

## **Mujeres amerindias en la ópera y la *ruptura de las virtudes*. La reina india y La malinche**

**Laura Elizabeth Espindola Mata**  
**Universidad Autónoma de Querétaro**  
**México**

### *Introducción*

Las artes escénicas actúan como un *espejo social*<sup>1</sup> en el que se puede ver el crudo reflejo de la condición humana, sea en lo sublime como en lo ruin de su espíritu. La ópera, como arte de la escena, es un *espejo social* que, a través de sus poéticas, estéticas y sus diferentes etapas históricas, reflejan las pasiones y miserias humanas, así como sus guerras o sus treguas. Las guerras es uno de los motivos más recurrentes de la ópera; pero será el drama del *esotismo*<sup>2</sup> que pondrá en un marco protagónico las guerras de conquista entre naciones amerindias y europeas.

Desde sus inicios el drama del *esotismo* contenía temáticas turcas, africanas y egipcias, en su gran mayoría. Pues serían estas latitudes las que tendrían más contacto con occidente gracias a las antiguas rutas marítimas comerciales y el constante flujo de personas entre estas tierras. Sin embargo, los exploradores, los conquistadores y las monarquías descubrieron nuevos horizontes en las denominadas Nuevas Indias, llamado también el Nuevo Mundo. Esto permitió que las novedosas excentricidades permearan dentro de la ópera. A través del uso de sus temáticas y la conjugación con los elementos técnicos y/o tecnológicos con los que contaban en las diferentes épocas para su representación.

De este modo, se consolidó la ópera indio-americana como un sub-género del *esotismo* que tuvo un lugar privilegiado en los *drammi per musica*, la ópera cómica o la semi-

---

<sup>1</sup>El concepto de *espejo social* se puede entender como la autoidentificación (o no) con diversas problemáticas sociopolíticas entrelazadas con las diversas expresiones artísticas y/o performáticas; su exposición crea una experiencia personal y a través de lo que se percibe puede (o no) ver reflejado, perturbando así, la condición personal que se asume dentro de la sociedad, provocando a la reflexión.

<sup>2</sup> El término *esotico* proviene del italiano, equivalente a 'exótico'; en la ópera representa al extraño, al ajeno, al extranjero y toda alteridad no eurocéntrica.

ópera. Cuya principal característica fue subrayar la *alterità*<sup>3</sup> de los personajes, sus deidades, sus costumbres, sus rituales, sus creencias y sus latitudes; la ‘otredad’ no eurocéntrica.

Dicha *alterità* en los argumentos de estilo *esotico* resaltó la naturaleza de sus personajes, señalados de salvajes, bárbaros, irracionales, incivilizados, hostiles, extraños, entre otras definiciones que contradicen *il bello*<sup>4</sup>y/o denota el *chiaroscuro*<sup>5</sup>renacentista. Aunque, paradójicamente, los personajes del *esotismo* comparten las pasiones y los anhelos de todo ser humano.

En este texto analizaré las óperas *The Indian Queen* (1695) que desarrolla su trama en una guerra entre los incas del Perú y los mexicas de México. Y *Moteczuma II* (2009) que narra desde una mentalidad indigenista la conquista de México. En específico, el personaje de Zempoalla en *The Indian Queen* y el personaje de Doña Marina, también conocida como ‘la malinche’, en *Moteczuma II*.

Las dos son mujeres amerindias que representan *la ruptura de las virtudes*.<sup>6</sup> Además de haber generado una manera diferente de pensar a la mujer indio-americana en sus diferentes épocas representacionales. Ambas mujeres místicas, como cuerpo individual y figura de poder. Lo que nos invita a reflexionar sobre la independencia colectiva si hoy en día todavía preservamos o no estereotipos eurocentristas, ya sea en el cuerpo femenino y sus discursos sexualizados dentro de las estéticas y/o en las estéticas musicales.

---

<sup>3</sup> “dall’alterità conclamata, diverrà diversità/inclusiva/endotica, appartenente allà descrizione universale del macrocosmo, e ricoprirà il ruolo di straniero. In altre parole, l’alterità è inquietudine che si esercita nei confronti di se stessa e non solo degli altri [...]dovrebbe di conseguenza premunirsi di una tensione esotica (Affergan, 1991, 14).

<sup>4</sup> La bella, en su traducción literaria, en su concepto hace referencia a la belleza de una obra. La traducción es mía.

<sup>5</sup> *Clarooscuro*: es decir, dos opuestos dentro del drama renacentista, amor/odio, orden/desorden social, paz/guerra, feo/hermoso, pobreza/riqueza, valentía/cobardía, etcéteras, bajo las cuales se escribían los argumentos como un estilo predeterminado.

<sup>6</sup> La ruptura de las virtudes se puede entender como: la ruptura de lo femenino como símbolo de fidelidad, lealtad, templanza, ternura, contención, abnegación, que, entre otra serie de ‘virtudes’. encontrará su opuesto en las mujeres mexicanas del *esotismo*, embajadoras de lo salvaje o lo irracional, concebidas, también como seres instintivos que actúan por sus bajas pasiones.

## *La mujer amerindia como figura de poder*

### *Zempoalla, The Indian Queen*

La obra londinense *The Indian Queen*, escrita en 1664 por Robert Howard y John Dryden, fue representada, inicialmente, como obra teatral en el Teatro Real en 1695. La obra indio-americana es creada entre conflictos políticos y culturales de la época de la restauración (1660-1700), donde la revolución inglesa (1642) provocó el cierre de la mayoría de teatros en Inglaterra (Cerezo y De la Concha, 2016, 359).

Asimismo, la revolución inglesa provocó el quiebre de pequeñas compañías teatrales, estableciéndose dos monopolios teatrales, el *King's Company* y *Duke's Company*, que sobrevivieron a la crisis cultural londinense y absorbieron las pequeñas compañías (Donohue, 2004, 112). Todos estos conflictos políticos hicieron que los actores y actrices disminuyeran, reduciendo sus actividades gracias a las fuertes regulaciones que el rey Carlos II había instaurado a los intérpretes para que pudiesen realizar su menester (Donohue, 2004, 108).

En la época de la Restauración se buscó restablecer el orden social. Los teatros luchaban por captar la atención del público para garantizar la supervivencia teatral, por lo cual los compositores y dramaturgos comenzaron a exponer novedosos temas. Así, se escribe la tragedia heroica amerindia *The Indian Queen*; drama que pudo tener raíz en el libro *The Pleasant Historie of the Conquestofthe West India, Now Called New Spaine*,<sup>7</sup> donde se encontraba la traducción al inglés de la crónica del conquistador López de Gómara. La obra se editó por primera vez en Inglaterra hacia 1578, contó con gran fama por ser considerada una “curiosa rareza literaria” de los siglos XVI y XVII y, posteriormente, reeditada en 1672 (Elliott, 2006, 6).

