hasta donde hemos podido averiguar, la música incidental para esta pieza no se ha conservado. Por lo que respecta a las piezas vocales e instrumentales de la semiópera de Purcell, nada en ellas, afirman los especialistas, deja presuponer “colorido local” alguno.

En su segunda pieza, *The History of Sir Francis Drake*, que Davenant denominó esta vez “ópera seria” con el fin de sortear la prohibición que pesaba sobre sus obras teatrales,⁴ los Drake y el Capitán Rouse, ayudados de los “Symerons” (cimarrones), hacían evidente alarde patriótico liberando a los pe-

ruanos de las garras de los malvados españoles, designados genéricamente con el apelativo “Diegos”. Motivados por la (¿ya entonces proverbial?) caballerosidad inglesa, liberarán incidentalmente a una española a la que los Symerons, en venganza por la crueldad española, habían amarrado a un árbol (Entrada V). En recompensa por su propia valentía y magnanimidad, los ingleses lograrán hacerse con el cargamento de oro y plata de las recuas españolas (se nos insiste en que los impulsa a ello más la fama que la codicia, aunque más de un *lapsus calami* —la frecuencia de los vocablos “oro” y “dorado”, las abundantes alusiones a las riquezas de la tierra, a las minas que albergan sus entrañas y a la opulencia del botín encontrado— incitaría a pensar lo contrario) y obtener el reconocimiento de los nativos, que demostrarán su agradecimiento en el gran baile final; se cumplen así tanto los vaticinios del Coro sobre las hazañas del león inglés (Entrada IV), como la victoria sobre el águila imperial austriaca, representada en el escudo del frontispicio.

La pieza resultó un éxito determinante: “In the first printed edition of the work, Davenant, ever the sharp-eyed entrepreneur, remarks that notwithstanding the expense of sets, good provision had been made for tickets costing a shilling. The availability of cheap seats thus ensured large audiences” (Castillo 152).

Le seguiría, en 1695, *The Indian Queen*, una de las semióperas más finas y aplaudidas del barroco inglés. Constituye el último *opus* del prolífico “Orfeo británico” Henry Purcell, quedando truncada, como sucediera con el *Requiem* de Mozart, tras la súbita muerte del compositor, por lo que las primeras representaciones tuvieron lugar sin el acto final. La primera representación fechada se remonta al 29 de abril de 1696, cinco meses después de la muerte de Henry Purcell, aunque algunos sostienen que tuvo lugar antes del 21 de noviembre de 1695, día de la muerte de compositor (Asch 2). Price, uno de los mayores especialistas en la materia, propone los últimos meses de la temporada de otoño de 1695 como fecha más probable (126). Gildon se refiere al “General Applause” (75) que suscitó el estreno de la semiópera. Subsiguientemente, reapareció en las carteleras londinenses en numerosas ocasiones: varias fechas en abril de 1696, en marzo, junio y diciembre de 1697, enero de 1701, abril de 1706 y julio de 1715 (Smith y MacMillan 8, 325-26). En 1998, la compañía de ópera de Long Beach volvía a presentar, en una producción chicana de tintes paródicos, una nueva versión de *The Indian Queen* (Swed).

Si bien poco apropiada para este tipo de producción, todo parece indicar que la mascarada final había sido prevista por el propio Henry Purcell (Price

131), pues era común concluir las semióperas con un panegírico sobre el amor conyugal (véase el acto final de *King Arthur* de Purcell). De manera que, probablemente con motivo de un reestreno a principios de 1696, Daniel, hermano del fallecido, se vio obligado a componer *in extremis* la música para este último acto. Esta tardía adición ha motivado que varias grabaciones modernas hayan optado por no incluirlo. Hoy día *The Indian Queen* es considerada la primera ópera de tema americano de la historia de la música⁵ (Ballón Aguirre 9), suplantando así al *dramma per musica Montezuma* de Antonio Vivaldi, que había gozado de ese privilegio desde que Alejo Carpentier diera a la imprenta en 1974 su afligranado *Concierto barroco*, y aludiera a la pieza de Vivaldi como “la primera ópera basada en la historia de América, de la historia de la música” (*Tientos* 50). “[Vivaldi’s *Motezuma*] is the first opera ever written about the Americas”, aseguraba todavía en 2009 la Long Beach Opera,⁶ si bien el descriptivo completo precisa que “It is the first *full* opera ever written about the Americas” (el énfasis es nuestro).⁷

No se sabe con exactitud a cargo de quién corrió la redacción del libreto, barajándose la posibilidad de una adaptación por parte del actor Thomas Betterton, de John Dryden o de su cuñado Robert Howard.⁸ Este último había publicado en 1665 un drama heroico homónimo que fue posteriormente atribuido a John Dryden. La pieza teatral, con música incidental adjudicada al compositor John Banister, se había estrenado ya en 1664 en el Theatre Royal de Bridges Street de Londres. Se presume que en abril de 1665, Dryden regresa al Theatre Royal con la segunda parte de *The Indian Queen*, que tituló *The Indian Emperour*, pieza sin duda más rentable en términos materiales, entre otras cosas porque reutilizaba el fastuoso aparato escénico de su predecesora. Es probable que el público inglés de la Restauración quedara más admirado del deslumbrante decorado indiano (y de la reciente presencia de mujeres sobre las tablas inglesas)⁹ que perplejo ante las supuestas incongruencias históricas, geográficas, etnográficas, antropológicas de *The Indian Queen*.¹⁰ En efecto, leemos en las memorias de John Evelyn (5-II-1664) el siguiente comentario: “I saw acted *The Indian Queene* a Tragedie well written, but so beautified with rich Scenes as the like had never ben seene here as happily (except rarely any where else) in a mercenarie Theatre” (Oliver 67-68). Y en dos entradas del diario de Samuel Pepys:

[. . .] to Covent Garden, [. . .] in the way observing the streete full of coaches at the new play, *The Indian Queene*; which for show, they say, exceeds *Henry the Eight*”. (27-I-1664)

[. . .] took my wife out immediately to the King Theatre, [. . .] and there saw *The Indian Queene* acted; which indeed is a most pleasant show, and beyond my expectation; the play good, but spoiled with ryme, which breaks the sense. But above my expectation most, the eldest [Anne] Marshall did her part [Zempoalla's] most excellently well as I ever heard a woman in my life. (1-II-1664) (Oliver 68)

Sin duda, la progresiva difusión de las crónicas de la Conquista en Europa y el indudable interés que el teatro español del Siglo de Oro suscitó en el polígrafo John Dryden, que bebió ávidamente de fuentes hispanas, contribuyeron a dar forma a esta nueva producción teatral. El interés por el temario americano ganaría paulatinamente el resto los escenarios líricos europeos: en Italia, Francia y Prusia, seguirían óperas mayores como *Motezuma*¹¹ de Antonio Vivaldi, con libreto de Girolamo Giusti, estrenada en Venecia en 1733, *Les Indes Galantes*, representada por primera vez en París en 1735, y la ópera *Montezuma* de Karl Heinrich Graun, representada en Berlín en 1755, con libreto de Federico II el Grande, rey de Prusia.

