EXPOSICIÓN Y SUBVERSIÓN DEL DISCURSO HEGEMÓNICO EN PRO DE LA CONQUISTA EN *EL NUEVO MUNDO* DE LOPE DE VEGA

TERESA J. KIRSCHNER
Simon Fraser University

El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón[1] de Lope de Vega se distingue, dentro del teatro del Siglo de Oro, por ser una de las primeras obras basadas en la temática del descubrimiento del Nuevo Mundo. Lope escribe su comedia unos cien años después de la llegada de Colón a América cuando el conflicto creado por el descubrimiento / encuentro de un "otro" mundo es un hecho. Su discurso no nace de la observación sino de la intertextualidad generada por la perspectiva escindida ante la colonización española e incorpora explícitamente la polémica planteada ya por el debate entre Bartolomé de las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda sobre la legitimidad de la conquista y el tratamiento que debía recibir el indio, polémica candente aún en los tiempos de Lope.[2]

El título de la obra apoya la argumentación de la legitimidad del poder hegemónico en pro de la conquista ya que está enunciado desde el punto de vista del descubridor (Colón y por extensión la corona) sobre el del descubierto (Nuevo Mundo y por extensión, el indio). Visión unidimensional que concuerda con el horizonte de expectativas del público de la época y que ratifica Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* con la definición: "Nuevo Mundo" por la parte de mar y tierra, nuevamente descubierto".[3]

[1] Seguimos la edición de J. Lemartinel y Charles Minguet, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Lille, 1980. Fecha de composición: 1596-1603; probablemente 1598-1603. Todas las citas se referirán a esta edición.

[2] Lewis Hanke, *Aristotle and the American Indians. A Study in Race Prejudice in the Modern World*. Bloomington & London, 1959, p. 91; y también por el mismo autor, *The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America*. Philadelphia, 1949, pp. 10-13.

[3] Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1611, bajo *mundo*.

La pieza se desarrolla dentro de un marco temporal muy limitado en lo que se refiere a la biografía de Colón, pues abarca únicamente el periodo de los preparativos y el de la ida y vuelta de su primer viaje, o sea desde antes de la conquista de Granada a la llegada de Colón a Barcelona, punto cumbre en la vida del descubridor.[4] Lope, ateniéndose al concepto del privilegio de la libre adaptación dramática o ficcionalización del material histórico, subvierte sus fuentes con un doble fin: presentarnos a un Colón limpio de toda mancilla y defender el derecho a la conquista por la propagación de la fe.[5] Sin embargo, y como pensamos mostrar, nuestro autor dramatiza y representa el discurso sobre el indio en las tablas de una forma tan positiva y atractiva que con ello socava y contradice el mismo discurso hegemónico que está exponiendo.

La exposición del discurso hegemónico

a) *El discurso económico*

El discurso hegemónico[6] lo representa Lope por medio de dos montajes simbólicos,[7] trono y cruz, que funcionan como ejes visuales sustentadores

[4] No queremos entrar en la historiografía de la vida de Colón ni en la controversia sobre la historicidad del recibimiento por ser éstas elementos externos a la orientación de nuestro trabajo. A título meramente informativo consúltese, por ejemplo, la entrada del 15 de marzo del Diario del Primer Viaje en Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales* (ed., prólogo y notas de Consuelo Varela). Madrid, 1982; o bien véase el capítulo IX, "Hour of Triumph" de la popular biografía de Colón por Samuel Eliot Morison, *Christopher Columbus*. Mariner, Boston, 1942.

[5] De esta suerte, incluye en este primer viaje de Colón elementos que pertenecen a los otros viajes, tales como, por ejemplo, el descubrimiento de la isla La Deseada o la participación de su hermano Bartolomé y de fray Buyl, sin a la par hacer eco de las rencorosas disensiones que existieron entre el almirante y el fraile. Véase Jack H. Parker, "Releyendo 'El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón' de Lope de Vega: para el Quinto Centenario de América" en *Homenaje a Hans Flasche* (ed. Karl-Hermann Körner y Günther Zimmermann). Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1991, pp. 357-363.