Desde su estreno, *The Indian Queen* se convirtió en un éxito. Lo que impulsó a Dryden y Howard a escribir la continuación del argumento, la secuela *The Indian Emperour* (1665), (Payne, 2000, 130). Posteriormente, los argumentos de *The Indian Queen* y *The Indian Emperour* se fusionaron para crear la semi-ópera de V actos *The Indian Queen*, musicalizada casi en su totalidad por Henry Purcell, en la cual Pinnok señala que:

---

<sup>7</sup>La placentera historia de la conquista de las Indias Occidentales, ahora llamada Nueva España. La traducción es mía.

To create favourable first impressions Purcell was asked to set the whole of the prologue – the usual speechfilled wait for singers to make their appearance was eliminated, in the hope that evidence of inexperience when the actors did open their mouths would be more readily forgiven. (Pinnok, 2015)<sup>8</sup>

La introducción puramente musical de *The Indian Queen* se introdujo como una novedad escénica, logrando beneplácito en el público. Purcell no pudo ver la representación de su ópera pues murió antes de terminar la partitura, fue su hermano Daniel Purcell quien la hubo de finalizar.

La música fue escrita por Henry Purcell en 1695 y calificada como la mejor música escrita por el compositor. Según lo expresa la esposa de Purcell a la esposa de Howard en una carta donde le dedica la colección de canciones *Orpheu sBritannicus*(1698) poco después de la muerte del autor (Purcell, 1698, I-II). Así también, el historiador Charles Burney sostiene que la pieza “Y dos veces mil deidades”, es “la mejor pieza de recitativo” escrita por Purcell así como su “excelente música instrumental”, refiriéndose a *The Indian Queen*, (Dryden et al., 2016).

*The Indian Queen* tiene un argumento inverosímil que, aunque pueda tener sus raíces en *The Pleasant Historie of the Conquestofthe West India, Now Called New Spaine* de Gómara, es claro que no persigue una realidad histórica, pues trata sobre una guerra entre el Imperio Inca y el Imperio Mexica, que carece de fundamento en bases históricas.

En la semi-ópera, el personaje de Zempoalla se define como una figura de poder con carácter ambicioso y egoísta. Ella se erige como “la reina india” del pueblo mexicano tras usurpar el trono a Amexia, madre del guerrero Montezuma, quien ignora ser heredero al trono de México. Su mentalidad como estratega militar la lleva a iniciar y liderar una guerra en contra de los incas en Perú.

Walter Scott alude similitudes entre el carácter de Zempoalla y otros personajes femeninos que Dryden concebiría dentro de sus obras, como Nourmuhal en *Aureng-Zebe*. Pero sería la pluma refinada de Howard quien dotaría de agilidad y claridad el argumento de la reina india:

---

<sup>8</sup>“Se le pidió a Purcell que preparara todo el prólogo: se eliminó la habitual espera llena de discursos para que los cantantes hicieran su aparición, con la esperanza de que la evidencia de inexperience cuando los actores abrieran la boca sería más fácilmente perdonada”. La traducción es mía.

Zempoalla strongly resembles Nourmuhal in *Aureng-Zebe*; both shewing that high spirit of pride, with which Dryden has often invested his female characters. The language of the Indian Queen possesses, in general greater ease, and a readier flow of verse, that Sir Robert Howard appears to have possessed, when unassisted. Of this he seems, himself, to have been sensible, and alludes to Dryden's acknowledged superiority, when maintaining against him the cause of dramatic blank verse, as preferable to rhyme (Scott, 1808, 203).

Si bien esta similitud podría resultar cierta, la naturaleza de ambos personajes son distintos pues Zempoalla será un personaje *esotico*, transgresor del drama inglés que bien representa la *ruptura de las virtudes*.

En la ópera, Zempoalla conocerá al líder del ejército inca, Montezuma, de quien inmediatamente será atraída por su valentía y juventud; obsesionada hará todo lo posible por enamorarlo. Sin embargo, el joven guerrero se declara enamorado de Orazia, hija del rey Inca, a quien pide en matrimonio tras vencer a los mexicas. No obstante, le es negada, razón por la cual Montezuma se unirá a los mexicas para combatir, esta vez, contra los peruanos.

En venganza, Montezuma será capturado y encarcelado por los incas. Zempoalla, la reina india, movida por su obsesión, acudirá a su auxilio y allí le ofrecerá liberarlo a cambio de que le corresponda amorosamente y juntos gobernar México. Esto, sin importarle que su hijo Acacis sea el rival de amores de Montezuma, pues ambos aman a Orazia. La reina india antepone a un hombre antes que a su propio hijo, rompiendo las virtudes y principios maternas.

Aunque Zempoalla libera a Montezuma, éste la rechaza. La usurpadora no soporta la negativa y se suicida. Su muerte le devolverá el trono mexica a Amexia y a su hijo Motezuma, quién esposa a Orazia, encontrando paz con el pueblo Inca.

Zempoalla, como personaje, provocaría el escándalo escénico, pues es una mujer capaz de levantarse en armas contra un pueblo entero denotando su barbarismo. Contradice los cánones femeninos de la semi-ópera inglesa, establecidos desde la primera semi-ópera *Venus y Adonis* (1683) de John Blow. De la cual H. Purcell se basaría para

escribir su emblemática *Dido y Eneas* (1689), ambas óperas muestran a la mujer *virtuosa* del barroco, sufriente por amor. Por el contrario, la reina india, de carácter fuerte, simboliza la *alterità* y la ruptura de la mujer virtuosa del barroco. Personaje que toma decisiones guiada por su instinto carnal y no le importará traicionar o desheredar a su propio hijo con tal de consumir sus pasiones.

Por ejemplo, en la semi-ópera inglesa *Blow*, (Act. I, escena I), el personaje de Venus invita a Adonis amorosamente a seguir disfrutando de sus placeres con su canto: “Adonis, adonis Adonis”, terminando en un trino que bien podría representar la jocosidad sexual; sin embargo, Zempoalla tratará de consumir su pasión haciendo un trato político.

Otro ejemplo de la ruptura de las virtudes en Zempoalla se puede encontrar en la forma que muere. Mientras la Dido de Purcell decide terminar su vida pidiendo ser recordada mientras un *bassoostinato* cromático descendente, formando un *lamentatio*.<sup>9</sup> como simbolismo de su muerte; Zempoalla terminará su vida enterrándose una daga (Acto V) al ver que perdió la batalla en contra de los incas, devastada políticamente y rechazada por un hombre mucho menor que ella.

*The Indian Queen*, desde su representación como obra teatral hasta su representación como semi-ópera pudo haber encontrado su éxito, en parte, por estas grandes dicotomías que se subrayan entre la mujer virtuosa y la mujer transgresora del drama inglés. Posiblemente, como sueño idílico de rebeldía, libertad y justicia ante la represión que anteriormente sufrió la mujer inglesa al no poder ser parte de las artes escénicas y/o la represión religiosa de la época.