Con todo, *The Indian Queen* es una de las raras piezas operísticas en escenificar un universo de interlocución enteramente indígena en el que europeos y españoles no disponen de voz propia y cuya esfera de interacción es casi nula. Esta última consideración nos permite acercarnos a las especificidades evaluativas de las obras mencionadas.

3. DIFERENCIACIONES EVALUATIVAS

Los traductores ingleses, entre los cuales figuran en primer lugar Richard Hakluyt (1552-1616) y Samuel Purchas (ha. 1577-1626), realizaron una minuciosa criba dentro de las fuentes cronísticas para ofrecer a sus compatriotas una visión más acorde con su concepción de la ignominia española y favorecer los asentamientos ingleses en Norteamérica.¹² Así, las piezas de Davenant, y en menor medida el drama heroico de Howard y Dryden, seguido de cerca por su secuela *The Indian Emperour* (1665), no dudaban en descalificar la política imperial de los primeros Habsburgo. Como lo han mostrado Parker y Steele en dos estudios complementarios,¹³ los traductores ingleses, adscritos en sus comienzos a una concepción ya barbarizante ya europeizante del indio americano,¹⁴ cambiarán paulatinamente de rumbo en sus apreciaciones a partir de década de 1580, para presentar al indio en su vertiente más noble; co-

rrelativamente, las primeras alabanzas a los españoles portadores de las “maneras de los hombres” (Arber xxi) se tornarán pronto en acérrimas críticas que presentarán al español como un bárbaro vendido a las supersticiones de Roma y un tirano en sus posesiones imperiales o monárquicas. El punto de arranque de esta reformulación lo constituirán, como es sabido, la primera traducción de la *Brevísima relación* en 1583 y la tan aclamada victoria sobre la Armada en 1588, que suscitó tantos y tan mediocres himnos a la grandeza inglesa.

En efecto, la justificación moral de las piezas de Davenant, dirigida al Secretario de Estado de Oliver Cromwell, John Thurloe, en 1656, reza así: “If morale representations may be allowed [. . .] the first Arguments may consist of the Spaniards’ barbarous conquests in the West Indies and of their severall cruelties there exercised upon the subjects of this nation: of which some use may be made” (Clare 2002, 29-30).

En lo atinente al argumento de *The Cruelty of the Spaniards in Peru*, podemos transcribir las palabras exactas de su autor:

The Design is first to represent the happy condition of the People of Peru anciently, when their inclinations were govern’d by Nature; and then it makes some discov’ry of their establishment under the Twelve Incas, and of the dissentions of the two Sons of the last Inca. Then proceeds to the discov’ry of that new Western World by the Spaniard, which happen’d to be during the dissention of the two Royal Brethren. It likewise proceeds to the Spaniards Conquest of that Incan Empire, and then discovers the cruelty of the Spaniards over the Indians, and over all Christians (excepting those of their own Nation) who landing in those parts, came unhappily into their power. And towards the conclusion, it infers the Voyages of the English thither, and the amity of the Natives towards them,¹⁵ under whose Ensigns (encourag’d by a Prophecy of their chief Priest) they hope to be made Victorious, and to be freed from the Yoke of the Spaniard. (103)

Por su parte, la pieza dramática *The Indian Queen* escenifica la degradación y posterior rehabilitación de Montezuma, general al servicio del Inca,¹⁶ por haber aspirado a la mano de Orazia, la princesa incaica. Entretanto, los tiranos Traxalla y Zempoalla, enamorados respectivamente de Orazia y de Montezuma, traman su inútil venganza, pues Traxalla terminará asesinado y Zempoalla se dará la muerte.

En lo atinente al modo genético de la pieza, se puede insistir en la novedad temática (amor y honor asociados por primera vez a actores indígenas) que supuso el drama heroico de Dryden: “An Heroick Play ought to be an imitation, in little of an Heroick Poem; and, consequently, Love and Valour ought to be the subject of it” (1966d, 10).

Respecto del componente dialógico¹⁷ de *The Indian Queen*, la resemantización positiva del indio se hace también patente en el privilegio absoluto de que goza el universo de interlocución y de asunción indígena, lo que sin lugar a dudas constituye una innovación en el terreno de las letras europeas tal vez sólo precedida en Europa, en 1635, por la pieza teatral *L’indienne amoureuse* de Du Rocher, donde tampoco los europeos cuentan con voz propia. En este sentido, y tal vez en detrimento de la obra, hemos de constatar la ausencia absoluta de cualquier vocablo indígena en ella, exceptuando las resonancias americanas de los nombres propios de los actores y de los espacios.¹⁸ Con todo, y también ello lo había previsto Dryden en su Epílogo, *The Indian Queen* constituía una novedad teatral que, en una fecha tan temprana como 1664, requería aún la benevolencia de su público, por lo que no habría sido prudente abrumarlo con complicadas algarabías, de modo que ni siquiera la onza, el tigre y el oso (V, i, vv. 243-44) serán consignados con sus posibles denominaciones autóctonas, como tampoco el león, la paloma y las serpientes en la escena del Hechicero (III, II, vv. 7- 33). En cuanto a los “Plantain-Trees” del Prólogo bajo los cuales se cobijan el muchacho y la muchacha india, “[...] there appears to be no material for determining whether these are native words, or merely corruptions of the Spanish” (*Oxford English Dictionary*, s.v. *plantain*).

Pero en *The Indian Queen*, no sólo son indígenas los actores de la interlocución, sino también los actantes de la interacción,¹⁹ exceptuando una alusión en el Prólogo y otra en el Epílogo, que interpretamos como una referencia a los españoles. En efecto, desde el punto de vista del componente dialéctico²⁰ y de los contenidos evaluativos, la pieza inglesa, a pesar de compartir con las crónicas en lengua española la misma repulsa por las prácticas sacrificiales, se distancia de ellas al conceder a Montezuma el rol de agente restaurador de la legitimidad política y religiosa: “King Montezuma their loud shouts proclaim, /The City rings with their new Sovereings name; The Banish’d Queen declares he is her Son, /And to his succor all the people run” (226; V, I, vv. 192-95).