[6] Véase también Teresa J. Kirschner, "Enmascaramiento y desenmascaramiento del discurso sobre el 'indio' en el teatro del 'Nuevo Mundo' de Lope de Vega" en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII* (Ysla Campbell, coord.). Vol. I de la Colección Conmemorativa Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 47-64.

[7] El presente trabajo se apoya en cuanto a la metodología en conclusiones que hemos desarrollado en los últimos años: además de haber mostrado la importancia que tiene el montaje escénico en la determinación de la estructura dramática en las obras de Lope, hemos logrado establecer una tipología en la cual hemos demarcado las diferentes conexiones que existen entre montaje audiovisual y estructura. Para ello hemos examinado la relación entre lo que se ve,

de la ideología de la estructura del poder: el trono es el símbolo de los intereses temporales político-económicos de la corona (la conquista como botín mercantil), mientras que la cruz es el símbolo de los intereses espirituales de la Iglesia (la conquista como arma de la propagación de la fe católica entre los indígenas). Mas esos dos motivos, como veremos, están estrechamente ligados.

En efecto, Beatriz Pastor, en el primer capítulo titulado "Cristóbal Colón y la definición del botín americano" de su libro *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia,* distingue dentro del discurso colombino tres códigos fundamentales: "El código de identificación, el código mercantil y el de evangelización".[8] Muestra que a pesar de que el código mercantil está presente desde el principio, éste se recrudece con el pasar del tiempo hasta el punto de que Colón llega a proponer la esclavitud del indio idólatra como un medio para evangelizarle. Antonio Gómez-Moriana, por su parte, hace también hincapié en la importancia del discurso económico como condicionador de una nueva mentalidad entonces aún naciente y ha mostrado cómo "el discurso económico ... contagia el discurso teológico de la época".[9]

La comedia comienza con la exposición del discurso político-económico: por medio de una serie de escenas cortas que se suceden rápidamente, la acción se desplaza de la corte del rey Juan II de Portugal a la corte del rey Mahomed de Granada para llegar a la corte de los Reyes Católicos. Tres

---

lo que se oye y lo que se dice en escena, así como el efecto creado por esta relación en el espectador.

Esta tipología consiste en cuatro categorías: *a*) El montaje simbólico refleja o desdobla, en un proceso de abstracción o en su reverso en un proceso de exteriorización y materialización, un atributo del personaje o un motivo temático-ideológico. *b*) El montaje articulador va ligado principalmente a la mecánica de exposición y desarrollo del argumento. Este tipo de montaje afecta a menudo el ritmo mismo del desenvolvimiento de la acción dramática en un proceso acelerador o retardatorio. *c*) El montaje espectacular comprende todo montaje decorativo. Tiene como función principal explicar, describir o evocar, sin implicar el desarrollo del argumento o la forma de ser del personaje. Montaje de adorno para mayor gusto de los sentidos, de uso muy prevalente. *d*) Finalmente, el montaje totalizador implica el metamontaje que absorbe en sí varias de las funciones de las otras categorías previamente definidas. Véase Teresa J. Kirschner, "Desarrollo de la puesta en escena en el teatro histórico de Lope de Vega" en *Estudios hispánicos en el Canadá. Revista canadiense de estudios hispánicos,* XV, 3 (Primavera, 1991), pp. 453-464. También "Función estructural de la puesta en escena en el teatro nacional-histórico-legendario de Lope de Vega" trabajo leído en las reuniones del MLA, Chicago, 30 de diciembre de 1990.

[8] Beatriz Pastor, *Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia.* Hanover, 2ª ed. corregida, 1988, pp. 53-60.