### *Doña Marina, Motecuhzoma*

*Motecuhzoma II* es una versión de la ópera *Moteczuma* musicalizada por Antonio Vivaldi y libreto de Girolamo Giusti (Buonarrigo, 1734, 227-228). El drama es ideado por Samuel Máynez Champion, con la finalidad de refutar la visión eurocéntrica sobre la conquista de México. Así como dar paso a una cosmovisión indigenista, misma que involucra nuevas poéticas sonoras y estéticas teatrales.

---

<sup>9</sup> Lamento. Forma retórica musical del barroco para representar dramatismo y/o dolor.

Sobre las poéticas sonoro-musicales lo que resalta de la creación de Máynez es, sin duda, la yuxtaposición de instrumentos prehispánicos con los instrumentos de una orquesta occidental. Aunque compositores mexicanos como Carlos Chávez ya habían empleado con antelación esta hibridación instrumental, por ejemplo en la *Sinfonía India* (1936) donde Chávez requiere de: “tambor indio, tlalpanhuéhuatl, jícara de agua, güiro, maracas, sonaja de arcilla, sonaja de metal, raspador, tenábaris, teponaztli” para tejer tres melodías autóctonas pertenecientes a “los seris y los yaquis de Sonora, y los huicholes de Nayarit” (Música en México, 2020).

Máynez, por su parte, tejerá melodías vivaldianas originarias de óperas y música de cámara, con “teponaztlis, tlalpanhuéhuatl, flautas diatónicas mayas, ayacachtli, huéhuatl, huilacapiztli, caparazón de tortuga o áyotl, teczitzli entre diversos tipos de ideófonos (de percusión, sacudimiento y raspadura) y los membranófonos (de marco, tubulares, globulares y de simpatía)” (Máynez Champion, 2018, 345-363).

Máynez en *Moteczūzoma II* logra una “re-orquestación” (Máynez Champion, 2018, 359) que hibridan los lenguajes sonoros, el amerindio y el occidental, obedeciendo a la cosmoacústica mesoamericana.<sup>10</sup>

Parte de la estética sonora musical “plurimanual”<sup>11</sup> de *Moteczūzoma II* (Máynez Champion, 2018, 293) son las plurilengüas, pues diálogos y recitativos requieren ser pronunciados en maya peninsular, náhuatl, castellano y veneciano. Dicho libreto cuadrilengüe fue revisado por los historiadores Miguel León-Portilla y Alfredo López Austin, el dramaturgo Vicente Leñero, el poeta Juan Bañuelos, y los traductores Rafael Tena y Librado Silva especializados en náhuatl clásico, el traductor al maya peninsular Jorge Cocom Pech y el traductor al veneciano Alvise de Piero.

---

<sup>10</sup>Cosmoacústica: “es decir, a la manera de entender los mecanismos que cohesionan los elementos sonoros y le dan forma al mundo que se codifica a través del oído –se entiende que ahí se incluye también la sonoridad de las lenguas con sus particularidades tímbricas, semánticas y cadenciales–, el *dramma per musica* que aquí se reelabora, adquiere tonalidades inéditas que, sin lugar a dudas, podrá coadyuvar en la validación –aún denegada, cuestionada y postergada por decreto–, del cosmos intangible del hombre mesoamericano.” (Máynez Champion, 2018, 345). La traducción es mía.

<sup>11</sup> Así denominado por el autor dado las múltiples colaboraciones con especialistas para la realización del texto, la música y la producción de la ópera *Moteczūzoma II*, entre los que destacan los asesores históricos Miguel León-Portilla y Alfredo López Austin, el asesor dramaturgico Vicente Leñero, el asesor poético Juan Bañuelos, los traductores al náhuatl clásico Rafael Tena y Librado Silva, el traductor al maya peninsular Jorge Cocom Pech y el traductor al veneciano Alvise de Piero. (Máynez Champion, 2018, 293-331).

Las sonoridades de las cuatro lenguas entrelazadas con la instrumentación mesoamericana y las melodías vivaldianas crean un “contrapunto ideológico-musical” (Máynez Champion, 2018, 37). Esto alega a un mestizaje cultural irremediable y enriquecido de ambas visiones y filosofías sonoras que pretende “sostener que la magnificencia del arte sonoro mesoamericano debe haber tenido una correspondencia absoluta con aquella de la arquitectura, la astronomía y la filosofía” (Máynez Champion, 2018,345).

Sin duda, el contrapunto ideológico-musical propuesto en *Moteczuhzoma II* logra conectar emotivamente con el público que ha tenido oportunidad de presenciar la ópera. La cual fue estrenada en la sala Nezahualcóyotl el 18 y 20 de diciembre del 2009, con representaciones posteriores, donde tengo que subrayar con creces las presentaciones del zócalo de la Ciudad de México, realizadas el 7 y 8 de noviembre de 2019.

*Moteczuhzoma*, la *ópera monumental*, así titulada por los medios de comunicación pertenecientes al Gobierno de la Ciudad de México, y otros medios televisivos y radiofónicos culturales nacionales como el Canal 22, el Canal 11, entre otros, transmitieron en vivo la función. Llevando a cabo la exposición del trabajo de más de 150 artistas entre los que se cuentan: “14 actores, 15 bailarines, 6 solistas, 30 cantantes de *Stacatto*, el coro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 40 danzantes del grupo *Tlaltēpak de Tláhuac*, 10 jinetes y 40 músicos de la OFCM” (Máynez Champion, 2019).

Dicha representación se establece como un hecho histórico en la ópera latinoamericana, con casi 42 mil espectadores. Entre los que se encontraban desde eruditos de la música provenientes del interior de México, Italia y otras latitudes hasta transeúntes que nunca habían escuchado ópera en su vida, pero al ver el gran escenario en medio del zócalo, curiosos, se quedaron a la función con gran beneplácito. *Moteczuhzoma II*, con sus músicas y derroche de mexicanidad, mueve fibras sensibles en pos de cuestionar la concepción de una identidad nacional.

Los personajes de la ópera *Moteczuhzoma II* se redireccionan en manos de Máynez, que persigue una verdad histórica y sus personajes cuentan con su homólogo en la historia oficial de la conquista de México. Pues en el libreto *Moteczuma* de GirolamoGiusti, (del cual

se basa Máynez para refutarlo) se requieren seis personajes, entre ellos Mitrena<sup>12</sup> (posible homólogo de Malitzin),<sup>13</sup> quien funge como la esposa amerindia del tlatoani Moctezuma.

Mitrena se erige como una soberana guerrera que enfrenta cara a cara a Fernando Cortés, pero, al mismo tiempo se le atribuyen rasgos del pensamiento eurocentrista. Un ejemplo de ello es el recitativo del acto II, escena IV en *Motezuma*:

Mi. Vivea frà l'ombre ancora  
Di natia cecità, fuori del Mondo,  
Gnobile, negletta,  
Quefta vafta Region. Frà mille errori  
Di culto, e di coftume  
Ogni mente fommerfa oltre mifura  
Il método paffava  
D'una civil, e ragolar coltura.  
Per fecoli si lunghi  
Furo i popoli miei cotanto idioti  
Ma rifchiarar tal nube  
Un dì alfin fi dovea. Quefto era fcritto  
Nei decreti del Ciel, ne fi potea  
Tanto efequi. (Giusti, 1733, 32).