Sabido es, por el contrario, que muchos textos cronísticos justificaban la conquista como un proceso de liberación frente a la tiranía o la opresión de

las monarquías indígenas. Tal es el caso, en México, de Hernán Cortés, cuya segunda y cuarta relación había refundido el Arzobispo de Canterbury George Abbot en 1599. En su “Segunda relación”, relata en estilo indirecto las quejas de sus amigos cempoaltecas, lo que le permite legitimar doblemente la guerra contra Tenochtitlán:

Y como por mí [los de Cempoal] tuvieron noticias de vuestra alteza y de su muy grande y real poder, dijeron que querían ser vasallos de vuestra majestad y mis amigos, y que me rogaban que los defendiese de aquel gran señor que los tenía por fuerza y tiranía, y que les tomaba sus hijos para los matar y sacrificar a sus ídolos. Y me dijeron otras muchas quejas de él, y con esto han estado y están muy ciertos y leales en servicio de vuestra alteza y creo lo estarán siempre por ser libres la tiranía de aquél, y porque de mí han sido siempre bien tratados favorecidos. Y para más seguridad de los que en la villa quedaba traje conmigo algunas personas principales de ellos con alguna gente, que no poco provechosos me fueron en mi camino. (Cortés 163)

El capellán de Cortés abundaba en las valoraciones del conquistador, apelando esta vez al juicio de sus lectores en su comparación entre el nuevo estado político de cosas y el anterior:

Por la historia se puede sacar cuán sujetos y despechados eran estos indios; y por tanto, no hay mucho que contar aquí; mas para cotejar aquel tiempo con éste, replicaré algunas cosas. Los villanos pechaban, de tres que cogían, uno, y aun les tasaban a muchos la comida. Si no pagaban la renta y tributo que debían, quedaban por esclavos hasta pagar; y en fin, los sacrificaban cuando no se podían redimir. Les cogían muchas veces los hijos para sacrificios y banquetes, que era lo tirano y lo cruel. Se servían de ellos como de bestias en las cargas, los caminos y edificios. [. . .] Ahora son señores de lo que tienen, con tanta libertad que les daña (López de Gómara 434-35; cap. 243)

Por su parte, Edward Grimstone, traductor de la *Historia natural y moral de Indias* de Acosta, retomaba la clasificación del padre jesuita respecto de los gobiernos políticos indígenas, en la que los gobiernos mexicanos y peruanos, aunque situados en lo más alto de su escala, eran catalogados de tiránicos:

[...] para lo qual es de saber, que se han hallado tres géneros de gobierno y vida en los Indios. El primero y principal y mejor, ha sido de Reyno ó Monarquía, como fué el de los Incas y el de Motezuma, aunque estos eran en mucha parte tiránicos. El segundo es de behetrías ó comunidades, donde se gobiernan por consejo de muchos, y son como concejos. Estos en tiempo de guerra eligen un Capitán, á quien toda una nación ó Provincia obedece. En tiempo de paz cada pueblo ó congregación se rige por sí, y tiene algunos principalejos, á quien respeta el vulgo; y quando mucho, juntanse algunos de estos en negocios que les parecen de importancia, á ver lo que les conviene. El tercer género de gobierno es totalmente bárbaro, y son Indios sin ley, ni Rey ni asiento, sino que andan á manadas como fieras y salvages. (Acosta 126-27; lib. VI, cap. 19)

En cuanto al Perú, los lectores ingleses tenían a disposición la crónica de Agustín de Zárate en traducción íntegra de Thomas Nicholas (1581), que si bien dedicaba pocas páginas al gobierno incaico, no por ello dejaba de tildarlo de tiránico:

Estos Ingas començaron a poblar la ciudad del Cuzco, y desde allí fueron sojuzgando toda la tierra y la hizieron tributaria; y de ay adelante yua sucediendo en este señorío el que mas poder y fuerças tenia, sin guardar orden legitima de sucesión, sino por via de tyrania y violencia; de manera que su derecho estaua en las armas. (Zárate 9; lib. I. cap. 10)

Al igual que Cieza de León en su primera parte de la *Crónica del Perú* (251-53; cap. 57), que Abbot también había incluido parcialmente en su *Briefe Description of the Whole World*, si bien el Inca Garcilaso encomiaba, a menudo citando al Padre Blas Valera, la justicia de las leyes incaicas (*Comentarios* 273-88; lib. V, caps. 11-16), en el terreno religioso no dudaba en ensalzar el cristianismo como la culminación de un proceso espiritual iniciado ya en tiempos de los Incas, caracterizados por su piedad (383; lib. VI, cap. 26): “La cual [historia] ofrezco [...], no con pretensión de otro interés más que servir la república cristiana, para que se den gracias a nuestro Señor Jesucristo y a la virgen María su madre, por cuyos méritos e intercesión se dignó la Eterna Majestad de sacar del abismo de la idolatría tántas y tan grandes naciones y reducirlas al gremio de su Iglesia Católica Romana, madre y señora nuestra” (1995, 4). El padre Acosta, que consagraba treinta de los treinta y un capítulos de su quinto libro

a lo que llamaba las “vanidades y suciedades” de mexicanos y peruanos, consideraba el establecimiento del cristianismo como el fin de un estado de tiranía y dominación demoníaca: “Y la misma servidumbre y sujeción al Demonio y á sus tiranías, y yugo tan pesado, fue excelente disposición para la divina Sabiduría” (Acosta 227; lib. VII, cap. 28) y empleaba el mismo procedimiento dialógico para justificar la instauración del cristianismo:

A este propósito me contaba un Padre grave en la Nueva-España, que quando fué á aquel Reyno habia preguntado á un Indio viejo y principal, ¿cómo los Indios habian recibido tan presto la Ley de Jesu-Christo, y dexado la suya sin hacer mas prueba, ni averiguacion, ni disputa sobre ello? que parecía se habian mudado, sin moverse por razon bastante. Respondió el Indio: no creas, Padre, que tomamos la Ley de Christo tan inconsideradamente como dices, porque te hago saber, que estábamos ya tan cansados y descontentos con las cosas que los ídolos nos mandaban, que habiamos tratado de dexarlos y tomar otra ley. Y como la que vosotros nos predicastes, nos pareció que no tenia, crueldades, y que era muy á nuestro propósito y tan justa y buena, entendimos que era la verdadera ley, y así la recibimos con gran voluntad (Acosta 55; lib. V, cap. 22)

Finalmente, Gómara, que dedicaba siete capítulos íntegros de su *Conquista de México* a los ritos inmolatorios y caníbales de México (416-37; caps. 232-36), concluía su descripción con una acción de gracias en loor del cristianismo: “¡Oh, cuántas gracias deben dar estos hombres a nuestro buen Dios, que tuvo por bien alumbrarlos para salir de tanta ceguedad y pecados, y darles gracia para que conociendo y dejando su error y crueldades se volviesen cristianos!” (López de Gómara 429; cap. 239).