[9] Antonio Gómez-Moriana, "Pragmática del discurso y reciprocidad de perspectivas: sobre las promesas de Don Juan y el desenlace del *Burlador*", *Gestos,* 7 (abril, 1989), pp. 33-46.

reinos, tres tronos. En el plano ideológico estos desplazamientos espaciales ponen de manifiesto la rivalidad entre los poderes europeos por la dominación territorial ultramarina a la vez que establecen la profunda relación existente tanto en lo político como en lo religioso entre la conquista del reino de Granada y la conquista de las Indias.

Tras la presentación del discurso político en el plano temporal, Lope inserta un auto de la conquista con una audiencia ante el trono divino. Montaje simbólico en el que se plantean los problemas éticos que el descubrimiento "de las no conocidas tierras" (v. 794) va a promover en el futuro: "Se descubra un trono en que esté sentada la Providencia, y a los lados la Religión cristiana y la Idolatría" (10). Las Indias de Occidente (v. 729) se asocian con los personajes de la Idolatría y del Demonio mientras que España se une a la Providencia y la Religión. Aunque en las acotaciones de este primer acto no se indica qué tipo de traje llevan las figuras alegóricas, el demonio entrará en "hábito de indio" (41) en el acto tercero, de forma que no queda duda alguna sobre su afiliación. El debate en las tablas sirve así conjuntamente de oráculo evocador de los grandes debates venideros (como el ya aludido entre Las Casas y Sepúlveda) y de portavoz de la problemática planteada por el descubrimiento.

¿Cuál va a ser realmente la razón propulsadora de la conquista? De ser una cruzada para la propagación de la fe, ¿hay que convertir a la fuerza a "unos indios ignorantes / que adoran sólo la luz...?" (vv. 764-765); y de ser sólo una empresa económica ¿cómo puede ser ese móvil compatible con el mensaje cristiano?: "pues (a los conquistadores) los lleva la codicia / a hacer esta diligencia. / So color de religión, / van a buscar plata y oro" (vv. 770-773). Importa notar, sin embargo, que este debate está dominado por el presupuesto del derecho a la conquista ya que toda la crítica viene por boca de los personajes Idolatría y Demonio a la vez que su defensa se expresa por medio de los personajes Religión y Providencia. Mientras el demonio insiste en que a los navegantes: "No los lleva cristiandad, / sino el oro y la codicia" (vv. 798-799), la Religión determina que "de la Fe las Indias son" (v. 752). Así, mientras Colón se está afanando desesperadamente en buscar quién financie su empresa, la Providencia divina ya ha determinado el devenir fallando que "la conquista se ha de hacer" (v. 809) y que será el "cristiano" rey Fernando (vv. 780 y 792) el que la patrocinará.

Una vez cerrado el trono celestial (11), la acción retorna al plano terrenal y por fin tiene lugar la audiencia con Isabel y Fernando profetizada por la Providencia en la otra audiencia paralela a lo divino. Se explicita la precaria situación económica presente en que se encuentra el trono debido al costo de la guerra contra el moro. La inversión en la aventura de Colón nace pues del deseo de encontrar remedio a la quiebra de las finanzas del reino:

DON FERNANDO: La guerra de Granada me ha costado
lo que ya por ventura habrás sabido.

COLÓN: Señor, en Dios espero que muy presto
saldrá España de pobre, y habrá tiempo
que no se tenga en tanto el oro y plata,
y que las piedras hasta aquí preciosas
se vengan a vender a humilde precio (vv. 956-962).

El acto termina reiterando de nuevo la dualidad de los móviles motivadores de la empresa ultramarina: que "a la fe se vuelvan los idólatras" y que "se ensanche de España el señorío" (vv. 975-976).

b) *El discurso religioso*

El primer acto se centra, como hemos podido comprobar, en el montaje simbólico del trono que visualiza y corporifica la exposición de los intereses político-económicos que han dado pie a que sea la corona española la que "providencialmente" patrocine el viaje de Colón. El montaje de la cruz, portador del mensaje mesiánico de la redención del indio por medio de la evangelización, cumplirá, a partir del segundo acto y a lo largo del tercero con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, una función pareja a la que ha ocupado hasta ahora el montaje del trono en el Viejo Mundo.