Paradójicamente, la línea argumental de Mitrena, esposa del tlatoani Motezuma, expone la concepción que tenían los europeos en la época barroca sobre los amerindios, pues clara y contundentemente llama “pueblo de idiotas, de culto religioso errado y

---

<sup>12</sup> Aunque el nombre de ‘Mitrena’ es de origen italiano pudiendo ser el antecesor del nombre Mirena que circula en la actualidad, y que Girolamo Giusti pudo emplear por la similitud al nombre de Malitzin (Malinche).

<sup>13</sup> Joven mujer de origen azteca vendida por su padre como esclava a los mayas y quien hablaba la lengua maya y náhuatl, posteriormente la mujer sería entregada como un regalo, entre veinte esclavos más a Hernán Cortés (Blair, 2007, 25).

costumbres incivilizadas” a los indio-americanos, representantes de *la otredad* y del barbarismo.

Mientras que en la re-interpretación indigenista de Máynez, el personaje de Doña Marina, homólogo de Malintzin, encuentra un nuevo matiz más humanizado de la mujer-mito más cuestionada de México, tildada de traicionera y la cual da origen al adjetivo: *malinquista*.<sup>14</sup> Con esta reinterpretación, según el autor, “debe readquirir, por artificio del melodrama, la voz cantante que ejerció en la inacabable gesta donde tienen origen la raza mexicana y sus polivalentes, poliformas y polifónicas fracturas de identidad” (2018, 328).

Doña Marina refleja a lo largo del melodrama un carácter mediador entre la guerra de dos razas, endereza, ternura, pasión, amor maternal y un halo de inocencia, muchas veces mal interpretando conversaciones entre mexicas y españoles, situación que agravará aún más el drama operístico.

El personaje de Doña Marina en *Moteczuhzoma II* nutre la manera de sentir y pensarnos como herederos de dos grandes culturas, entes híbridos con un devenir identitario capaz de reconocerse como una nueva estirpe de gran magnificencia.

### *Discursos sexualizados*

#### *La Reina India*

El arte escénico en la restauración inglesa tendrá un nuevo lenguaje, luego de la inclusión de las mujeres en los escenarios. Los personajes femeninos que antes eran interpretados también por hombres, comenzarán a disminuir paulatinamente, llegando, incluso, a ser eliminados en su totalidad. Hecho que se puede constatar en la tragicomedia *Secret Love* o *The Maiden Queen* (1667) que John Dryden escribió para un elenco mixto, pero con afán de visibilizar la importancia de los roles femeninos, pero solo cinco años después (1672) sería reinterpretada únicamente por mujeres con gran éxito.

---

<sup>14</sup> En el diccionario de la lengua española RAE se describe como la persona: “Que muestra apego a lo extranjero con menos precio de lo propio” (Real Academia Española, n.d.).

Así también, *King's Company* conformaría elencos exclusivamente de féminas para diferentes obras, siendo la primera de éstas *The Parson's Wedding* (1664) de Thomas Killigrew (1612-1683), dramaturgo, director y gerente de dicha compañía.

La inclusión de las mujeres en los escenarios tendrá un impacto total, pues su cuerpo se hará visible y con ello denotará su sensualidad. La sensualidad se convertirá en unos de los elementos que el teatro de la restauración explotará, mayormente en obras de carácter bufo, creando nuevos discursos sexualizados en donde la mujer será su centro. Santaemilia (2000) explica al respecto:

Toda la comedia de la Restauración, casi sin excepción alguna, es una explotación de las posibilidades del discurso. El discurso, su producción, su control y los conflictos que de ello se derivan, son parte de la propia esencia de la comedia de la Restauración, y de manera fundamental, el discurso sexualizado. [...] Es una amplia investigación de los límites de la conversación social, donde el sexo (el discurso sexualizado) se escribe sin pudor y sin pausa. Sus lenguajes son ricos, abundantes, contradictorios, estimulantes. Son los lenguajes hegemónicos, los lenguajes ricos de la Restauración, plenos de ingenio, término complejo que oscila entre la agudeza, el entendimiento o la inteligencia. En la comedia de la Restauración —que presenta, fundamentalmente, una trama sexual, agresiva y antirromántica— el sexo (y el amor) y el discurso son dos entidades inseparables (14-16).

Como señala Santaemilia (2000), el sexo en la restauración “se escribe sin pudor y sin pausa”, siendo parte explícito del drama. Lo que el discurso metafórico inspirado por la mujer en siglos anteriores, para convertirse en “un sujeto discursivo múltiple, atravesado por lenguajes y representaciones culturales, por imperativos de raza y sexo, por contradicciones y estigmas” (41-42). Prueba de ello lo encontraremos en Zempoalla, *The Indian Queen*, si bien el personaje denota su barbarie y la ‘ruptura de las virtudes’ de la mujer del barroco, será la exhibición de su belleza exótica parte atractiva de sus ‘otredades’.

En el Acto III de *The Indian Queen*, la reina india acudirá a Ismeron, una especie de chamán mexica, para que interprete el sueño que tuvo. El chamán invoca al dios de los sueños y otros espíritus para ayudar a la reina. En penumbras, los espíritus que rodean a la

mexica le aconsejarán con misteriosos cantos que se aleje de Montezuma; entonces Ismeron vislumbra un trágico presagio.

Durante la escena, Ismeron, con exquisitez detalla el cuerpo sensual de la reina india, pronunciando:

Earth y sun that pants for breath  
With her swell'd sides full of death;  
[...] By thy visage fierce and black,  
By thy death's head on the back,  
By thy twisted serpents plac'd  
For a girdle round thy waist,  
By the hearts of gold that deck  
The breast, thy shoulders and thy neck,  
From thy sleeping mansion rise  
And open their unwilling eyes,  
While bubbling spring their music keep  
That use to lull thee to thy sleep.<sup>15</sup>(Howard & Dryden, 2005, 17)

La retórica musical de dicha escena se caracteriza por el solo de trompeta que Purcell compuso para acompañar el discurso sexualizado de Ismeron, quien resalta la belleza del cuello, hombros, cintura y pechos de la reina india. Esto, mientras el escenario es bañado por penumbras que diluyen la imagen de Zempoalla. Indicaciones que no son fortuitas y que, por el contrario, son escritas puntualmente en el libreto:

---

<sup>15</sup> “Tierra y sol que jadean para respirar, / Con ella los lados se me hinchán llenos de muerte; / [...] Por tus ojos negros y feroces, / Por tu cabeza donde pasa la espada de la muerte, / Por ti pasean plácidamente serpientes retorcidas / Como un cinturón que rodea tu cintura / Tú que con corazones de oro cubres / tu pecho, tus hombros y tu cuello, / Desde tu sueño se eleva un palacio / Y abres tus ojos poco a poco / Mientras la burbujeante primavera y su música continúa / para arrullarte el sueño”. La traducción es mía.

