

“SON BÁRBAROS, ¿QUÉ HAN DE HACER?”:
LA EVALUACIÓN DEL UNIVERSO INDÍGENA EN
THE INDIAN EMPEROUR DE JOHN DRYDEN (1667)
Y *LA CONQUISTA DE MÉXICO* DE
FERNANDO DE ZÁRATE (1668)

ANA NÚÑEZ RONCHI
UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Puede emitirse la hipótesis de que el mito es la dimensión textual ordinaria del lenguaje, ya que los otros discursos [...] deben hacer esfuerzos indefinidos para emanciparse de él. (Rastier, 2004: 16)

Desde que, de regreso de su primer viaje a las Indias, en Lisboa primero, después en Sevilla y Valencia, y finalmente en Barcelona, Cristóbal Colón exhibiera en Europa, junto con unos papagayos verdes y rojos y máscaras con incrustaciones de nácar y oro,¹ a los primeros indígenas traídos de la Hispaniola, Europa conoce, a la vez que se difunden las noticias del viaje del Almirante, un creciente interés por la figura del indio americano. Esta última se irá incorporando también, aunque de forma más modesta, al repertorio teatral europeo.

A este respecto, dos obras teatrales de diferente ámbito lingüístico llaman la atención por su estricta contemporaneidad, sus

¹ “Llevó papagayos verdes, muy hermosos y colorados, y guazas, que eran unas carátulas hechas de pedrería de huesos de pescado, a manera puesto de aljófar y oro” (Las Casas, 1992: 70).

probables fuentes cronísticas comunes² y sus similitudes argumentales: publicadas en 1667 y 1668 respectivamente, *The Indian Emperour* del inglés John Dryden y *La Conquista de México* de Fernando de Zárate (pseudónimo del judeoconverso conqueño Antonio Enríquez Gómez) tratan acontecimientos muy similares dentro de un mismo intervalo temporal, a saber, la llegada de Cortés a México y el sometimiento del imperio mexicano. Apelando al aparato teórico-metodológico de la semántica interpretativa, este trabajo pretende poner en evidencia las divergencias evaluativas (a menudo relativas al género textual)³ que ambas piezas proponen respecto de los indígenas americanos, colmando así un vacío de los estudios literarios, generalmente confinados a la perspectiva nacional, cuando no nacionalista.

1. DOS PIEZAS DRAMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS

Si bien no consta que fuera llevada a los escenarios, se supone que *La Conquista de México* de Fernando de Zárate fue fruto de la voluntad de festejar el nacimiento del heredero de Felipe IV, para lo cual Zárate “decidió escenificar un momento cumbre del imperio español y escogió como tema de su comedia nada menos que la conquista del Nuevo Mundo” (Rose, 1994: 399-400). Tras el reciente descubrimiento de la identidad religiosa de su autor, esta pieza ha sido objeto de lecturas metafóricas –según la tradición hermenéutica del texto entendido como velo– que han identificado, tal vez abusivamente (Nuñez Ronchi, “Visión de la conquista”), a indígenas y españoles con judíos y romanos respectivamente (Harris, 1991: 154); asimismo, el carácter aparentemente truncado de la pieza ha suscitado no pocas ambigüedades respecto de la evaluación de algunos de sus personajes y enunciados, ambigüedades que trataremos de elucidar. Por otra parte, la voluntad de “des-ideologizar” la comedia indiana en general ha conducido, respecto de *La Conquista de México*, a propuestas interpretativas de las que disentimos.

Por su parte, la obra de John Dryden (1631-1700), dramaturgo,

² La crónica de Gómara había sido parcialmente traducida al inglés por Thomas Nicholas en 1577.

³ Dado que cada género tiene su vocabulario de construcción, sus formas de organización, sus contenidos esperables, sus modos redaccionales (Pincemin y Rastier, 1999: 87-92).

ensayista, poeta “laureado”, historiógrafo real de Carlos II, traductor y polígrafo incansable, ha conocido diversas suertes entre las distintas literaturas europeas: objeto de admiración o burla paródica para literatos ingleses (*The Rehearsal*, 1972) y traductores europeos (entre los cuales Voltaire), bebió sin embargo ávidamente de fuentes hispánicas, de tal manera que son ocho, entre un total de veintiocho, las piezas teatrales de Dryden que presentan temas y escenarios españoles o indios.⁴ Entre ellas figuran dos piezas del llamado teatro heroico:⁵ *The Indian Queen*,⁶ estrenada en 1664, y su continuación *The Indian Emperour*.⁷ Se presume en efecto que, en abril de 1665, Dryden regresó al Theatre Royal con la segunda parte de *The Indian Queen*, titulada *The Indian Emperour* que, al igual que su predecesora *The Indian Queen*, “greatly pleased Charles II, and in the Lord Chamberlain’s records there are notes of Dryden’s drama having been played before him at the theatre upon several occasions. It was no less popular with the public” (Summers, 1931: lviii). La

⁴ Tanto es así, que algunos dramaturgos, orondos de *englishness* y cansados de tanta injerencia extranjera, se propusieron contrarrestarla con un “menú” teatral a la inglesa, asegurando a su público que no le servirían extranjerismo alguno: “You must to day your Appetite prepare / For a plain English Treat of homely rare: / We neither Bisque nor Ollios shall advance / from Spanish Novel, or from French Romance; / Nor shall we charm your Ears or feast your Eyes / With Turkey words, or Indian Rarities” (Caryll, 1667: A2, vv. 1-6).

⁵ A partir de las precisiones de Dryden, de las apreciaciones de los críticos y de la reconstrucción de las normas genéricas, podemos definir el teatro heroico como una especificación de la tragedia, caracterizada por su temática “noble” (Amor y Valor) históricamente anclada y de inspiración épica (Conquista de México, Guerras de Granada, Conquistas de Tamerlán, etc.), su finalidad moral, su versificación (dícticos decasílabos rimados –el llamado “verso heroico” de tradición chauceriana), su división interna (cinco actos, precedidos de un prólogo y rematados con un epílogo), su final feliz y su dimensión espectacular.

⁶ La contribución de Dryden en la redacción de *The Indian Queen* ha suscitado encendidos debates (Oliver 1963: 63-67; Hooker *et al.* 1966: 283; McFadden 1978: 49n; Winn 1987: 569n). Esta pieza, en la que un general peruano de nombre Montezuma se rebela contra el Inca al negarle este la mano de su hija Orazia, dio lugar en 1695 a una versión semioperística a cargo de Henry y Daniel Purcell, considerada hoy, junto con la ópera del cardenal Ottoboni (Roma, 1690), una de las primeras óperas de tema americano de toda la historia de la música (Ballón Aguirre 2001: 9; Núñez Ronchi, 2003: 1). De nuevo, la contribución en la adaptación del libreto por parte de Dryden ha sido muy debatida (Pinnock y Laurie 1994: xi; Price, 1984: 126-27). Por otra parte, los paralelismos entre *The Indian Queen* y el drama quechua *Ollantay* son sorprendentes (Núñez Ronchi, 2003: 44-46).