En 1672, al acuñar en otra pieza de corte hispánico (*The Conquest of Granada* 30; I: i, vv. 207-09) el sintagma “noble savage”, Dryden yuxtapone por primera vez en la lengua inglesa dos lexías consideradas hasta entonces como mutuamente excluyentes. En *The Indian Emperour* (1675), Cortez replica a un soldado español que considera México como un país ignorante y salvaje: “Wild and untaught are Terms which we alone/Invent, for fashions differing from our own: /For all their Customs are by Nature wrought, /But we, by Art, unteach what Nature taught” (I :1, vv. 11-14). Al mismo tiempo, la pieza inicia un fecundo proceso de depreciación de los gentilicios “tlascalteca” y “cempoalteca” y relega a los españoles, en el Epílogo,²¹ a una posición devaluada: “Our naked

Indians then, when Wits appear, /Wou'd as soon chuse to have the Spaniards here" ("Epílogo" vv. 9-10). Esta referencia reposa sobre el lugar común del "wit" o ingenio inglés que Dryden contribuyó a afianzar. Seguro de liderar una Nueva Era en las letras inglesas, el propio Dryden llamó "victoria" al imperialismo poético inglés que pretendía instaurar, de manera que en una de sus dedicatorias encomiaba a Lord Buckhardt, traductor de Corneille y comandante de la Segunda Guerra contra Holanda, por su capacidad para capitanear "a new colony of writers from your mother nation" (1985, 32). Así, a diferencia del caso español, la riqueza inglesa no deriva ni de su superioridad marítima ni de su riqueza metalúrgica, sino de su filón intelectual. En el Epílogo de la pieza, las conexiones metafóricas entre las isotopías //teatro//, //economía// y //navegación// contribuyen a poner de relieve estos rasgos,²² siendo //teatro// la isotopía dominante (relativa a una norma estética), quedando //economía// y //navegación// (relativas a normas tecnológicas) supeditadas a ella:

'Tis true, y'have marks enough, the Plot, the Show,
 The Poets Scenes, nay, more the Painters too:
 If all this fail, considering the cost,
 'Tis a true Voyage to the Indies lost:
 But if you smile on all, then these designs,
 Like the imperfect Treasure of our Mindes,
 Will pass for currant wheresoe're they go,
 When to your bounteous hands their stamps they owe.
 (Epílogo, vv. 11-18)

Por su parte, la refundición operística del texto dramático de *The Indian Queen* introduce una serie de alteraciones respecto del texto dramático (condensaciones, transposiciones, supresiones e inserciones) que modifican el sentido de la pieza teatral. Resumiendo, podría decirse que el libretista de la semiópera trastocó la relación entre Zempoalla y Montezuma para conceder así una mayor relevancia a la primera, por lo que *The Indian Queen* acabó mereciendo su justo título; por otra parte, suprime numerosas evaluaciones negativas concernientes a la reina india Zempoalla. Así, en las artes escénicas inglesas, la paulatina reorientación positiva del indio, originada a mediados de siglo con las semióperas de Davenant, quedaba definitivamente consolidada.²³

Mientras la Inglaterra de la Restauración hacía hincapié, a través de ambas piezas dramática y operística, en la soberanía política y religiosa de la na-

ción mexicana, las autoridades eclesiásticas españolas desplegaron toda la maquinaria imperial y evangelizadora en las reducciones jesuíticas de la Amazonía. Tras un primer estreno en Madrid en ocasión de la firma del Tratado de los Pirineos, *La púrpura de la rosa* se reestrenó en Lima, capital virreinal, en 1701, en fastuosa y distante conmemoración del aniversario de un monarca español. Esta nueva versión musical de la fábula de Venus y Adonis, a cargo del compositor Tomás de Torrejón y Velasco, constituye la primera manifestación operística en tierras americanas. Inscrita dentro del repertorio misionero de las regiones de Chiquitos y Moxos, carece sin embargo del espíritu evangelizador que animó a los otros dramas musicales coloniales, como las recientemente reconstruidas óperas misioneras de San Ignacio de Loyola para la república jesuítica del Paraguay y la de San Francisco Xavier para la región de Chiquitos, con libreto en chiquitano. *The Indian Queen*, inscrita asimismo dentro de la cultura oficial y cortesana, presentaba por primera vez, como ya lo hiciera su predecesora dramática, la visión de los vencidos. Posiblemente no se trate tanto de la visión indígena de la conquista, cuanto de la visión de los vencidos europeos del nuevo orden mundial, de los excluidos del tratado de Tordesillas, de aquellos que tuvieron que contentarse con los espacios despreciados por las potencias ibéricas: las pequeñas Antillas, las Guayanas, el norte del Brasil y la América del noreste.

¿Cómo deben interpretarse estas diferenciaciones tanto discursivo-généricas como evaluativas? Las respuestas consignadas aquí tan sólo a modo de hipótesis resultan del examen de una multiplicidad de factores provenientes de muy distintos ámbitos.

Habría que comenzar señalando, con Gerbi, la indolencia general con que el material cronístico trató en sus inicios al indio:

Las pesquisas que encomendaban los monarcas [...] estuvieron casi siempre limitadas a los recursos naturales, a la fauna y a la flora. Así seguía siendo hacia 1518, hasta que, ocurrida la protesta de Las Casas, el soberano comenzó (1525) a pedir particulares sobre los delitos cometidos en la Nueva España, y a desplazar su interés hacia la historia política de sus dominios. (298)

Bernand y Gruzinski notan que los españoles parecen ser los últimos en enterarse de lo que ocurre en América (180), de tal forma que el primer libro en español sobre América no se publica hasta 1519. Se trata de la *Suma de geogra-*

fía de Martín Fernández de Enciso, que abarcaba el mundo entero, y del que posiblemente se sirvió Dryden a través de la traducción inglesa a cargo de John Frampton (1578). Los autores añaden que hubo que esperar 1535, con la *Historia general y moral* de Oviedo—es decir cuarenta años después de los acontecimientos—para contar con un libro exclusivamente dedicado a América (181).²⁴ Por su parte, Pagden recuerda que “los censores reales hicieron todo lo que pudieron después del debate de Valladolid para evitar más discusiones sobre la cuestión india. Una cédula de 1556 prohibía que se imprimieran libros sobre las Indias sin la licencia real; y en 1560 la corona ordenó que se retiraran todos los libros ‘que traten de cosas de Indias’” (201-02).

Al menos hasta 1570, la falta de incorporación del temario americano al acervo literario español podría asimismo explicarse, según Elliot, por el *ethos* de los pueblos considerados:

Hasta la publicación en 1569 de la 1.^a parte de *La Araucana* de Ercilla, los poemas épicos contaban las hazañas de las armas españolas en Italia y África, pero ignoraban—ante la desesperación de Bernal Díaz—las no menos heroicas empresas de las armas españolas en las Indias. Este olvido en la nación donde menos podía esperarse no tiene fácil explicación. Puede ser debido a que ni los conquistadores, de origen relativamente humilde, ni sus salvajes oponentes tuviesen la talla requerida por los héroes épicos. (Elliot 31)

Dille, al igual que más recientemente Miguel Zugasti (430), concuerda con este juicio y retoma la explicación socioeconómica aducida por Marcos Morínigo y Valentín de Pedro:

Para entender mejor la situación hay que examinar la actitud del español de los siglos XVI y XVII en cuanto al Nuevo Mundo. En general, las posesiones en el Nuevo Mundo apenas parecían ocupar la atención del público español que naturalmente se preocupaba primero de asuntos nacionales dentro de un contexto europeo. La preeminencia de lo europeo se manifestaba en las preferencias de los españoles que salieron de España para servir al rey. Los caballeros que guerreaban en Flandes e Italia, según Morínigo (19), Elliot (*Imperial Spain* 62) y de Pedro (192), pertenecían a un rango más alto de la sociedad y por eso tenían más esperanzas de lograr honores y posiciones dentro del sistema jerárquico europeo.