After a triumphant dance celebrating the Indian's victory, Zempoalla finds the conjurer Ismeron in his 'dismal den' and recounts a dream she has had. Ismeron conjures up the God of Dreams but the God refuses to give an interpretation. The music, however, imparts an unspoken message: Zempoalla is doomed. The masque that follows is to divert Zempoalla's depression. The gloom is swept away by a Trumpet Overture and the Spirits encourage Zempoalla to forget about her love for Montezuma (Howard y Dryden, 2005, 16).<sup>16</sup>

Todas las indicaciones escénicas requeridas constituyen la estética teatral del *esotismo* inglés del barroco, un atrayente exitoso en el contexto de la restauración. Por ejemplo, en *The Indian Eperour* (1665) la secuela de la obra teatral *The Indian Queen* de John Dryden, la primera actriz londinense Nell Gwynn interpretaría a Cydaria, la hija de Moctezuma (Fernández, 2021, 2). La fama y belleza de Nell Gwynn sería admirada por el rey Carlos II, asiduo y propulsor del teatro, quien se enamoró de la actriz. Tuvieron una relación abierta donde procrearon dos hijos, igualmente queridos y respetados por la sociedad londinense.

La belleza de Nell Gwynn sería un referente de la belleza *esotica* de la mujer amerindia, obviamente en el teatro inglés no se buscaba una recreación de la fisonomía amerindia, pero sí se aludía a esa belleza desde los estándares que ellos tenían.

La aparición de la mujer indio-americana en los escenarios trajo *per se* una manera diferente de pensar la belleza femenina. Pues el sentimiento de rechazo a lo extraño/extranjero será suplido por curiosidad hacia las *razas salvajes*. En la mujer amerindia rasgos atractivos en su carácter salvaje fueron encontrados como símbolo de valentía, así como en su semidesnudez, símbolo de libertad.

### *Madre del Mestizaje*

Durante siglos, después de la conquista, a la 'Malinche' se le ha denominado como el símbolo de la traición, y como "la amante de Cortés [...] que apenas deja serle útil, la

---

<sup>16</sup>“Después de un baile triunfante que celebra la victoria de los indios, Zempoalla encuentra al hechicero Ismeron en su "sala sombría" y relata un sueño que ha tenido. Ismeron evoca al Dios de los sueños, pero Dios se niega a dar una interpretación. La música, sin embargo, imparte un mensaje tácito: Zempoalla está condenada. Ahora el propósito siguiente es desviar la depresión de Zempoalla. La tristeza es barrida por una obertura de trompeta y los espíritus animan a Zempoalla a olvidarse de su amor por Montezuma”. La traducción es mía.

olvida” (Paz, 1959, 77-78), juzgándola duramente por lo que creemos que hizo o dejó de hacer durante las masacres de la conquista de México. Será en la apropiación de libreto giustiniano<sup>17</sup> que Samuel Maynez realiza, donde el personaje de Mitrena “transmutado” al personaje de Doña Marina encontrará un lugar más apropiado para relajar su manchada memoria.

Máynez dota a Doña Marina de un carácter dulce y matices piadosos, la concibe como una mujer inteligente, firme y apasionada, mas no agresiva, erigiéndose como la gran madre del mestizaje. Y su hijo el nuevo México, procreado por una unión consensuada y placentera con Cortéz.

Doña Marina, dentro de la ópera, toma su lugar de “señor y capitán” sabiéndose una mujer con autoridad. Por ejemplo, cuando Alvarado le falta el respeto, Marina lo reprende energéticamente: “Me sueltas por favor, que capitán Malinche se enfadará” (Máynez Champion, 2009, 39-40).

Así también se asume como mujer con pulsiones carnales, que provocan la unión íntima con Cortés, aceptando su destino por amor, una condición que, según Máynez (2018): “sana los arquetipos que dieron lugar a su hibridación racial, (y que) aparecen entrelazadas (con) la figura del padre hispano, cruel, ausente y violador por antonomasia, junto a la de la madre indígena, tan resignada, sumisa, pasiva” (329). Con este *factum* concibe a Doña Marina una mujer concienzuda de su cuerpo, de sus decisiones y de sus acciones, devolviéndole la dignidad robada en la conciencia colectiva americana.

A lo largo de la ópera Doña Marina se muestra embarazada, con un vientre que irá creciendo de manera prominente a través de las escenas. Marina, al decirle a Cortés que está embarazada. desencadena en el tirano sentimientos paternos, dando cuenta de su íntima relación, Acto II, octava escena:

MARINA: Traigo un collarcito de plumas preciosas enrollado en mi vientre e tú eres el padre.

CORTÉS: (Sumamente contrariado) Coño, ¿estás segura?

---

<sup>17</sup> Referente a Girolamo Giusti.

MARINA: Sí, capitán, entre lluvias e fríos me cobijaron vuestros brazos inundándose de luz la oscuridad de mi entraña. [...] Es fruto de nuestras almas que ha florecido en cuerpo mío...

*(La abraza y Cortés pasa de su rigidez a las caricias. Durante el abrazo comienza el Cantabile del concierto RV 271 L'Amoroso)*

CORTÉS: Se llamará Martín como mi padre.

MARINA: Gracias por tus caricias capitán.

CORTÉS: Eres una yndia noble e me has enseñado a te querer. (Maynez Champion, 2009, 53)

El cuerpo voluminoso en gestación es una exposición poco común en las representaciones operísticas. Máynez con Doña Marina normaliza el cuerpo de la mujer embarazada, rompiendo el arquetipo de la mujer impulsiva y sensual que antecede desde las primeras óperas inglesas amerindias.

Doña Marina, contenta por su embarazo y el amor que le profesa Cortés, cantará el aria *Huitzitziltin que me aletean* (6/II), haciendo referencia a la sensación de mariposas aleteando dentro de su cuerpo. El aria, escrita en una tonalidad de Sol mayor, con un compás de 4/4 dotando la pieza de un color brillante, comienza con un trinar del clavecín que acompaña la voz de “la india noble”, quien expresa la felicidad que siente, en el Acto II, escena octava:

¿No oyes el agitado batir de sus alas?

Huitzitziltin que me aletean

atoyame que murmujean

Me consuelen del alma mía

le decid a mi hombre amado

de mis penas y alegrías...ama (Máynez Champion, 2007, 53)

Esta noble y emotiva interacción, en una escena por demás íntima en la cual, sorprendentemente, el ‘cruel y despiadado’ Cortés se muestra amoroso y paternal, encuentra su justificación en las innatas pasiones humanas pues, como menciona Máynez (2018):

¿No fueron ambos irremediabilmente humanos? ¿No sería deseable repensar esa relación entretejida con las pulsiones del cuerpo para concebirla como la inevitable unión de dos seres que mitigan su desamparo uno en los brazos del otro? Con tales argumentos, opté por mostrar, sin ambages ni prejuicios, la relación carnal que hubo entre ambos, de la que nacería Martín Cortés, el primer mexicano en sentido figurado y en sentido vertical (330).