En cuanto los españoles llegan a tierra firme, lo primero que hacen para indicar su presencia en las Indias es fijar en el suelo una gran cruz verde. Dice Colón: "Padre, dadme aquesa cruz, / que aquí la quiero poner; / que éste el farol ha de ser / que dé al mundo nueva luz" (vv. 1570-1573). Ante esa cruz plantada los navegantes rezan una oración de gracias por haber llegado a buen término, oración que se convierte en un salmo a la cruz y que se extiende a lo largo de 58 versos con estos epítetos: "cama ilustre, donde Dios- / Hombre murió", "bandera bella", "árbol de la nave hermosa / de la Iglesia", "verde laurel de victoria", "arpa de David", "camisa santa" y también "barca en que pasó la vida / el mar mayor de la muerte" (vv. 1580-1632).

Mientras los españoles han regresado a las naves a buscar sus armas, los indios se congregan seguidamente alrededor de la cruz cuyo significado desconocen. De ahí que deliberen en cuanto a la función del madero y especulen sobre si es un garfio de amarre, una "sagrada cosa", una "atalaya / para subirse sobre ella" o incluso una "señal / para en su sombra entender / del sol el curso" (vv. 1755-1781). Al intentar derribar la cruz para

así erradicar la huella del invasor, se oyen unos tiros dentro, disparados por los españoles a distancia, lo que hace que los indios doten a la cruz de un poder sobrenatural transfiriéndole el del arcabuz. Ello les mueve a venerar la cruz como a un portento en una letanía "a lo idólatra" que revierte al salmo "a lo cristiano" anterior, bellísima y lírica transposición del imaginario del Viejo al Nuevo Mundo: "Palo más rico y suave / que el cinamomo y canela", "árbol seco, así te veas / con fruto"; "planta del sol soberano", "árbol santo, / más que el linaloel y acanto / y aromáticos maderos" (vv. 1854-1878).

El acto segundo termina mostrando la diferencia entre los hermanos Colón y fray Buyl por un lado (representativos éstos del ideal mitificador de la conquista y de la posición humanística a favor de los intereses de los nativos y de la corona) y el resto de los soldados españoles por el otro (representativos del afán de explotación mercenaria). Al modo de ser desinteresado de los primeros se opone el comportamiento de Arana, de Pinzón y particularmente de Rodrigo Terrazas, conquistador desmedido que llega incluso a besar en escena sacrílegamente las barras de oro (v. 2000). Acción antitética que revierte al beso que Bartolomé dio a la tierra, al principio de este acto, en agradecimiento a Dios por haber llegado a buen fin (v. 1558). Así queda claramente delineado que el primer grupo se interesa por el estado de las almas de los indios, el segundo por el estado de su oro.

FRAY BUYL: Pero ¿qué piensas llevar
por muestra del nuevo mundo?

COLÓN: En eso mi intento fundo,
diez de éstos pienso llevar.
Llevaré animales y aves,
los que aquí extraños hubiere.

TERRAZAS: Otra cosa España quiere.
Ya presumo que las sabes.

COLÓN: (Hace señas que sí) ¿Dices oro?

PINZÓN: Eso no más.

COLÓN: ¿Tenéis desto?

TERRAZAS: Que sí dijo.

COLÓN: Pues ¿de qué es el regocijo?

ARANA: Del oro que hallando vas.

COLÓN: La salvación desta gente
es mi principal tesoro (vv. 1966-1979).

¡Cielos! Hoy fundo
la fe en otro mundo nuevo.
España, este mundo os llevo (vv. 2010-2012).