⁷ Nos servimos aquí de la edición príncipe de 1667, basada en el manuscrito Q1.

pieza escenifica la subyugación, con ayuda de los Taxallans (cuyo gentilicio, empleado en la obra en alternancia con “Taxcallans”, es aquí degradado,⁸ al igual que ocurre en *The Indian Queen*), del imperio azteca y de su rey Montezuma, así como las intrigas amorosas entre personajes de misma nacionalidad (el amor de Montezuma hacia Almeria, hija de los tiranos Zempoalla y Traxalla en *The Indian Queen*; de Odmar y Guyomar, hijos de Montezuma, que rivalizan ambos por el amor de Alibech, hermana de Almeria) o de distinta cultura (Cydaria, hija de Montezuma, prometida a Orbellan pero enamorada de un Cortez que le corresponde y al que a su vez mira con buenos ojos Almeria).

Con el objetivo de establecer el valor de verdad de los enunciados (siempre dentro del universo ficcional de las piezas) y construir algunas de las evaluaciones de las piezas respecto de los indígenas y de su universo (actores, estados, procesos, objetos, espacios, etc.), es necesario recurrir a la semántica interpretativa, cuyas propuestas teórico-metodológicas han sabido proporcionar una definición global de la (inter)textualidad y una descripción de los componentes textuales (temáticos, dialécticos, dialógicos y tácticos),⁹ así como facilitar un procedimiento para la descripción de las evaluaciones.¹⁰

⁸ “CORT. Where banish'd Vertue, wilt thou shew thy face / If treachery infects thy Indian race!” (I, ii, vv. 214-15); “CORT. Furies pursue these false Taxallans Flight, / Dare they be Friends to us and dare not Fight? / What Friends can Cowards be, what hopes appear / Of help from such, that where they hate show fear!” (II, iii, vv. 5-8); “IND. We have the King of Mexico betray'd” (I, ii, v. 13).

⁹ El componente temático de un texto da cuenta de los contenidos vertidos y de sus estructuras paradigmáticas; el componente dialógico se ocupa de describir las modalidades evaluativas y epistémicas —factuales, contrafactuales, posibles— de las unidades textuales; el componente dialéctico da cuenta de la sucesión del tiempo representado, independientemente de su manifestación lineal; por último, el componente táctico se centra en la disposición lineal de las unidades semánticas tanto a nivel frástico (sintagmas) y transfrástico (escenas, actos) como a nivel prosódico y métrico. Con todo, desde una perspectiva genérica, los componentes textuales pueden difícilmente describirse aisladamente, dado que, por un lado, es su *interacción normada* la que define el género textual; por otro lado, todo enunciado puede considerarse como un punto en el que confluyen aspectos de los cuatro componentes: por ejemplo, una unidad textual puede ser a la vez portadora de un tema, de un sema casual, de una o varias evaluaciones semánticas o epistémicas y disfrutar de una posición sintagmática única dentro del texto.

¹⁰ Rastier propone situar los contenidos lingüísticos en una clase ordenada por relaciones de progresividad (*helado – frío – tibio – caliente – ardiente*) a la que se puede atribuir una función de escala evaluativa. Las escalas pueden ser segmentadas

Por ello, es necesario mencionar la particularidad dialógica (en términos de modalidades veridictorias, sean factuales, contrafactuales o posibles) de las unidades textuales de estas piezas y del género teatral en general. En efecto, si en el relato clásico los enunciados son asumidos por un narrador único que permite el encuadramiento relativamente homogéneo de los enunciados, no suele suceder lo mismo en los textos de tipo dramático, donde la multiplicidad de los enunciadorees apunta hacia la multiplicidad de modalidades veridictorias o evaluativas.¹¹ Así, en el teatro:

Sólo las indicaciones escénicas, y a veces las palabras de un recitante, aseguran la función de narración sin que esté presente el narrador como actor del relato; fuera de esto, queda asegurada por los actores del relato mismo. [...] Un enunciado será verdadero si puede ser confirmado por un actante oponente.¹² (Rastier, 1973: 93-94)

En efecto, estos enunciados pueden ser objeto de inferencias,

en umbrales (“seuils”) evaluativos de aceptabilidad, que definen segmentos valorizados positivamente o negativamente (llamados vectores de evaluación): “Como la actividad del lenguaje, particularmente en la interlocución, hace variar sin cesar el lugar de dichos umbrales, los constantes desplazamientos son a la vez el efecto y el indicio, cuando no la causa, de conflictos ideológicos y axiológicos entre doxas sociales e individuales históricamente situadas” (Rastier, 2002: 256).

¹¹ Dryden, por su parte, 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” (Dryden, 1966d: 101).

¹² Rastier toma el caso de Dom Juan, donde los actantes opuestos a él, y especialmente sus víctimas, afirman que hace el mal (daño). En otros casos, él mismo dice hacerlo (III, v. 109). El mal que hace Dom Juan es por lo tanto reconocido por todos, y puede entonces decirse que pertenece a la verdad del relato (Rastier, 1973: 95). Como puede observarse, esta noción de *verdad* pretende distanciarse de los tipos semánticos fundados por la triada aristotélica de la representación (signo/concepto/referente) y por la concepción indicial del paradigma inferencial, comúnmente al uso en las teorías semiótica y narratológica (Rastier, 1991: 102) o en la diversas sociologías y sociocríticas (Hamon, 1984: 6-7). Por esa misma razón, se alejan asimismo de las afirmaciones de raigambre aristotélica que proclamaba Dryden en materia de verdad y verosimilitud: “In it [*The Indian Emperour*] I have neither wholly follow'd the thruth of the History, nor altogether left it: but have taken all the liberty of a Poet, to adde, alter, or diminsh, as I thought might best conduce to the beautifying of my work; it being not the business of a Poet to represent Historical truth, but probability” (Dryden, 1966c: 25).

denominadas *aferencias*, que modifican su valor de verdad.¹³ El recurso al corpus de referencia, constituido aquí por la llamada comedia indiana y el denominado teatro heroico en lo referente a la pieza inglesa, además de las dos máscaras de William Davenant, *The Cruelty of the Spaniards in Peru* y *The History of Sir Francis Drake*, publicadas en 1658 y 1659 respectivamente, permitirá resolver algunas indeterminaciones.