El discurso sexualizado que entabla Máynez entre Doña Marina y Cortés, que se guiará por las “pulsiones del cuerpo” de dos seres que obedecen a su natura, a su vez, diluye a la mujer amerindia del *esotismo* barroco como personaje bárbaro, salvaje e incivilizado.

Además, Doña Marina se propone como un personaje mediador entre la guerra de dos culturas, que dará a luz una nueva estirpe siendo, hasta hoy, la madre del mestizaje. La figura de Doña Marina en *Moteczúzoma II* nos dará una nueva forma de pensarnos y concebarnos a partir de la hibridación de la ‘Vieja y la Nueva España’. Así como desprendernos el sentimiento de derrota, derivada de una identidad ultrajada y, reivindicarnos como mestizos herederos de dos grandes culturas.

### *Lo profético y lo ritual*

Los presagios y profecías que acompañan a los indio-americanos, en específico a los mexicas, serán parte de su identidad, desde la creación de su tribu, al establecimiento de su imperio y la caída de éste. Basta recordar que los mexicas se establecieron en lo que hoy conocemos como el centro de la Ciudad de México, alzando la ciudad de Tenochtitlán: “guiados por Hutzilopochtli, su Dios-Mago. Generación tras generación, [...]donde encontrarían en una isla un águila en un nopal con una serpiente en su pico” que les indicaría en donde establecerse” (Blair, 13, 2011).

Las peculiares profecías que relatan una serie de infortunios sobre el pueblo mexicana que derivan en la caída de su imperio serán registradas en las crónicas, anecdotarios y cartas de los primeros conquistadores. Pero será el fraile Bernardino de Sahagún quien registrará ocho grandes presagios, en lengua náhuatl, que aluden a la caída del imperio y con ello la conquista de América.

De entre estos, los más conocidos serán el número cuarto que relata: “En pleno día, un cometa muy largo dividido en tres partes cruzó el cielo de poniente a oriente” (Graulich, 2014, 233), famoso presagio que estará contenido en una de las imágenes del Códice Durán del fraile Diego Durán, específicamente en el capítulo LXIII; realizado hacia la segunda mitad del siglo XVI posiblemente, es aún, una de las imágenes más famosas del imperio mexicana.

Y, el número octavo, que dice: “De noche, se oía la voz de una mujer “que a grandes gritos lloraba [...] - ¡Oh, hijos míos, del todo nos vamos ya! [...] ¿a dónde os llevaré?”” (Graulich, 2014, 232-233); presagio que será fuente de historias, mitos y leyendas hispanoamericanas. Graulich refiere que ambos presagios “se articula[n] con el sistema dualista característico del pensamiento mexicana que opone lo que es masculino, celeste, ígneo, activo, ligero, solar, luminoso, a lo femenino, terrestre, acuoso y material, pesado, lunar, oscuro” (2014, 233). Dicho pensamiento dualista impregna el arte de la escena eurocéntrica en sus múltiples representaciones y etapas.

#### *Dios de los sueños*

Los presagios y profecías indio-americanas serán parte angular de la trama de los *dramma per musicae* impulsará novedades escénicas. Por ejemplo, en *The Indian Queen*, Purcell comenzará omitiendo el prólogo hablado para dar paso a una *overture* y posteriormente a un prólogo cantado por dos niños que harán recordar una vieja profecía sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo y el mal trato que sufrirán los pueblos originarios durante su conquista. Durante la acción escénica, los niños “confunden a la audiencia con invasores del viejo mundo” (Pinnok, 2015, 12), hecho novedoso dentro de los argumentos operísticos que establece al público como un personaje más dentro de la obra.

En el Acto III, Zempoala invoca, a través del chamán Ismeron, al dios de los sueños para vislumbrar su futuro amoroso y militar (Howard & Dryden, 2005, 17); es la chamanería un punto distintivo que los dramaturgos del *esotismo* aprovechan para dotar de misterio y horror a la escena.

Hemos de recordar que los elementos de terror, tanto en la gramática escénica como en el argumento, son características propias del drama *esotico*. Pudiendo ser estos elementos “una gruta o un templo de venganza, o una mina” (Kuzmick, 1988, 57). Incluso la recreación de animales considerados ‘extraños’ como los elefantes, recreados por el escenógrafo Francesco Santurini como parte de la escenografía de la ópera exótica italiana *Berenice vendicativa* (1680), (Santurini, 2012, 1).

En *The Indian Queen*, acto III, podemos constatar como elemento de horror la predicción fatal que pronuncia Ismeron a la reina india si continúa obsesionada con Moctezuma, una escena que se desarrolla ‘en penumbras’, así indicado por Dryden en el libreto.

La gramática musical acompaña la escena de chamanismo y profecía con un claro-oscuro melódico, pues será la aparición de varios espíritus con una melodía triunfal de trompeta que le susurra a Zempoalla palabras de aliento para que se olvide de Motezuma y así salvar su imperio:

Zempoalla finds the conjurer Ismeron in his 'dismal den' and recounts a dream she has had. Ismeron conjures up the God of Dreams but the God refuses to give an interpretation. The music, however, imparts an unspoken message: Zempoalla is doomed [...] The gloom is swept away by a Trumpet Overture and the Spirits encourage Zempoalla to forget about her love for Montezuma. (Howard & Dryden, 2005,16).<sup>18</sup>

La mujer amerindia y su relación con lo sobrenatural como una de las características de la *alterità* del hombre salvaje se configura como uno de los distintivos del drama *esotico*, por el misticismo de un culto extraño. Además de ser un componente que genera interés en

---

<sup>18</sup> “Zempoalla encuentra al hechicero Ismeron en su "sala sombría" y relata un sueño que ha tenido. Ismeron evoca al Dios de los sueños, pero Dios se niega a dar una interpretación. La música, sin embargo, imparte un mensaje tácito: Zempoalla está condenada[...]La tristeza es barrida por una obertura de trompeta y los espíritus animan a Zempoalla a olvidarse de su amor por Montezuma”. La traducción es mía.

el público por sus actos mágicos, hechicerías o conjuros. Una alusión a dicho interés entre la sociedad inglesa, la podemos encontrar en la obra *The queen's conjuror* de Henry Gillard (1852-1913), quien pinta a la reina Isabel I rodeada de cuantiosas personas presenciando un acto de hechicería realizado por el científico John Dee (1527-1608), quien “fue miembro del StJohn's College, Cambridge, y más tarde uno de los miembros originales del Trinity College”, quien además mostró interés por la alquimia y las artes ocultas, la misma reina Isabel I apoyaría sus investigaciones (Gillard, 2016); ello a pesar de la gran represión religiosa inglesa de la época.

### *Magia y hechizos*

Un punto distintivo de los pueblos originarios que se impregna el arte de la escena es, sin duda, su ritualidad y diversas prácticas ceremoniales, algunas calificadas por los conquistadores de aborrecibles, encontrando en ello una justificación divina para la tremenda matanza del pueblo amerindio, autodenominados salvadores y liberadores “del régimen tiránico de los soberanos aztecas” (Graulich, 2014, 231).