Los que fueron al Nuevo Mundo lo hicieron mayormente porque tenían muy pocas esperanzas en el Viejo Mundo, por carecer de contactos prometedores, porque no tenían esperanzas de honores ni de riqueza en Europa a causa de su ínfima posición social, o, en el peor de los casos, porque necesitaban escapar de la justicia. (Dille 494)

Asimismo, respecto de una posible visión antiheroica del indio americano, Dille sostiene que:

[. . .] la relativa rapidez y facilidad con que los españoles llegaron a dominar a las tribus del Nuevo Mundo (con excepción de los araucanos) produjo cierto desdén por parte de los europeos con respecto a los indígenas que se dejaron conquistar tan fácilmente. Este desdén, junto con la idea de que estas civilizaciones estaban basadas en la barbarie diabólica, y la idea de que sólo lo europeo y lo católico eran capaces de producir algo valioso, contribuyó a la falta de interés en temas americanos. (500-01)

Si tomamos en consideración el interés que despertó en Europa la relación de Las Casas,²⁵ parece entendible que los textos ingleses incorporaran al indio en su temática, valorándolo positivamente: el panfleto de Las Casas se tradujo nada menos que a cuarenta y dos idiomas entre los siglos XVI y XVII (Fajardo 6). Por el contrario, en España no volvió a editarse, antes de nuestro siglo, más que en 1646 y en 1820. Inversamente, puede que la adscripción de los indígenas al universo cultural hispano propiciara que los indígenas fueran en gran medida desestimados: “la información de la crónica española [...] partía de considerar a los amerindios como parte del orbe hispano, miembros nuevos de un mismo imperio: feligreses, cofrades, tributarios, etc.” (Perera 45).

En el ámbito estético, algunos autores han señalado la limitación impuesta al desarrollo de la ópera española por la política de la iglesia católica postridentina: “En la lucha contra la pujante ópera, esta política intenta conservar y establecer como canon el estilo de la música eclesiástica desde Palestrina (*stilus ecclesiasticus, antiquus*), mediante una fuerte reserva contra el *stilus teatralis*” (Neumeister 67), y proponen una interpretación sociológica respecto de la composición del público español para dar cuenta no ya de la temática mitológica clásica de la ópera española, sino del escaso desarrollo de esta última:

[. . .] la falta de éxito de la ópera en España no se debió probablemente a cuestiones de reparto y de género,²⁶ sino, a pesar de la estructura semejante [a la italiana] de sus clases dirigentes, a la diferente configuración de ambos países. En España, un profundo abismo separaba a la mayoría pobre de la población de una reducida élite política y cultural. [...] Esto mismo no es válido para las fiestas de Calderón y sus contemporáneos, circunscritas al estrecho marco de la corte madrileña. Tampoco cambia nada el hecho de que las fiestas, después de su interpretación en presencia del rey, se hicieran accesibles en numerosas funciones al pueblo de Madrid. El amplio público era, según muestran los detalles de los estrenos, en principio sólo tolerado, no habiendo sido concebido como destinatario. De ningún modo se puede comparar este carácter público con la increíble popularidad de la ópera italiana desde Monteverdi y Cavalli. La fiesta tuvo que quedar sujeta, según su función ostentativa, a la ocasión y al orden jerárquico para el que había sido encargada. En lugar de un acto para todos, mantuvo el carácter de autocelebración de un grupo social cerrado. (Neumeister 71)

Mientras en España Calderón afianzaba la temática mitológica clásica de sus comedias musicales,²⁷ la ópera europea (entre la cual la inglesa) evolucionaba desde argumentos estrictamente mitológicos hacia temas históricamente anclados en los que los personajes no dejaban por ello de pertenecer a la dimensión sobrehumana. Así también lo teoriza Dryden en “Preface to Albion and Albanus, An Opera” (271) y lo pone en práctica en *The Indian Queen*: “The Troops gaze on him [Montezuma], as if some bright Star /Shot to their Aids, call him the God of War (192; I, ii, 67-68). “You [Montezuma] are the issue of our murdered King, /Sent by that Traytor to his blest abode, /Whom to be made a King, he made a God” (228; V, i, 231-33).

Así pues, es posible que estos factores estéticos, políticos, religiosos y antropológicos entre otros, hayan contribuido a conformar el panorama del teatro lírico tanto en lengua española como inglesa y a diferenciar, en el ámbito operístico, la producción discursiva, genérica y evaluativa acerca del indio en estas dos lenguas.

4. CONCLUSIONES

Aunque tanto la pieza dramática de Howard y Dryden como la ópera purce-

lliana hayan podido ser tildadas de “rarezas indias” (Caryll A2; Pról., vv. 1-6) o más recientemente de “extravagancias trágicas” (Price 125-42), dejarían muy pronto de presentar ese carácter exceptivo para erigirse en norma plenamente aceptable desde la Europa contemporánea hasta nuestros días. Buen testimonio lo ofrece la continuidad temática de que ha gozado la pieza en el ámbito musical, pues son más de cuarenta las óperas que hemos podido contabilizar cuyo escenario se sitúa en México o en el Perú —descontando los innumerables dramas musicales, zarzuelas, ballets, óperas cómicas y serias que tienen como protagonista ya al Descubrimiento del Nuevo Mundo, ya al continente americano en su conjunto. Nada de ello sucederá en el ámbito musical hispánico, o en muy menor medida, donde en cambio se constata una creciente diversificación relativa a América de discursos y géneros no sólo en el dominio histórico, sino también en el geográfico, jurídico, religioso, médico, técnico, etc.

Por otra parte, los contenidos evaluativos también difieren relativamente a cada área lingüística, de modo que españoles e ingleses aparecen respectivamente evaluados negativa y positivamente en las óperas de William Davenant, mientras que en *The Indian Queen* será el universo indígena el que goce de afecciones positivas: en cuanto al componente temático, por su asociación con los temas codificados del teatro heroico: amor y honor; desde el punto de vista dialógico y dialéctico, por el privilegio absoluto de que goza el universo de interlocución, de asunción y de interacción indígena, siendo los únicos actores devaluados aquellos que, en las crónicas de Indias, remiten a los llamados “amigos” de los españoles: Tlaxcalla y Zempoalla, la reina india, así como los españoles en el Epílogo. La refundición operística, al suprimir numerosos enunciados negativos de la pieza teatral, presentará a Zempoalla bajo una luz más favorable. Y si en las óperas de Davenant, los ingleses nos son presentados como anhelados libertadores, en *The Indian Queen* Dryden parece centrar su reivindicación en un imperio propio, explícitamente centrado en la producción simbólica—el *non plus ultra* poético del Epílogo de la pieza.