2. “SON BÁRBAROS, ¿QUÉ HAN DE HACER?” (*LA CONQUISTA DE MÉXICO*, III, v. 160)

El universo indígena de la pieza de Zárate ha sido generalmente valorado positivamente por los distintos estudiosos. Tanto Ruiz Ramón (“Introducción”, 1993: 12) como Ruano de la Haza (Ruano de la Haza, 2006: 197) hablan de la dignidad de los personajes indígenas de la pieza de Zárate, así como de su inteligencia y agudeza. La lectura que hacemos no corrobora esta visión. En efecto, desde el punto de vista de los contenidos semánticos y de su interpretación, los hombres indígenas son en numerosas ocasiones tildados de cobardes por sus mujeres.¹⁴ Tampoco parecen muy dotados de agudeza en la escena en la que se observan en los espejos regalados por Cortés¹⁵ – Dille los califica generosamente de “ingenuos” (1988: 499)– y a la vez que les concede algún atisbo de inteligencia, Cortés los tilda de “rudos”.¹⁶ Asimismo, ni Aguilar, ni Tapia, ni Mariana, ni Gonzalo Guerrero, según afirma el propio Aguilar, tienen tampoco a ninguno de ellos en gran estima.¹⁷ En cuanto a las mujeres indígenas, al verse

¹³ Estas inferencias son a menudo construidas a partir de *topoi*, o axiomas sociales normalizados, presentes en diversos textos. Tal es por ejemplo el caso de las *aferencias* comúnmente adscritas a un actor como el Demonio, “padre de la mentira” (Acosta, 2006: 403; Lib. VII, Cap. XXIII), siempre y cuando estas *aferencias* se actualicen en el texto estudiado.

¹⁴ “GLAURA: Cayeguán, Maratín, [Solmo,] / bajad, bajad al momento; / no hayáis miedo, ¿qué dudáis, / cobardes, de ánimos faltos? / Dejad los peñascos altos” (I, vv. 226-30).

¹⁵ “MARATÍN: [...] señales son de mi fin. / Un chiquillo está aquí dentro / que si le miro me mira, / si yo me admiro, se admira, / y me encuentra si le encuentro; / si abro la boca, él también. / Sin duda comerme quiere” (I, vv. 283-89).

¹⁶ “CORTÉS: ¿Veis / que, aunque rudos, han caído / en que el oro pretendéis, / entre sus minas nacido?” (II, vv. 1021-24).

¹⁷ “TAPIA: ¡Santo Cielol!, ¿entre indios feos / de tan remota región / hay quién hable nuestra lengua?” (I, vv. 562-64); “MARIANA: Son bárbaros, ¿qué han de hacer?” (III, v. 160); “AGUILAR: Gonzalo Guerrero y yo, / todos los que os digo

reflejadas en los espejos, tampoco se consideran a sí mismas demasiado agraciadas (al menos así lo pretende Ortuño),¹⁸ lo que no deja de contrastar con la belleza adónica que ellas ven en los españoles.¹⁹ Y si bien, como lo ha afirmado Ruiz Ramón (1993: 212), su jerga introduce un elemento cómico en la pieza, no nos parece que este enaltezca a su nación.²⁰

Asimismo, la escena del mensajero indio sorprendido de que su mensaje escrito hable y lo delate (un *topos* del género cronístico y teatral)²¹ hace un flaco favor a esta nación considerada como desprovista de escritura.²² Y el desmesurado número de huestes que Motezuma tiene intención de oponer a los apenas cinco centenares de hombres al mando de Cortés tampoco los engrandece,²³ y en todo caso favorece, por aferencia o propagación de semas, la imagen de los españoles. Tan sólo Motezuma, mediante la conciencia de su grandeza²⁴ y de su amor por Glafira²⁵ habría podido tener la estatura

faltan. / No quiso venir conmigo / porque tuvo por infamia / que le vieses como a indio / las orejas horadadas” (I, vv. 720-25).

¹⁸ “ORTUÑO: De ver su rostro se ofende” (I, v. 183).

¹⁹ Guainacaba, Alcinda, Guaca y Glaura manifiestan todas un interés desmesurado por los españoles, considerándolos no sólo en su hermosura, sino en su calidad sobrehumana: “Que es del cielo esta nación, / en lengua y rostro se ve. ¡Qué hermosura y gentileza!” (I, v. 202- 204); “tan hermosos hombres” (I, v. 209); “hermosura y gracia tienen” (I, v. 263); “Bajad que es gente del cielo, / hijos de los dioses son” (I, vv. 240-41); “¿Dónde estos dioses están?” (I, v. 255); “¿Yo no os dije que esta gente / era buena y enviada / de Dios?” (I, vv. 360-362).

²⁰ “GLAURA: Anán, caipí, chaipi” (I, v. 1394-21).

²¹ AUTÉ: [...] ¡Por el sol, que el papel habla” (*El Nuevo Mundo*, v. 2324).

²² “INDIO: ¡Que aquello diga tan presto / lo que el otro puso en él / con unas negras hormigas! / ¡Que letras allí pintadas / le hablen así! (II, 1646-50a).

²³ “Si un millón parece ya mucho, cien son más que excesivos indígenas” (Ruiz Ramón, 1993: 240).

²⁴ “MOTEZUMA: ¿Cómo? Que al gran Motezuma, / señor del mundo, a quien solo / desde su eclíptica Apolo / reinos y ciudades suma; / a Motezuma, de quien / tiembla el mar en la ribera, / donde primero en su esfera / los rayos del sol se ven, / y en el límite postrero, / cuya margen cubre de oro, / donde entre sangre y tesoro / se ve naciendo el Lucero; / a Motezuma, que adoran / tres mil diversas naciones, / y a México envían dones / del postrer reino en que moran; / a mí para quien el ave / pintada de mil colores / nace, y esparciendo amores / vuela en el aire süave; / a mí para quien los peces, / de aguas dulces o saladas, / las escamas plateadas / cubren y sacan a veces; / a mí para quien mi gente / no deja el Fénix seguro, / en Arabia sobre el muro / de los aromas de oriente” (III, vv. 1749-64).