Dichas justificaciones a la conquista las podemos encontrar, incluso, al inicio del libreto de la ópera *Moteczuma*, escrito por Giurolamo Giusti, quien consideró a Hernán Cortés un hombre de conducta valiente, prudente y admirable: “*E’ famofal’iftoriadella Conquistá del Meffico sotto la condotta de Valorofiffimoo Fernando Cortés in cui diedemirabilicontrafsegni di prudenza, e Valore.*” (Giusti, 1733, 1)<sup>19</sup> Así como la errónea idea del pensamiento eurocentrista que se concibe como superior y, ministro de “Europa hasta América y, donde caigan los rayos del sol”, ideas plasmadas en el personaje de Fernando (Hernán Cortés) en *Moteczuma*, Act. II, escena IV:

Fer. Miniftro, e non Tiranno  
Dal Ciel d’Europa a quefte parti eftreme  
D’Occidente p ifai. L’Oceano imenio

---

<sup>19</sup> “Es famosa la historia de la conquista de México bajo la conducta del valiente Fernando Cortés el cual diese admirables actos de prudencia, y valor.” La traducción es mía.

Solcai per ogni parte, e furo noti

Prima d'ora quei Mar, che credi ignoti.<sup>20</sup>(Giusti, 1733, 34)

Pese a los sentimientos eurocéntricos dentro del argumento teatral, escrito está por Rivadeneyra el gran temor que los soldados españoles sintieron al ver a grandes sacerdotes mexicas que con su “magia y hechizos” combatieron en contra ellos (Solís y Rivadeneyra, 1789, 182-183).

El mismo temor a los hechiceros lo expresa el personaje de Cortés en *Moteczūzoma* hechiceros en el Acto II, sexta escena (Máynez Champion, 2009, 47). También a los conquistadores les atemorizaban las prácticas rituales, especialmente los múltiples sacrificios humanos que los mexicas dedicaban como ofrenda al dios Huitzilopochtli, en ceremonias señaladas como “demoníacas” por Hernán Cortés (Cortés, 1983, 31), con la finalidad de detener las masacres de la conquista española.

Por su parte, la ópera *Moteczūzoma* encuentra su justificación a los presagios mexicas que esperaban a “Quetzalcóatl, deidad (de) barbada y de tez blanca que profetizó su retorno por el oriente en un año *Ce Ácatl* (1519)” (Máynez Champion, 2009, 4). Siendo los primeros conquistadores los emisarios de la serpiente emplumada, Quetzalcóatl.

Durante el melodrama, el personaje de Cacama, al encontrarse con Cortés, hará alusión a los ocho presagios mexicas: “CACAMA: *Vuestras barbas me deslumbran. Habéis traído con vosotros lluvia de dardos y flores de negros presagios ¿Así que de vosotros hablaron hace tiempo los cielos?*” (Máynez Champion, 2009, 47).

Incluso, Máynez (2018) llamará al coro, que es conformado por “soldados españoles, guerreros mexicas e indígenas aliados. Bailarines y mayordomos indígenas” (3) como *coro de los presagios* (8), mismo que comenzará a cantar el *Et in terrapax de la Introduzjone al Gloria*, RV 639, mientras que “(En la pantalla deberá reproducirse un cielo en llamas atravesado por un cometa que despide brasas y centellas)” (8).

---

<sup>20</sup> “Fer. Ministro, y no tirano / del cielo de Europa hasta estas partes extremas / de Occidente, y también / del inmenso océano y de cada parte donde cae el sol, / esto ya se sabía / antes de que existieran los mares, que creías desconocidos”. La traducción es mía.

Posteriormente, en el escenario se escuchará una voz lamentándose: ¡Ay hijos míos...! ¡Estamos a punto de perdernos!, ¡Oh mis hijitos! ¿Adónde os llevaré?! (15). Imágenes, sonidos y música que hacen referencia al presagio IV y al VIII (respectivamente) del Códice Durán, capítulo LXIII.

Si bien, diversos elementos de la estética teatral del *esotismo* barroco se encuentran paralelamente en *Moteczuhzoma* de Máynez., por ejemplo, el templo de Hutzilopochtli dispuesto para realizar un sacrificio ritual como un elemento de horror, estos serán abordados con una visión diferente al lente eurocéntrico, que más bien pertenece a la cosmovisión mexicana expuesta en escena.

Los dramaturgos del *esotismo* indio-americano encontrarán en lo profético y lo ritual una riqueza extraordinaria para su creación artística, así también los escenógrafos, como Antonio Mauro (o Mauri) tramoyista y escenógrafo de la ópera vivaldiana *Moteczuma* (Strohm, 2008, 29). O Francois Boucher, escenógrafo y vestuarista de *Les Indes galantes* (1735) de Jean-Philippe Rameau, que mostrarán elementos estéticos alusivos al misticismo indio-americano y su arquitectura, con los recursos tecnológicos que tenían en su momento, sin buscar su ‘recreación’.

La búsqueda del verismo y/o la recreación histórica en la estética teatral del *esotismo*, en específico con los vestuarios, la llevará a cabo François Guillaume Ménageot, discípulo de Boucher. Para vestir a los personajes estudiará a varias etnias de distintas latitudes (Angiolillo, 1989, 71). Fue *Fernando Cortez* (1817) del compositor Gaspere Spontini la primera ópera *esotica* que Ménageot vistió aludiendo al verismo étnico.

### *A manera de reflexión*

La semi-ópera *The Indian Queen* y la ópera indígena postmodernista *Moteczuhzoma II* generan dos diferentes maneras de pensar a las mujeres amerindias. Una, desde el lente eurocéntrico que categoriza a la mujer amerindia como salvaje e irracional. pero con una carga de sensualidad salvaje; la otra, desde una cosmovisión mesoamericana con pulsiones *natura* del cuerpo que se muestra como una mujer y madre cautelosa.

Sin embargo, ambas representaciones de lo femenino rompen los cánones dramáticos establecidos. Zempoalla, del teatro barroco inglés y, Doña Marina, de la ópera moderna y postmoderna. De tal manera que el *esotismo* indio-americano provoca, desde sus inicios, numerosas innovaciones en sus poéticas y estéticas teatrales y sonoras.

Pero, ¿para qué nos sirve toda esta información en la actualidad? Una posible respuesta está en la forma desde la cual experimentamos el melodrama, pues es a través de la experiencia que podemos apreciar la ópera como un *espejo social* en el cual nos podemos ver (o no) reflejados, desde el cuerpo individual (personaje) trasladado a un cuerpo colectivo (personas). En este caso específico, en la guerra como polarización de razas y/o polarización entre mentalidades. La cual concibe, desde sus dramaturgos eurocentristas, a la mujer amerindia como salvaje, bárbara e irracional, con una fuerte carga erótica como característica de su ‘otredad’. Contrapunto ideológico de autores indigenistas que conciben a la mujer amerindia desde la cosmovisión mesoamericana con pulsiones carnales y emociones complejas, sabiéndose soberana de su cuerpo y sus decisiones. Sin embargo, en ambas visiones, los personajes femeninos de la ópera generan discursos sexualizados que representan el sueño idílico de la libertad femenina en sus diferentes épocas, hasta hoy en día.