Aun y así, ninguna de las reevaluaciones identificadas en *The Indian Queen* será obstáculo para que la colonización inglesa de los territorios de la América del Norte—colonización por lo demás inaugurada ya en las primeras décadas del siglo XVII—siga su indefectible curso, lo que parecería confirmar la relativa independencia del discurso literario respecto de las prácticas extratextuales. A este efecto, hay quien ha pretendido excusar la actividad colonizadora de la Corona española so pretexto de que las demás naciones europeas, consagradas exclusivamente a censurar, incluso por boca de los indígenas, la

empresa colonial española, no lograron poner en debate sus propios procesos de conquista,²⁸ como si las atrocidades ajenas pudieran servir de atenuante para las propias. Así, de la disputa que ha suscitado el Nuevo Mundo en Europa podemos tan sólo retener la vocación universalista que caracteriza a nuestra tradición occidental, y que se manifiesta en las palabras de bienvenida a los españoles del muchacho y la muchacha indios en el Prólogo de *The Indian Queen* (v. 11-14):

BOY. By ancient Prophetes we have been told
Our Land shall be subdu'd by one more old;
And see that World's already hither come.

BOTH. If these be they, we welcome then our doom.

Notas

1. Dados nuestros supuestos teóricos, que son los de la semántica interpretativa, se nos hace necesario replantear algunas nociones como las de *discurso* y *género textual*, pues ambas han corrido diversas suertes como consecuencia de varios tipos de malentendidos y reducciones. Convenimos con Pincemin y Rastier que los géneros textuales no deben ser confundidos con los “tipos de textos”; estos últimos son clases que reposan sobre un solo criterio, por lo demás dependiente del analista, quien, por necesidades de un objetivo o de una aplicación, puede inventar una categoría cualquiera para dividir su corpus (95-96). Rastier define el discurso como el uso normativizado de la lengua a partir de unas prácticas sociales que participan de una misma esfera de actividad; por ejemplo, el discurso jurídico, médico, religioso, histórico, literario. Los géneros textuales están ligados a un tipo de discurso en correspondencia con una práctica socializada dada, y es desde esta perspectiva que el género permite vincular un texto concreto a un discurso dado, al tiempo que asegura la mediación entre texto y situación. Cada discurso cuenta con un número determinado de géneros y cada género tiene su vocabulario de construcción, sus formas de organización, sus contenidos

esperables, sus modos redaccionales (Rastier 2000, 87-92). Así, el género puede definirse como un programa de prescripciones positivas o negativas, y de licencias, que regulan tanto la generación de un texto como su interpretación, y que no dependen únicamente del sistema funcional de la lengua, sino también de otras normas socializadas (1989, 37).

El concepto de *práctica* merece también algunas aclaraciones: “Todas las prácticas, incluidas las que ponen en juego lo semiótico, fueron concebidas antaño sobre el modelo de las prácticas de producción (de ahí, en Análisis del discurso por ejemplo, la noción de condiciones de producción). El marxismo ‘real’ no dejaba lugar específico al lenguaje, y de hecho no ha producido más que estudios de política lingüística o de sociolingüística. [. . .] Ningún lugar, en este dispositivo, para una semántica de los textos; en efecto, la teoría de las prácticas sociales dependía de la teoría de las ideologías y del materialismo histórico, lo que naturalmente ha vuelto ociosa, por no decir sospechosa, cualquier teoría de los géneros” (Pincemin y Rastier 92).

2. A este respecto, pueden consultarse con provecho Frederick H. Martens, *One Thousand Nights of Opera* (Nueva York: D. Appleton, 1936) y *The New Grove Dictionary of Music Online*.
3. La primera ópera inglesa propiamente dicha, en estilo recitativo, es *The Siege of Rhodes*, también de Davenant, representada en 1656.
4. Clare (1994, 832) define esta pieza como una máscara y no como una ópera, si bien consigna la impropiedad del término: “In his correspondence about *The Siege of Rhodes* with Bulstrode Whitlocke, Davenant referred to his work as ‘opera’. Indeed, the Commonwealth entertainments are often regarded as the prototype of English opera [. . .] but *The Cruelty of the Spaniards in Peru* with [its] declamatory style, bear[s] little resemblance to the Italianate form, with its distinct recitative and aria. In the subject-matter too, the libretti departed from the classical or mythological subjects of the Italian texts [...]. I shall refer to *The Cruelty of the Spaniards* as masque, conscious of the inexactitude of the definition.”
5. Se trata propiamente de una “semiópera”, es decir, de una pieza teatral lírica en la que alterna la declamación con piezas vocales e instrumentales, y que corresponde a lo que en el siglo XVIII vino a llamarse “zarzuela”, con la diferencia de que el estilo de esta semiópera era elevado.
6. <http://www.longbeachopera.org/index.php/newsletter/motezuma-blast>.
7. <http://www.longbeachopera.org/index.php/2009-season/motezuma>.

8. Dado que nuestra posición agnóstica considera el autor como un simple *foco enunciativo* desprovisto de fundamento ontológico, nos limitaremos a designar a los autores de la pieza teatral y operística con el nombre de “Dryden” y “Purcell” respectivamente, sin prejuzgar por ello el buen fundamento de las más recientes consideraciones filológicas acerca de la identificación de sus autores.
9. Por autorización real de 1662. Esta novedad no deja de incidir en la pieza que nos ocupa, comenzando por su título. *The Playford Ball* de Keller y Shimer contiene la reproducción de un retrato de la actriz londinense Anne Bracegirdle (c. 1674-1748) ataviada para su rol de reina Zempoalla.
10. La perspectiva diferencial que adoptamos (y que se aplica tanto al discurso literario como al histórico) recusa tanto el paradigma referencial como el inferencial, por lo que consideramos las supuestas incongruencias de la obra de Dryden sólo relativamente al conjunto de normas en el que se inscribe la pieza. Así, por ejemplo, en *Todo es dar en una cosa* de Tirso, al igual que en *The Indian Queen*, el Nuevo Mundo aparece dividido en dos grandes regiones (México y Perú) que se reparten los dos conquistadores españoles, sin que por ello debamos denostar la pieza o concluir acerca de los escasos conocimientos geográficos de sus autores. Sin embargo, todo parece indicar que *The Indian Queen* refleja con mayor o menor exactitud el estado de las divisiones administrativas de los territorios americanos de mediados del siglo XVII. Y es que, desde una fecha muy temprana a partir de su descubrimiento, el continente americano había quedado dividido en dos extensísimas porciones, las *Indias Occidentales de la Nueva España* y las *Indias Occidentales del Perú*, que recibirían, tras la organización virreinal, los nombres de *Virreinato de la Nueva España* y *Virreinato del Perú*, comúnmente denominados en inglés *Mexicana* y *Peruana*: “*Peruana* containeth the Southern Part of America, and is tyed to *Mexicana*, by the Isthmus or Strait of Darien” (Heylyn 788).
11. El musicólogo alemán Steffen Voss encontró la partitura en 2002 en los recientemente descubiertos archivos de la Berlin Singakademie en Kiev.
12. Los compendios de Hakluyt y Purchas comprendían extractos de Acosta, Hernando de Alarcón, Cabeza de Vaca, el *Códice Mendocino*, Coronado, Cortés, Garcilaso, Fernández de Oviedo, Herrera, Francisco de Jerez, Las Casas, López de Gómara, Cristóbal de Mena, Marcos de Niza, Francisco de Ulloa, Hernando de Soto y de otros manuscritos hoy extraviados.
13. El lector encontrará en ambos estudios un exhaustivo elenco comentado