²⁵ “MOTEZUMA: Basta yo ver, mi Glafira, / tus ojos, en quien se mira / el sol, que su luz les dió; / basta ver estos cabellos, / que me enlazan y me prenden, / que ellos ser de oro pretenden; / [.] / basta ver tu frente hermosa, / con

de un héroe, si no fuera porque su muerte por lapidación a manos de un soldado, acaecida fuera de escena (suponemos que por razones de decoro), resulte a nuestro modo de ver secundaria.²⁶

Finalmente, los cargos de rebeldía²⁷ que recaen sobre los indígenas, así como su afición por el canibalismo y los sacrificios humanos²⁸ parecen justificar ampliamente la conquista y la conversión española, y contribuyen a desbaratar los planes de paz de los españoles; el “derrocamiento” de los tiránicos dioses, escenificado en el acto I (vv. 611+),²⁹ y la aceptación de la superioridad del cristianismo por la Idolatría³⁰ sancionan la empresa divina de Cortés, acreditándola como una legítima restitución: “RELIGIÓN: Sí, porque tú eres tirana / donde yo reinar solía” (II, vv. 104-05).

los dos arcos que miden / de amor el cielo y dividen / esos dos campos de rosa; / basta escuchar las palabras / de esa boca celestial, / y que tesoro oriental / del mar de sus perlas abras, / para suspender mi pena” (III, vv. 1749-64).

²⁶ “GUAINACABA: [...] tiró / una piedra algún soldado / y, acertándole por yerro, / le dió en la frente, de suerte / que queda el rey a la muerte” (III, vv. 1976-80). Esta versión de la muerte de Motezuma no coincide con ninguna versión española o indígena consultada, ni tampoco con la que presenta el capellán de Cortés en su *Historia de la Conquista de México* (2007: 201-03; Cap. CVII).

²⁷ “TEUDELLÍ: Si el viene de paz, no des / para la guerra ocasión” (III, vv. 1380-81). “AGUILAR: [...] la rebelión desta gente / fuera nuestro eterno daño” (III, vv. 1550-51); “CORTÉS: Prevenid luego la gente / y daremos de repente / sobre el traidor conjurado” (III, vv. 1665-67); “CORTÉS: ¡Mueran traidores!” (III, v. 1698).

²⁸ “AGUILAR: [...] y un cacique que, con rabia / sacrificando a Valdivia, / que era un capitán de fama, / asado se le comió” (I, vv. 694-97). “IDOLATRÍA: [...] yo haré que me sacrifique[s] sus quinientos viles hombres” (II, vv. 820-21); “CORTÉS: Dile cómo yo he sabido / que come hombres, que es cosa / a naturaleza odiosa” (II, 1214-16); “ÍDOLO: sacrifica / más hombres a mi altar, baña las manos / en sangre, y al cuchillo aplica” (III, vv. 1475-77). “GLAFIRA: [...] descansa de este cuidado, / que Gualpopoca, de hecho, / de la sangre de su pecho / habrá las aras bañado / de nuestro divino Apolo” (III, vv. 1744-48).

²⁹ “En poniendo la cruz caigan los ídolos y salgan llamas de fuego y entre ellos, huyendo algunos DEMONIOS, diga uno” (I, v. 611+). Como lo afirman Bernand y Gruzinski, el pasado de las Indias no es el de Europa, y puede destruirse sin miramientos: “Es tal vez porque se cree que se puede obviar el retorno al pasado que el Nuevo Mundo experimenta antes y de forma más cruenta la modernidad” (Bernand y Gruzinski, 1992: 236).

³⁰ “IDOLATRÍA: [...] Fuerte decreto y gobierno / tienes, Santa Religión” (II, vv. 907-08).

3. “WE, BY ART, UNTEACH WHAT NATURE TAUGHT” (*THE INDIAN EMPEROUR*, I, I, v. 14)

Al igual que *The Cruelty of the Spaniards*³¹ de Davenant, *The Indian Queen* y *The Indian Emperour* inician su acción dramática y su escenografía con el Descubrimiento: en el inusual prólogo de *The Indian Queen*,³² el telón se alza directamente sobre un paisaje típicamente americano en el que reposan, a la sombra de un plátano, dos niños indios (I, i); en *The Indian Emperour*, que se abre sobre “a pleasant Indian Country” (I, i), Cortez y sus hombres están hollando el suelo americano, y suponemos que avanzan admirativos del paisaje que se ofrece ante sus ojos. En efecto, el Nuevo Mundo, a diferencia de España y de Occidente, se presenta a ellos como un mundo recién nacido, ciertamente falto de las grandes plantas civilizadoras europeas,³³ pero a la vez rebosante de posibilidades³⁴ y todavía ajeno a la decadente mano de la Civilización.³⁵ Así, se prefigura ya la requisitoria contra las artes y las ciencias de J.-J. Rousseau o la noción

³¹ “*The Curtain is drawn up. The First ENTRY. The Audience are entertain’d by Instrumental Musick and a Symphony (being a wild Ayr sutable 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, 1673: 103-04).

³² No puede insistirse lo bastante en el privilegio absoluto de que goza el universo de asunción indígena en *The Indian Queen*, donde los actores de la interlocución son todos indios (Núñez Ronchi, 2012a: 513), al igual que ocurre en otra pieza francesa barroca, *L’indienne amoureuse ou l’heureux naufrage* de Du Rocher (París: Jean Corrozet, 1631). Sobre la noción de universo de asunción como coincidencia con el espacio enunciativo (implícito o explícito) de un actor, véase Rastier, *Sens et textualité* 88.

³³ “VASQ. Corn, Wine, and Oyl are wanting to this ground” (I, i, v. 5).

³⁴ “PIZ. In *Spain* our Springs, like Old Mens Children, be / Decay’d and wither’d from their Infancy: / No kindly showers fall on our barren earth, / To hatch the seasons in a timely birth. / Our Summer such a Russet Livery wears, / As in a Garment often dy’d appears.” (I, i, vv. 15-20).

³⁵ “CORT. Wild and untaught are Terms which we alone / Invent, for fashions differing from our own: / For all their Customs are by Nature taught, / But we, by Art, unteach what Nature taught.” (I, i, vv. 11-14).

de tragedia de la cultura de G. Simmel:

The Indians are undoubtedly meant to represent an advanced stage of primitive achievement, and the marked similarities between Mexican life and Spanish life must have struck the discerning members of Dryden's audience as a sardonic comment upon the 'achievements' of civilization [...]. [These similarities] are united in Dryden's image of universal man. (Alssid, 1974: 545-546)

Pero esta pieza también presenta lo que podríamos llamar el envés del Descubrimiento, en el que los indígenas relatan la llegada de los barcos españoles a las costas americanas –algo que había ensayado anteriormente Lope de Vega en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* (1993: 298), donde los barcos se comparan con castillos flotantes coronados de árboles.³⁶ Alssid ve en estas metáforas una forma “medio cómica medio bárbara” de descripción, y la extiende por aferencia a los indígenas (1974: 546), aunque también pueden interpretarse, *a contrario*, como la prueba de un don especial para la catacresis, al menos en el contexto “elocuencia” que presenta la obra.³⁷