A lo largo del acto tercero esta divergencia entre motivación religiosa y motivación económica se volverá más explícita y aparente. A la pesada y ampulosa argumentación casuística elaborada por boca nada menos que del falso Terrazas (vv. 2578-2675) se opone la paciente misión evangelizadora del padre Buyl, misión sobresaliente por apoyarse en la sencilla exposición de la fe y echada en tierra por la mala conducta de sus compatriotas. Después de haberles sido impuesta la cruz a los indios con el aniquilamiento de sus dioses autóctonos ("Toquen chirimías y descúbrase un altar con muchas velas y una cruz en él, y de arriba caigan dos ídolos" [41]), la eventual rebelión de los indios (a finales del acto tercero) será el resultado del comportamiento falso y deshonorable de los colonos. Lope no resuelve el dilema de la explotación de los indios haciendo que los españoles se retracten de sus acciones, sino que hace que éstos sean castigados al ser matados en escena en manos de los indios sublevados.

Después de la destrucción de la cruz primera por los nativos como signo de su rebelión (v. 2795-2796), tiene lugar por fin su conversión con el milagro de la cruz. Dice así la acotación didascálica: "Salga una cruz, con música, de donde la otra estaba, muy semejante a ella; suba poco a poco" (42). Ante el portento del tronco reverdecido, la conversión es general. Lope, por lo tanto, elude el centro de la controversia sobre si es válido o no imponer la evangelización a la fuerza, haciendo que la conversión sea por medio de la fe y del poder milagroso de la cruz.

LA SUBVERSIÓN DEL DISCURSO HEGEMÓNICO

a) *El discurso del personaje colectivo indio*

Si el discurso del poder lo visualiza Lope mediante los montajes simbólicos de la cruz y el trono, la distancia entre las dos culturas, indígena y europea, la establece dramáticamente con la manipulación del espacio escénico. Con ello representa la distancia geográfica y el distanciamento psíquico entre los dos Mundos.

El primer acto empieza y termina en el Viejo Mundo. El segundo acto empieza y termina en el Nuevo. En un cambio magistral de focalización, Lope tiene el gran acierto de representar a la gente del Nuevo Mundo en su propio ámbito con anterioridad a la intrusión española, de suerte que la llegada al Nuevo Mundo, de Colón y de sus huestes, se ve desde el punto de vista de los nativos. Además, en un proceso de adentramiento y empatía, los habitantes de ese "Mundo Nuevo" son mostrados no como una masa anónima sino como una colectividad digna de ser dramatizada con detalle. Este cambio de perspectiva del Viejo al Nuevo Mundo y de acercamiento a la colectividad indígena tendrá, como vamos a comprobar, un impacto radical en la estructura y significado de la obra.

Al penetrar en la forma de vida de su personaje colectivo indio, Lope incorpora el vocabulario, las fiestas, la música, los cantos, los bailes, las creencias y tradiciones de éste. La aproximación de Lope al retrato de las Indias está motivada por un afán totalizador y por una estrategia de inclusión, no de exclusión. Estrategia que antecede a la que siglos más tarde seguirá Valle-Inclán en su novela *Tirano Banderas* al crear también una síntesis geográfica y lingüística panamericana. La visión lopista se inspira, como ha sido ya ampliamente probado por la crítica,[10] en una gran variedad de materiales ya que para Lope y para la mayoría de su público, el "Nuevo Mundo" constituye una unidad mítica, amorfa y distante. La comedia no queda pues circunscrita ni a una reconstrucción localista del lenguaje, geografía o costumbres de las Antillas ni al tiempo de los viajes de Colón, pues alude a hechos históricos más próximos del presente de Lope que del de Colón; la obra está configurada por el contraste básico entre el acá y el allá.

El segundo acto empieza con un montaje articulador de sincronización temporal. Se descubre, probablemente detrás de la cortina del vestuario, la nao capitana española (15). La mayor parte de la tripulación, espoleada por los mismos que más tarde maltratarán a los indios, está amotinándose contra Colón quien está respaldado únicamente por su hermano y por fray Buyl. O sea que entre el final del acto primero y el principio del acto segundo, Colón ha escogido la tripulación, avituallado sus naves y se ha lanzado a la mar. Mientras Colón con su gente está en plena travesía sin saber hacia dónde va, más allá, en tierra firme, existe otro Mundo aún sin nombrar (v. 982) desde la perspectiva eurocéntrica, nombrado ya desde la perspectiva amerindia.