de traducciones inglesas de textos ibéricos coloniales. La bibliografía de Parker se extiende desde 1481 hasta 1630; la de Steele abarca el periodo subsiguiente hasta 1726. En su “Connexion of *The Indian Emperour*, to *The Indian Queen*”, Dryden aludía a los textos cronísticos como fuente para sus piezas: “The difference of their Religion from ours, I have taken from the Story itself; and that which you find of it in the first and fifth Acts, touching the sufferings and constancy of *Montezuma* in his Opinions, I have only illustrated, not alter’d from those who have written it” (28). Nuestro corpus, que responde tanto a criterios de publicación como de difusión, incluye los textos coloniales así como las dedicatorias y epístolas que acompañaban su traducción, cuyas versiones inglesas, íntegras (Acosta, Acuña, Gómara, Fernández de Enciso, González de Mendoza) o parciales (Angleria, Díaz del Castillo, Cortés, Herrera, Cieza de León, Oviedo y Zárate; véase también la nota anterior) estaban ya a disposición de Dryden. La delimitación de nuestro corpus queda sujeta a caución, entre otras cosas porque Dryden pudo haber tenido acceso a otras crónicas en traducción francesa, italiana o latina.

14. La primera referencia al continente americano aparece en un anónimo de 1510, *Of the newe landes*, que incluía pasajes de Vespucio y se centraba en las costumbres caníbales de los indígenas de la “Armenica” del Sur (Parker 21).
15. Cuando en su proyecto de independencia, Juan Pablo Viscardo y Guzmán apelaba a Inglaterra para asumir la protección de las colonias (21), no hacía más que reiterar un deseo expuesto ya a principios del siglo XVII por Hakluyt y en 1648 por John Gage. Las dos semióperas de William Davenant escenificaban por primera vez dicha protección.
16. La elección del nombre de Montezuma para un héroe peruano (si bien en la obra se precisa que se trata de un “extranjero”) es algo desconcertante. En *Alzire* de Voltaire (1736), Montèze también aparece como natural del Perú. El argumento de *The Indian Queen* guarda una estrecha relación con el del drama andino *Ollantay*.
17. En semántica interpretativa, la dialógica es el componente semántico que articula las relaciones modales entre universos y mundos. Cuando un universo coincide con el espacio enunciativo (implícito o explícito) de un actor, recibe el nombre de *universo de asunción*. Dryden consideraba el teatro heroico como un terreno propicio para el despliegue de conflictos entre doxas: “The Scenes, which, in my Opinion, most commend it, are

- those of Argumentation and Discourse, on the result of which the doing or not doing some considerable action should depend” (1996f, 101).
18. A diferencia de lo que ocurre en los comediógrafos auriseculares. En su Trilogía, Tirso incorporó unos cincuenta americanismos (García Blanco 264).
 19. La ópera añade dos actores que no figuraban en la pieza original, la Fama y la Envidia, que si bien asumen roles típicos de la tradición occidental, no deben, en el contexto que los incluye, considerarse como europeos.
 20. El componente dialéctico de un texto da cuenta de la sucesión del tiempo representado, independientemente de su manifestación lineal. Los encañamientos estereotipados de procesos son generalmente propios de un género (por ejemplo, en la tragedia).
 21. Aunque no hay que olvidar que los epílogos del llamado teatro heroico inglés estaban relativamente codificados respecto de su tono jocoso.
 22. La conexión metafórica entre //creación artística// y //economía// parece constituir una constante en la obra de Dryden. Por su parte, la navegación ha sido a menudo comparada con la escritura: “Ormai la navicella del mio ingegno” (Dante 125; *Purg.* 1, v. 2).
 23. Anaya Ferreira (30) difiere de este juicio, y coincide con Walter Scott en que en la obra de Dryden no existe idealización verdadera del indio, debido a la falta de especificidad cultural de los personajes de la pieza, que tanto podrían ser incas como romanos. Sin duda las piezas de Dryden carecen de profundidad tanto psicológica como etnocultural, pero ello no invalida nuestros juicios.
 24. Se trata en realidad del Sumario del mismo autor, publicado en 1526.
 25. En 1655, el traductor inglés John Phillips, sobrino de John Milton, no dudó en henchir algunas de las cifras respecto de la versión lascasiana, de suerte que los quince millones de muertos por causa de las “tiranías e infernales obras de los cristianos” (Las Casas 77) se trocaban, por arte de birlibirloque, en “cincuenta” (Phillips 5). Ciertamente, Phillips descartaba otras cifras que habrían favorecido su tesis, pero es de suponer que, ante la obviedad de la barbarie española, tal insistencia se volvía superflua. La primera traducción inglesa de la *Relación* de Las Casas data de 1583.
 26. “Puesto que, después del primer fracaso, no se formó, tampoco en el posterior decurso de su desarrollo, una generación de compositores, libretistas y cantantes capaz de sostener una tradición operística, el género

- sólo pudo regresar a España en el siglo XVIII como algo ajeno” (Neumeister 70).
27. “En 1661, Calderón fixait définitivement la forme et les conventions du nouveau genre: tragi-comédie de thème mythologique pour representation en musique” (Aubrun 424).
 28. En el siglo XVII se oían algunas voces discordantes, como la de Sir Henry Herbert: “Sir William Davenant [...] wrote the First and Second Parte of Peru, acted at the Cockpitt, in Olivers tyme, and soly in his favour; wherein hee sett of the justice of Olivers actinges, by comparison with the Spaniards, and endeavoured thereby to make Olivers cruelties appeare mercyes, in respect of the Spanish cruelties; but the mercyes of the wicked are cruell” (Herbert 122). Pero Clare precisa que “Herbert’s imputation has to be read against his personal interest in denigrating Davenant” (1994, 833).