A la vez que embelesa a los españoles, el paisaje americano, como lo han notado varios críticos (Alssid, 1974: 545; Roach, “The Artificial Eye” 1991: 139; Hutner *Colonial Women* 2001: 66), también se vuelve mercancía bajo su mirada.³⁸ Bajo esa mirada

³⁶ “GUY. [...] Upon the Sea, somewhat, methought did rise / Like blewish mists, which still appearing more, / Took dreadful shapes, and mov'd towards the shore. / MONT. What forms did these new wonders represent? / GUY. More strange than what your wonder can invent. / The object I could first distinctly view / Was tall straight trees which on the waters flew, / Wings on their sides instead of leaves did grow, / Which gather'd all the breath the winds could blow. / And at their roots grew floating Palaces, / Whose out-bow'd bellies cut the yielding Seas./ MONT. What Divine Monsters, O ye gods, were these / That float in air and flye upon the Seas! / Came they alive or dead upon the shore? / GUY. Alas, they liv'd too sure, I heard them roar: / All turn'd their sides, and to each other spoke, / I saw their words break out in fire and smoke. / Sure 'tis their voice that Thunders from on high, / Or these the younger brothers of the Skie. / Deaf with the noyse I took my hasty flight, / No mortal courage can support the fright.” (I, ii, vv. 102-22).

³⁷ “Montezuma's facility at rhymed disputation while being torn asunder is indeed impressive” (Kramer 81). Sobre las ocurrencias relacionadas con el tema “elocuencia”, vase el Prólogo de *The Indian Emperour* (vv. 1-14), las palabras de Cydaria a Cortez (II, iii, v. 83-84) y la dedicatoria a la Princesa Ana (1966c: 25).

³⁸ “VASQ. Corn, Wine, and Oyl are wanting to this ground, / In which our Countries fruitfully abound: / As if this Infant world, yet un-array'd, / Naked and

concupiscente, la crítica feminista ha situado además a las mujeres de la pieza:

Indeed, none of Dryden's critics examine the implications of reducing the colonization of Mexico to a tragic love story. Often they reproduce a discourse which implicitly lays the blame on the native woman and her people for bringing disaster upon themselves. [...] In contrast to this earlier criticism, I shall explore Dryden's version of the conquest of Mexico from the standpoint of the native woman in order to demonstrate that in Dryden's version of the colonization of Mexico, the construction of the female other as the source of the fall of the native people supports a system of economic exploitation of New World natives. By displacing the responsibility for the evils of colonialism and the extermination of Native Americans onto the Spanish conquistadors, Dryden assuages English guilt and reduces the threat Indians pose to English culture. (Hutner, *Colonial Women: Race and Gender in Stuart Drama*. Oxford: Oxford UP, 2001: 66)

Hay que señalar, sin embargo, por una parte, que la pieza drydeniana, contrariamente a lo que afirma Hutner, no opera ninguna supuesta “reducción” de la historia, entendida aquí como objeto de estudio de la historiografía: el discurso histórico y el literario no comparten ni el mismo modo genético, que constriñe, a través del género o del estilo, la producción de un texto, ni el mismo modo mimético, que determina el régimen de impresiones referenciales, ni tampoco el mismo régimen interpretativo (Rastier, *Arts et sciences* 2001: 234). Por otra parte, cada género discursivo posee licencias y

bare, in Natures Lap were laid. / No useful Arts have yet found footing here; / But all untaught and salvage does appear. / CORT. Wild and untaught are Terms which we alone / Invent, for fashions differing from our own: / For all their Customs are by Nature taught, / But we, by Art, unteach what Nature taught. / PIZ. In *Spain* our Springs, like Old Mens Children, be / Decay'd and wither'd from their Infancy: / No kindly showers fall on our barren earth, / To hatch the seasons in a timely birth. / Our Summer such a Russet Livery wears, / As in a Garment often dy'd appears. / CORT. Here nature spreads her fruitful sweetness round, / Breaths on the Air and broods upon the ground. / Here days and nights the only season be, / The Sun no Climat does so gladly see: / When forc'd from hence to view our parts, he mourns: / Takes little journies, and makes quick returns. / VASQ. Methinks we walk in dreams on fairy Land, / Where golden Ore lies mixt with common sand; / Each downfal of a flood the Mountains pour, / From their rich bowels rolls a silver shower. / CORT. Heaven from all ages wisely did provide / This wealth, and for the bravest Nation hide, / Who with four hundred foot and forty horse, / We boldly go a New found World to force.” (I, i, vv. 5-34).

prescripciones que le son propias: “Amor” y “Honor” constituyen dos de los preceptos del llamado teatro heroico que Dryden no podía obviar si quería mantener su pieza dentro de una tradición literaria, la del teatro heroico, que él mismo contribuyó a fundar; fuera de ello, el deseo de explotación económica hacia los nativos, y particularmente hacia las mujeres, y que Hutner atribuye a Dryden, no es sino el que puede aplicarse a algunos personajes de la pieza, sin que forme parte del universo de referencia factual español, dado que Cortez se retractará en la famosa escena del suplicio (V, ii, v. 138), hasta el punto de maldecir el oro,³⁹ pedir perdón a Montezuma⁴⁰ y distanciarse de si mismo⁴¹ y sus correligionarios españoles con un “ellos” despreciativo.⁴² Por otra parte, al igual que la Sycorax en la adaptación cómica de *The Tempest* de Shakespeare a cargo de Davenant y Dryden, pero tal vez con más elegancia y decoro (como corresponde al género textual en que se inscribe), las mujeres de la pieza inglesa también expresan abiertamente sus deseos hacia Cortez.⁴³

Finalmente, si en *The Indian Emperour* también se alude a los ritos sacrificiales indígenas,⁴⁴ a pesar de las evaluaciones y aferencias negativas de que son objeto dentro del propio universo de asunción del Sacerdote indígena (“bloody”, “Five Hundred Captives”), estos no

³⁹ “CORT. If this go free, farewell that discipline / Which did in Spanish Camps severely shine: / cursed Gold, 'tis thou hast caus'd these crimes; / Thou turn'st our Steel against thy Parent Climes! / And into pain wilt fatally be brought, / Since with the price of Blood thou here art bought” (V, ii 133-38+).

⁴⁰ “CORT. What dismal sight is this, which takes from me / All the delight that waits on Victory! / [Runs to take him off the Rack. / Make haste: how now, Religion do you Frown? / Haste holy Avarice, and help him down. / Ah Father, Father, what do I endure / [Embracing Montezuma. / To see these Wounds my pity cannot Cure!” (V, ii, vv. 113-118).