El mundo de la carabela es un mundo con grita (15 y 17), caos, violen-

[10] Véanse entre otros críticos a Raquel Minian de Alfie, "Nombres indígenas en una comedia de Lope de Vega". *Filología*, 7 (1961), pp. 173-175; a Carlos M. Fernández-Shaw, "América en Lope de Vega". *Cuadernos hispanoamericanos*, 161-162 (1963), pp. 675-697 y a Robert M. Shannon, *Visions of the New World in the Drama of Lope de Vega*. New York, 1989.

cia y alteración del orden jerárquico pues la tropa amotinada quiere tirar a Colón por la borda, mundo emblemático de las rencillas y divisiones del Viejo Mundo al cual se opondrá la armonía del Mundo Nuevo representada en el cuadro siguiente. En cuanto se cierra la cortina y termina por lo tanto el interludio parentético de la nave, la acción cambia de lugar y sale inmediatamente al tablado el personaje colectivo nativo. Dice así la acotación didascálica: "Indios salgan con tamborillos y pandero, dos indios y dos indias, y detrás otros dos como novios y los que pudieren acompañar, y siéntense. Sus nombres, Tecué, Auté, Palca, Mareama, Dulcanquellín, Tacuana" (17). Nótese que, con la acotación explícita de "y los que pudieren acompañar", Lope está haciendo énfasis en que el grupo indio sea lo más denso posible y esté constituido por el número máximo de actores disponibles para así darle el máximo de corporeidad.

El cuadro empieza con el canto de un "areito glorioso" (v. 1147), canción comunitaria cuyo estribillo repetitivo se canta a coro, himno a la divinidad autóctona del sol (v. 1133), canción de bodas conmemorativa del desposorio de Dulcan(quellín) y Tacuana (v. 1154); espacio auditivo "bien bailado y bien tañido" (v. 1153), reflejo de la armonía del universo; está emplazado en un marco paradisíaco configurado por un espacio natural privilegiado en el cual el monte, la verde orilla, el mar azul y la playa son fecundados por el sol (vv. 1164-1167).

A la serenidad del marco, a la paz del ritual de la boda y a la armonía del canto y baile de la comunidad homogénea, se une la belleza de los atrayentes desposados: "la divina hermosura" (v. 1158) de Tacuana corre parejas con la del viril cacique Dulcán, modélico en las gracias que la naturaleza le ha otorgado en cuanto a "cuerpo, ingenio, brío, furor, / sangre, arrogancia, valor, / salud, fuerza y ligereza" (v. 1201-1203). Con la enumeración de las posesiones de éste, se abre el cuerno de la abundancia, evocador de los tesoros encerrados en "esa tierra dichosa y bella" (v. 1248). La nomenclatura misma se basa en un vocabulario que incluye un gran número de vocablos autóctonos del Nuevo Mundo. El orden con que se enumeran esos tesoros, sin embargo, va ligado al valor que tienen dentro de la escala económica occidental: primero se enumeran los metales y piedras preciosas (perla y coral, oro y plata así como diamante, topacio, amatista, esmeralda, rubí y girasol [que es una clase de topacio] [vv. 1210-1223]); seguido luego de los animales (perdiz, papagayo, avestruz, garza, pavón, guacamayo, oveja, vaca, gamo, liebre, tiburón, delfín y ballena [vv. 1232-1243]); para terminar finalmente con los vegetales (ramo de tuna, mezquique, mayquiz, cazavi, miel, cocos y chiles [vv. 1239-1246]).