Obras citadas

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias*. 1590. Ed. Edmundo O’Gorman. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1940.
- Anaya Ferreira, Nair María. *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura inglesa*. México, D.F.: UNAM, 2001.
- Aubrun, Charles V. “Les débuts du drame lyrique en Espagne”. *Le Lieu théâtral de la Renaissance*. Ed. Jean Jacquot. París: CNRS, 1964. 422-36.
- Ballón Aguirre, Enrique. *Desconcierto barroco*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinsky. *Histoire du Nouveau Monde, I*. París: Fayard, 1991.
- Caryll, John. *The English Princess, or, The Death of Richard the III*. Londres: Printed for Thomas Dring, 1667.
- Casas, Bartolomé de las. *Brevísima relación*. 1552. Ed. José Manuel Fajardo. Madrid: Cambio 16, 1992.
- Castells, Ricardo. “Oro e idolatría en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* de Lope de Vega”. *Neophilologus* 84 (2001): 385-97.
- Castillo, Susan P. *Colonial Encounters in New World Writing, 1500-1786: Performing America*. Londres, Nueva York: Routledge, 2006.

- Cieza de León, Pedro de. *La crónica del Perú*. 1553. Ed. Manuel Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1984.
- Clare, Janet. "The Production and Reception of Davenant's *Cruelty of the Spaniards in Perú*". *Modern language Review* 89.4 (1994): 832-41.
- . *Drama of the English Republic, 1649-1660*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. 1519-1526. Ed. Ángel Delgado Gómez. Madrid: Castalia, 1993.
- Dante. "Purgatorio". *Tutte le opere*. Ed. Fredi Chiapelli. Milán: Mursia, 1965. 123-42.
- Davenant, William. *The Works of Sir William Davenant*. Londres: Printed by T. N. for Henry Herringman, 1673.
- Dille, Glen F. "El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro". *Hispania* 71.3 (1988): 492-502.
- Dryden, John. "Connexion of the *Indian Emperour*, to the *Indian Queen*". *The Works of John Dryden*, 9. Eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press, 1966a. 27-28.
- . "The Conquest of Granada, Part One". *The Works of John Dryden*, 11. Eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press, 1966b. 19-221.
- . "The Indian Emperour". *The Works of John Dryden*, 9. Eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press, 1966c. 29-112.
- . "Of Heroique Plays". *The Works of John Dryden*, 11. Eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press, 1966d. 8-18.
- . "The Indian Queen". *The Works of John Dryden*, 8. Eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press, 1966e. Berkeley: University of California Press, 1966. 181-231.
- . "To the Right Honourable Roger Duke of Orrery". *The Works of John Dryden*, 8. Eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton A. Dearing. Berkeley: University of California Press, 1966f. 95-102.
- . "To the Right Honourable Charles Lord Buckhardt". *Selected Poetry and Prose*. Ed. Earl Miner. Nueva York: Modern Library College, 1985. 31-35.
- Elliot, John. *El Viejo Mundo y el Nuevo: 1492-1650*. 1970. Trad. Rafael Sánchez Mantero. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

- Fajardo, José Manuel. "Prólogo". Bartolomé de Las Casas. *Brevísima relación*. Madrid: Cambio 16, 1992. 3-7.
- García Blanco, Manuel. "Voces americanas en el teatro de Tirso de Molina". *Thesaurus* 5.1,2,3 (1949): 264-83.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Los comentarios reales, 1*. 1609. Ed. Carlos Aranibar. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Gerbi, Antonello. *La naturaleza de las Indias Nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*. 1975. Trad. Antonio Alatorre. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Gildon, Charles. *The Lives and Characters of the English Dramatic Poets*. Londres: Printed for Tho[mas] Leigh and William Turner, 1699.
- Herbert, Henry. *The Dramatic Records of Sir Henry Herbert, Master of the Revels, 1623-1673*. Ed. Joseph Quincy Adams. New Haven, CT: Yale University Press, 1917.
- Heylyn, Peter. *Microcosmus*. 1621. Oxford: Printed by William Turner, 1639.
- León-Portilla, Miguel. "Introducción general". *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la Conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. vii-xxx.
- López de Gómara, Francisco. *Historia de la conquista de México*. 1553. Ed. Pilar Guibelalde. Barcelona: Iberia, 1966.
- Neumeister, Sebastián. *Mito clásico y ostentación*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Oliver, Harold J. *Sir Robert Howard (1626-1698): A Critical Biography*. Durham: Duke University Press, 1963.
- Oxford English dictionary*. CD-ROM. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Pagden, Anthony. *La caída del hombre natural: El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. 1982. Trad. Belén Urrutia Domínguez. Madrid: Alianza América, 1988.
- Palm, Erwin W. "El indio como objeto del teatro: el teatro de la restauración inglesa y la ópera de Purcell". *La imagen del indio en la Europa moderna*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. 85-99.
- Parker, John. *Books to Build an Empire: A Bibliographical History of English Overseas Interests to 1620*. Ámsterdam: N. Israel, 1965.
- Perera, Miguel Angel. *Oro y hambre: Guayana siglo XVI: ecología cultural y antropología histórica de un malentendido, 1498-1597*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2000.
- Pincemin, Bénédicte, y François Rastier. "Des genres à l'intertexte". *Cahiers de praxématique* 33 (1999): 83-111.

- Phillips, John, trad. *The Tears of the Indians*. De Bartolomé de Las Casas. Londres: Printed by J. C. for Nath[aniel] Brook, 1656.
- Price, Curtis A. *Henry Purcell and the London Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Rastier, François. *Essais de sémiotique discursive*. París: Mame, 1973.
- . *Sens et textualité*. París: Hachette, 1989.
- . *Arts et sciences du texte*. París: PUF, 2000.
- Swed, Mark. "An Outrageous 'Queen' and Court". Reseña de *The Indian Queen* de Henry and Daniel Purcell. Dir. David Schweizer. Adapt. Guillermo Gómez-Peña. Long Beach Opera. 14 y 20 jun. 1998. *Los Angeles Times Online* 16 jun. 1998. <<http://pqasb.pqarchiver.com/latimes/>>.
- Van Winkle Keller, Kate y Genevieve Shimer. *The Playford Ball: 103 Early Country Dances, 1651-1820: As Interpreted by Cecil Sharp and his Followers*. Northampton, MA: Country Dance and Song Society, 1994.
- Viscardo y Guzmán, Juan Pablo. "Proyecto para independizar la América española". 1799. *Obra completa*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1988. 19-40.
- Zárate, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista de las provincias del Perú*. Sevilla: En casa de Alonso Escribano, 1577.
- Zugasti, Miguel. "Notas para un repertorio de comedias indianas del Siglo de Oro". *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO*. Vol. 2. Eds. Ignacio Arellano y otros. Pamplona/Toulouse: GRISO/LEMSO, 1996. 429-42.