⁴¹ “CORT. Heaven from all ages wisely did provide / This wealth, and from the bravest Nation hide / Who with four hundred foot and forty horses / Dare boldly go a New found World to force” (I, i, vv. 31-34).

⁴² “CORT. Can you forget those Crimes they did commit?” (V, ii, v. 138).

⁴³ “CYD. Thick breath, quick pulse, and heaving of my heart, / All signs of some unwonted change appear” (I, ii, vv. 353-54). “ALM. In spite of me I Love, and see too late / My Mothers Pride must find my Mothers Fate” (IV, i, vv. 27-28).

⁴⁴ “HIGH PR. The Incense is upon the Altar plac'd, / The bloody Sacrifice already past. / Five hundred Captives saw the rising Sun, / Who lost their light ere half his race was run. / That which remains we here must celebrate; / Where far from noise, without the City gate, / The peaceful power that governs love repairs, / To feast upon soft vows and silent pray'rs. / We for his Royal presence only stay, / To end the rights of this so solemn day” (I, ii, vv. 3-12).

parecen justificar la conquista española, centrada más bien en el abandono de la idolatría y la obtención del oro.

4. “THOU SHALT GET ME TWENTY SYCORAXES”⁴⁵

Curiosamente, ambas piezas presentan una solución inédita de mestizaje tanto en el teatro inglés barroco como en la comedia española. Hutner observa en efecto que, “In *The Indian Emperour*, in contrast to every other English play in the seventeenth century that I am aware of, miscegenation takes place successfully” (2001: 76). Algo similar ocurre en la pieza de Zárate entre Aguilar y Mariana (II, vv. 326-82), que se unen en feliz matrimonio, si bien la “facilidad” con que Mariana se entrega a Aguilar tal vez la devalúe respecto de Cydaria,⁴⁶ justificando a la vez la Conquista como empresa desinteresada.⁴⁷ Asimismo, en *La Conquista de México* el mestizaje se presenta más como una garantía de cristianización que de indianización;⁴⁸ a ello tal vez contribuya no tanto la aferencia extratextual respecto de la calidad de religioso de Gerónimo de Aguilar (no verificada en esta pieza) como el desprecio que Gonzalo Guerrero expresa hacia su propia indianización, según afirma Aguilar.⁴⁹

⁴⁵ Deseo que expresa Sycorax, la hermana de Caliban, en la adaptación de *The Tempest* a cargo de Davenant y Dryden (1623: 91).

⁴⁶ Argumentando que “Properly submissive and willing to relinquish her own cultural identity, like the historical Cortes's translator, Dona Marina, and royal, like Pocahontas, Cydaria is posited as the ideal wife, subject, and property for the Christian legislator. She contrasts sharply to Alibech and Almeria, who cannot be absolutely tamed. Indeed, Cydaria is depicted as inciting her people's attacker. She is always pleased when Cortes conquers, approves of the death of Orbellan, does not express remorse when her father dies or her city is destroyed, but instead begs to remain by Cortes's side throughout the play”, Hutner sostiene anacrónicamente que “Cydaria is *La Chingada*” (Hutner 87). El mestizaje no llegará nunca a producirse, a pesar de su inminencia, en las obras de Tirso, como lo ha notado Floeck (2009: 343).

⁴⁷ “AGUILAR: Como no hay más interés / que solas las voluntades, presume que están, Cortés, haciendas y calidades de la cabeza a los pies” (II, vv. 1115-19).

⁴⁸ Desde la perspectiva histórica esta vez, algo similar constatan Bernard y Gruzinski en la colonización de la Nueva-España (1993: 269).

⁴⁹ “AGUILAR: [...] pero ya son muertos todos, / que la desnudez bastaba, / si no es un hombre robusto, que se ha casado, y se llama Gonzalo Guerrero y yo, / todos los que os digo faltan. No quiso venir conmigo / porque tuvo por infamia / que le vieses como a indio / las orejas horadadas” (II, vv. 716-25). Esta autodenigración no se constata en Gómara: Gonzalo Guerrero “había más de veinte años que estaba

Entre los personajes de rango menor de estas piezas, cabe destacar también la escenificación del deseo intercultural, sea este lúbrico (Vasquez y Pizarro en *The Indian Emperour*) o supuestamente bienintencionado (mujeres indias en *La Conquista de México*), aunque no siempre dé lugar a una unión. *The Indian Emperour* se aleja así de la imagen bestial que, en la figura de Caliban, había encarnado el indio en sus inicios⁵⁰ y, junto con *La Conquista de México*, aunque en menor medida, abre las puertas a la expresión literaria del mestizaje.

Así pues, fuera de la novedosa y fecunda escenificación del mestizaje racial e intercultural, todo separa, en lo relativo al universo indígena, a *The Indian Emperour* de *La Conquista de México*, tal y como la descripción de los cuatro componentes textuales de las piezas ha permitido señalar: por un lado, la heroicidad y la dignidad de los personajes principales de la pieza inglesa contrastan con la insignificancia casi mujeril del Motezuma conquense. En efecto, si en la pieza inglesa, Montezuma se muestra incapaz de cambiar el curso de los acontecimientos por culpa de su orgullosa⁵¹ resistencia y de su pasión amorosa, es precisamente su *hybris* la que le permite otorgarle una estatura de héroe de la que carece su homónimo español, confinado a un depreciado papel de amante entregado, guerrero improbadado y soberano cuestionado.

casado allí con una india, y traía hendidas las orejas, corona y tranza de cabellos, como los naturales; por lo cual no quiso irse a Cortés con Aguilar, su compañero” (1979: 77, Cap. LIII).

⁵⁰ Es significativo que, en la adaptación que realizaron Davenant y Dryden de *The Tempest* de Shakespeare (publ. 1623), y que estrenaron el mismo año de la publicación de *The Indian Emperour*, el tema del mestizaje se haya ampliado y reconfigurado: no sólo es Caliban, el monstruo shakespeariano mitad hombre mitad pez (II, ii, v. 1064), quien proyecta una unión y una descendencia interracial (o interespecie, según se privilegie el lado humano o teratológico de Caliban) tratando de violar a Miranda, hija de Prospero, sino que su hermana Sycorax (personaje inexistente en la pieza de Shakespeare) es codiciada por el contramaestre Trincalo, quien espera, por medio de esta unión calculada (151), adueñarse de la isla donde residen Caliban y su hermana Sycorax, hijos de la bruja homónima; a su vez, Sycorax imagina también una descendencia interracial con Trincalo, además de otra incestuosa con su hermano (91).