Habremos de preguntarnos si dentro o fuera del estudio del arte de la escena hemos superado el pensamiento eurocentrista que pretende la ‘domesticación de lo salvaje’, o, si seguimos teniendo guerras de conquista, siendo la guerra ideológica interna la que nos pueda provocar más daños, pues dejamos que otras/otros factores conquisten nuestra verdadera esencia como investigadores creativos en pos de obedecer los cánones establecidos.

La ópera, como arte de la escena, nos puede reivindicar en la manera en la cual nos concebimos en el devenir entre individuos/artistas y en el devenir entre identidad personal/identidad colectiva.

© Laura Elizabeth Espindola Mata

## Referencias

- Affergan, Francis. *Esotismo e Alterità, Saggio sui Fondamenti di una Critica dell'Antropologia*. Milano: Mursia, 1991.
- Angiolillo, Marialuisa. *Storia del costumeteatrale in Europa*. Roma: Lucarini, 1989.
- Blair, Kathryn S. *Breve relato de la historia de México*. LD Books, 2007.
- Buonarrigo, Carlo. *Le glorie della poesia e della musica, Nell'efastanotitia de Teatridellacittà di Venezia en el catalogo purgatissimo de Drami Musicali*. Venecia ed., Buonarrigo, 1734.
- Cerezo, Marta, and Ángeles de la Concha. *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*. Madrid: Ramón Areces., 2016.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. México: Editorial Porrúa, 1983.
- Donohue, Joseph. *The Cambridge History of British Theatre 1660 to 1895*. vol. 2, Cambridge: University of Cambridge., 2004.
- Dryden, John, et al. "Purcell's The Indian Queen — Boston Baroque." *Boston Baroque*, 2016, <https://baroque.boston/purcell-the-indian-queen>. Accessed 15 Mayo 2022.
- Elliott, John H. *Imperios del mundo atlántico: España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. Madrid: Taurus, 2006.
- Espindola Mata, Laura Elizabeth. *Motezuma, libreto de Girolamo Giusti y música de Antonio Vivaldi. Fuentes documentales y aspectos escénicos*. Universidad Veracruzana, 2019, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/1944/49758/EspindolaMataLaura.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.
- Fernández, Diana. "Eleanor Gwynn. La "Pretty, WittyNell" ("Bella e Ingeniosa Nell") y el rey Carlos II de Inglaterra." *Vestuario Escénico*, 6 diciembre 2012, <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/12/06/eleanor-gwynn-la-prettywitty-nell-bella-e-ingeniosa-nell-y-el-rey-carlos-ii-de-inglaterra/>. Accessed 10 mayo 2022.
- Gillard, Henry. "John Dee performing an experiment before Queen Elizabeth I. Oil painting by Henry Gillard Glindoni." *Wellcome Collection*, 2016, <https://wellcomecollection.org/works/nydjbr7>. Accessed 21 Junio 2022.
- Giusti, Girolamo. *Motezuma, Dramma per Musica da Rapprefentarfi nel Teatro di Sant'Angelo*. Venecia: Marino Rossetti, 1733.
- Graulich, Michel. *Moctezuma*. Ediciones Era, 2014.
- Howard, Robert, and John Dryden. "The Indian Queen." 2005, <http://www.steenslid.com/music/purcell/Lyrics/indian.htm>. Accessed 11 mayo 2022.

- Kuzmick, Kathleen. *Storia dell' Opera Italiana*. Torino: Edizioni di Torino, 1988.
- Máynez Champion, Samuel. “La ópera Motecuhzoma II, réplica indígena sobre la Conquista, llegará al Zócalo capitalino.” *Cultura CDMX*, 30 September 2019, <https://cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/1166-19>. Accessed 30 Junio 2022.
- . *Motecuhzoma II. Partitura del dramma per musica homónimo sobre un libreto del mismo autor*. México ed., Inédita, 2007.
- . *Vivaldi y la conquista de México una verdadera tragedia musical*. Universidad Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2018.
- Música en México. “OSN: Sinfonía India de Carlos Chávez.” *Música en México*, 17 septiembre 2020, <https://musicaenmexico.com.mx/osn-sinfonia-india-carlos-chavez/>. Accessed 28 June 2022.
- Payne, Deborah. *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*. Cambridge: Cambridge University, 2000.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Pinnock, Andrew. “The Indian Queen.” *chandos.net*, 2015, <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/CO6129.pdf>. Accessed 29 05 2022.
- Purcell, Henry. *Orpebus Britannicus*. Heptinfall for Henry Playford, 1698.
- Purcell, Henry “The Indian Queen” Z. 630 [Academy of Ancient Music]. *YouTube*, subido por Drama per musica, 11 de abril de 2014, [www.youtube.com/watch?v=-j7tjTuDpvg](http://www.youtube.com/watch?v=-j7tjTuDpvg).
- Real Academia Española. “malinchista | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE.” *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/malinchista>. Accessed 28 mayo 2022.
- Santaemilia, José. *Género como conflicto discursivo: la sexualización del lenguaje de los personajes cómicos*. Valencia: Universitat de València, 2000.
- Santurini, Francesco. “Berenice vendicativa de Fondazione Giorgio Cini, Istituto per il Teatro e il Melodramma.” *ArchiviCini*, 2012, [http://archivi.cini.it/cini-web/teatromelodramma/detail/IT-CSTST0004-001643/berenicvendicativa.html?jsonVal={%22jsonVal%22:%22startDate%22:%22endDate%22:%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22\\_perPage%22:20}}](http://archivi.cini.it/cini-web/teatromelodramma/detail/IT-CSTST0004-001643/berenicvendicativa.html?jsonVal={%22jsonVal%22:%22startDate%22:%22endDate%22:%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}). Accessed 1 Mayo 2022.
- Scott, Walter. *The works of John Dryden*. Edinburgh ed., vol. II, William Miller, Albemarle Street by James Ballantyne, 1808.

Solís y Rivadeneyra, Antonio. *Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. vol. I, Barcelona: Consortes Sierra, Óliver y Martí., 1789.

Strohm, Reinhard. "Vivaldi and his Operas, 1730-34: A Critical Survey." *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, Turnhout: Brepols ed., Michel Talbot, 2008, pp. 19-36.

Vivaldi, Antonio. "Motecuhzoma II Ópera Monumental (subtitulada) - Monumental Ópera (subtitled)". *YouTube*, subido por MEX experiencia Mex, dirigido por Samuel Máynez Champion, 11 de noviembre de 2019, [www.youtube.com/watch?v=UdiYqe24hWM](http://www.youtube.com/watch?v=UdiYqe24hWM).