⁵¹ El que el nombre de Montezuma se convirtiera muy pronto, junto al de su creador Howard (colaborador de Dryden en *The Indian Queen*), en sinónimo de altanero, es un caso común de trasposición de aferencias de lo textual a lo extratextual: “Of Birth, State, Wit, Strength, Courage, How’rd presumes, / And in Breast wears many Montezumes / [...] Such one Orlando, famous in Romance, / Broach’d whole Brigades like Larks upon his Lance” (Andrew Marvell, cit. en Oliver 1963: 133).

En lo que concierne al resto de actores indígenas masculinos de *La Conquista de México*, y contrariamente a lo que han afirmado algunos estudiosos, hemos visto, mediante la descripción de algunas evaluaciones y aferencias, que se nos presentan de forma devaluada (ingenuos, feos, cobardes, crueles, idólatras). Por el contrario, en su teatro indiano, y particularmente en *The Indian Emperour*, Dryden se aleja tanto del híbrido monstruo Caliban, de ascendencia shakesperiana, como del mito del buen salvaje encarnado por los salvajes de Montaigne, amables y racialmente puros (o ajenos a su pureza).

En cuanto a las mujeres indígenas, es importante señalar el papel principal y decisivo que tienen en la pieza inglesa para el desarrollo de los acontecimientos y como objeto del deseo masculino,⁵² sea español o mexicano; en la pieza española sucede exactamente lo contrario, puesto que, fuera de Marina (y hemos visto que su accesibilidad la desvaloriza), todas ellas se nos presentan más como sujeto que como objeto de deseo, a partir del cual se infiere la valorización positiva de los españoles.

Desde el punto de vista dialógico y dialéctico, las evaluaciones negativas de que son objeto las prácticas sacrificiales indígenas en *The Indian Emperour* no parecen justificar la conquista española, centrada más bien en el abandono de la idolatría y la obtención de riquezas; por el contrario, hemos visto que *La Conquista de México* justifica ampliamente la conquista apoyándose en los cargos de rebeldía de los indígenas y en su afición por el canibalismo y los sacrificios humanos, así como en la aceptación de la superioridad del cristianismo por parte de la Idolatría.

Así, tomando en consideración tanto los contenidos semánticos vertidos en la pieza como las modalidades evaluativas y veridictorias que presenta, *La Conquista de México* de Zárate, contrariamente a lo que suele aseverar la crítica, no sólo denigra el universo indígena, sino que parece inscribirse en la continuidad ideológica de las demás comedias indianas (Núñez Ronchi, 2012b: 17-18), en las que, si bien es cierto que las indígenas son voces “audibles” (retomando la expresión de Ruiz Ramón, 1993: 13), quedan sin embargo descalificadas tanto desde el punto de vista temático (aferencias

⁵² El término “objeto” no posee aquí ningún rasgo negativo; se trata sólo, desde el punto de vista narrativo, de la expresión de un sema casual, o más exactamente, de un grafo tematizado (Rastier, 1989: 62).

negativas) como desde la perspectiva dialéctica (en la comedia indiana no suelen vencer los malvados) y dialógica (es decir, desde el punto de vista de la verdad interna de la pieza).⁵³ Por el contrario, respecto de la pieza inglesa, podemos afirmar, junto con Carlos Otero, que los ingleses (o más exactamente los géneros textuales de que se valieron) “fueron los descubridores de las cualidades literarias y teatrales de los indios americanos”⁵⁴ (1991: 66).

Por último, si bien disentimos de algunas lecturas anterioremente propuestas para estas piezas, es necesario señalar que las obras literarias se enriquecen con sus interpretaciones sucesivas; estas no son ni exhaustivas ni definitivas, como tampoco lo es la nuestra.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, José de (1962), *Historia natural y moral de las Indias*, ed. Edmundo O’Gorman, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Allsid, Michael M. (1974), *Dryden's Rhymed Heroic Tragedies*, vol. 2, Salzburgo, Institut fur Englische Sprache und Literatur.
- Ballón Aguirre, Enrique (2001), *Desconcierto barroco*, México, D.F.,

⁵³ Más exactamente, Ruiz Ramón asevera que “[las indígenas son] voces difícilmente audibles en otras colectividades colonizadoras de entonces o de más tarde, las cuales cuando colonizaron no las dejaron hablar en voz alta en los escenarios, públicos o privados, de la conciencia histórica colectiva”. Si bien pudieron ser menos audibles, sin duda fueron más abiertamente críticas: *Oroonoko*, adaptación teatral a cargo de Thomas Southerne (1696) de la exitosa novela homónima de Aphra Behn (1688), musicalizada por Purcell y precursora de la cáustica ópera *Polly* de John Gay, se centra en la cuestión esclavista en la colonia, por entonces inglesa, de Surinam. *Polly* (1729) transcurre en una Jamaica recién adquirida por Inglaterra y pone en escena a unos “fine gentlemen” ingleses, en realidad piratas y bucaneros de dudosa ascendencia, entregados a toda suerte de trapisondas y contubernios. Haciendo honor a sus personajes, la pieza de Gay pudo sortear el edicto de prohibición que recayó inmediatamente sobre ella y salir a la luz en numerosas ediciones pirata, alcanzando uno de los mayores éxitos del teatro británico. Sin lugar a dudas, puede considerarse como una de las primeras instancias de acerada crítica al “Western Design” ideado por Cromwell.

⁵⁴ Otero añade sin embargo seguidamente que “aunque, como ya dijimos anteriormente, éstas quedaban ya señaladas por Ercilla en su *Araucana*”.

- Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bernand, Carmen y Serge Gruzinski (1993), *Histoire du Nouveau Monde*, vol. 2, París, Fayard.
- Calderón de la Barca, Pedro (1672), “La aurora en Copacabana”, http://www.guzlop-editoras.com/web_des/lit04/La_aurora_en_Copacabana.pdf (28/03/11).
- Davenant, William (1673), *The Works of Sir William Davenant*, Londres, Printed by T. N. for Henry Herringman.
- Davenant, William, y John Dryden ([1670] 2004), *The Tempest; Or, The Enchanted Island*, Whitefish, MT, Kessinger.
- Dille, Glen F. (1988), “El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro”, *Hispania*, 71. 3, Madrid, pp. 492-502.
- Dryden, John (1966a), “Connexion of the Indian Emperour, to the Indian Queen”, *The Works of John Dryden*, vol. 9, eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton A. Dearing, Berkeley, University of California Press, pp. 27-28.
- (1966b), “The Indian Emperour; Or, the Conquest of Mexico,” *The Works of John Dryden*, vol. 9, eds. Edward N. Hooker y H.T. Swedenberg, Berkeley, University of California Press, pp. 1-112.
- (1966c), “The Indian Queen”, *The Works of John Dryden*, vol. 8, eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton Dearing, Berkeley, University of California Press, pp. 181-231.
- (1966d), “To the Most Excellent and Most Illustrious Princess Anne, Dutchess of Monmouth, and Countess of Bucclugh, Wife to the Most Illustrious and High-born Prince James Duke of Monmouth”, *The Works of John Dryden*, vol. 8, eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton Dearing, Berkeley, University of California Press, pp. 23-26.
- (1966e), “To the Right Honourable Roger Duke of Orrery”, *The Works of John Dryden*, vol. 8, eds. Edward N. Hooker y H.T. Swedenberg, Berkeley, University of California Press, pp. 95-102.
- (1667), *The Indian Emperour; Or, The Conquest of Mexico*, Londres, Printed by J. M. for H. Herringman.
- (1985), “To the Right Honourable Charles Lord Buckhardt”, *Selected Poetry and Prose*, ed. Earl Miner, Nueva York, Modern Library College, pp. 31-35.
- Floeck, Wilfried (2009), “Los Pizarro y las Amazonas. ¿Tirso de

- Molina y la utopía de Hispanoindias?”, *Romanistisches Jahrbuch*, 60, pp. 340-358.
- Hamon, Philippe (1984), *Texte et idéologie: valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, París, Presses universitaires de France.
- Harris, Max (1991), “A Marrano in Montezuma’s Court: An Oblique Reading of *La conquista de México* by ‘Fernando de Zárate’”, *Bulletin of the Comediantes*, 43.1, pp. 147-61.
- Hooker, Edward N., H.T. Swedenberg y Vinton Dearing (1966), “Commentary”, *The Works of John Dryden*, vol. 9, eds. Edward N. Hooker, H.T. Swedenberg y Vinton Dearing, Berkeley, University of California Press, pp. 293-330.
- Hutner, Heidi (2001), *Colonial Women: Race and Gender in Stuart Drama*, Oxford University Press.
- Kramer, David Bruce (1994), *The Imperial Dryden: The Poetics of Appropriation in Seventeenth-Century England*, Athens, University of Georgia Press.
- Las Casas, Bartolomé de (1992), *Vida de Cristóbal Colón*, Caracas, Ayacucho.
- Loftis, John (1970), “*El Príncipe Constante* and *The Indian Emperour*: A Reconsideration”, *Modern Language Review*, 65.4, pp. 761-767,
- López de Gómara, Francisco (1979), *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés*, ed. Jorge Gurría Lacroix, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- McFadden, George (1978), *Dryden the Public Writer*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Núñez-Ronchi, Ana (2003), “La reevaluación de las crónicas de Indias en la ópera *The Indian Queen* de Henry Purcell (1695)”, Ph.D., Arizona State University.
- (2012a), “América en Europa: diferenciaciones discursivas y genéricas del Descubrimiento y la Conquista en *The Indian Queen* de Henry Purcell, 1695”, *RILCE*, 28.2, pp. 508-33.
- (2012b) “De la apología al triste cantar: la evaluación de la Conquista de México en las piezas teatrales de John Dryden (1667) y Fernando de Zárate (1668)”, *Lexis*, 36.1, pp. 5-42.
- “Visión de la Conquista y de América en *La Conquista de México* (1668) de Fernando de Zárate”, *RILCE*, en prensa.
- Oliver, Harold J. (1963), *Sir Robert Howard (1626-1698): A Critical*

- Biography*, Durham, Duke University Press.
- Otero, Carlos (1991), "El descubrimiento de América y los escritores europeos", *Tramoya*, 26, pp. 56-67.
- Palm, Erwin W. (1990), "El indio como objeto del teatro: el teatro de la restauración inglesa y la ópera de Purcell", *Actas del Congreso Internacional "La imagen del indio en la Europa moderna"*, Sevilla, CSIC, pp. 85-99.
- Pincemin, Bénédicte y François Rastier (1999), "Des genres à l'intertexte," *Cahiers de praxématique*, 33, pp. 83-111.
- Pinnock, Andrew y Margaret Laurie (1994), "Preface", *Purcell: The Indian Queen*, vol. 19, Londres, Novello, pp. ix-lxxix.
- Price, Curtis A (1984), *Henry Purcell and the London Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rastier, François (1973), *Essais de sémiotique discursive*, París, Mame.
- (1989), *Sens et textualité*, París, Hachette.
- (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, París, PUF.
- (2001), *Arts et sciences du texte*, París, PUF.
- (2002), "Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures", *Une introduction aux sciences de la culture*, eds. Simon Bouquet y François Rastier, París, PUF, pp. 243-67.
- (2004), "Doxa et lexique en corpus: pour une sémantique des idéologies", http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Doxa.html (28/03/11).
- Roach, Joseph (1991), "The Artificial Eye: Augustan Theater and the Empire of the Visible", eds. Sue-Ellen Case y Janelle Reinel, *Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, Iowa City, University of Iowa Press, pp. 131-145.
- Rose, Constance H. (1994), "Cortés y la conversión de los indios en *La conquista de México* de Enriquez Gómez", *La Torre*, 8.31, pp. 399-411,
- Ruano de la Haza, José María (2006), "Las máscaras de Cortés: *La conquista de México* de Fernando de Zárate", *Bulletin of the Comediantes*, 58.1, pp. 189-205.
- Ruiz Ramón, Francisco (1993), "Introducción", *América en el teatro clásico español*, Pamplona, Eunsa, pp. 11-74.
- Shakespeare, William (1623), *The Tempest*, Londres, Printed by Isaac Iaggard and Ed Blount.
- Summers, Montague (1931), "Introduction", *Dryden: The Dramatic Works*, Londres, Nonesuch Press, pp. xvii-cxxv.
- Vega, Lope de (1993), "El Nuevo Mundo descubierto por Colón",

- América en el teatro español: estudios y textos*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 269-330.
- Voltaire [Arouet, François Marie] (1986), “Sur la tragédie”, *Lettres philosophiques*, ed. Frédéric Deloffre, París, Gallimard, 124-28.
- Winn, James A. (1987), *John Dryden and His World*, New Haven, Yale University Press.
- Zárate, Fernando de (1668), “La conquista de México”, *Parte treinta de comedias de los mejores ingenios de España*, ed. Vern G. Williamsen, Madrid, Morrás, <http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/conquistamexico.pdf> (14/06/2012).