Por si esta pintura no fuese suficientemente idealizadora, Lope crea, con el triángulo amoroso compuesto por Dulcán, Tacuana y Tapirazú, unos

personajes aristocráticos indios que se comportan según las reglas más estrictas del amor cortés y del honor caballeresco. Así, a pesar de que Tacuana es una rehén ganada en una reciente batalla tribal y que el rey indio Dulcán desea hacerla su esposa y gozarla, ante los ruegos de ésta acepta esperar a que ella le ame para que no se diga que es "bárbaro" (v. 1309). Parejamente, el enamorado y no menos bizarro Tapirazú se presenta solo al bando enemigo para desafiar mano a mano a Dulcanquellín en un intento de rescatar a su amada Tacuana.

Es obvio que al presentar a unos indios e indias tan galantes, Lope les está confiriendo los ideales y los atributos europeos del caballero valiente y generoso y los de la dama fiel y honrada. Con ello está intentando mostrar la humanidad del "otro mundo" y la semejanza de ese mundo nuevo con el propio.

b) *El discurso del encuentro entre los dos Mundos*

Justo en el momento en que van a zanjarse las disensiones amorosas y tribales entre los dos caciques Dulcán y Tapirazú, suenan dos o tres arcabuzazos (20) dentro del teatro, lejos del emplazamiento de la acción inmediata. La vida comunal de la colectividad india queda así alterada por medio de la manipulación del espacio auditivo que rompe el marco de lo conocido para llevarlo a lo desconocido, lo foráneo, lo mágico y lo extraño. Para resolver el misterio del estruendo se da una explicación de orden natural ("truena"), y otra de orden sobrenatural ("brama" el Dios "Ongol" [v. 1448]), ambas explicaciones siendo perfectamente viables dentro de la experiencia vital india. Mas la verdadera explicación resta en el campo de lo no experimentado pues es indicadora de la irrupción española en el Nuevo Mundo.

Si el primer contacto entre los dos mundos tiene lugar mediante el sonido que llega desde fuera del campo de visión del espacio dramático de los personajes / actores y del campo de visión físico de los espectadores, la respuesta de la comunidad india será por boca del personaje "todos" que gritará repetidamente en unisón desde el escenario y desde su propio ámbito el vocablo "¡Hao!" (vv. 1471, 1473 y 1476), interjección usada para llamar a alguien a distancia. A ese primer intercambio que demarca icónicamente los dos mundos, la violenta voz europea emitida por las armas de fuego ante la receptiva voz indígena de bienvenida, sigue el contacto visual, hecho también a distancia y referido en escena por boca de un portavoz. Los jefes indios y el público se imaginan lo visto por otros. La descripción de la llegada de las tres carabelas está ya imbuida por la naciente mitología que surgirá

alrededor de la imagen que el indio se hará del español y la que el español se hará del indio.

Si el indio no nombra correctamente, por faltarle el vocabulario adecuado, aquello que pertenece al Viejo Mundo (las carabelas son casas, los arcabuces son palos que echan llamas envueltas en trueno y humo [v. 1505],[11] el caballo es un monstruo con barbas traseras similares a "las que el hombre trae en la cara" [v.1832-1833], etcétera), lo mismo le pasa al blanco cuya comprensión de la "bárbara lengua" (v. 1666) y del mundo autóctono es igualmente errónea (vv. 1662-1663). Bartolomé Colón interpreta la expresión "cacique Dulcanquellín" de la manera siguiente: "cacique debe ser / que habrá adentro de comer, / y Dulcán que no habrá mengua. / Y por ventura Quellín, / será el pan o será el vino" (vv. 1667-1671). Y Mareama dice de la lengua española:

> No pude entender la suya,
> aunque en todas sus palabras
> Dios, tierra y Virgen decían,
> que deben de ser sus casas,
> si no es que Dios y la Virgen
> su padre y madre se llaman,
> y la tierra algún amigo
> que anda ausente de su patria (vv. 1507-1514).

La aproximación de los dos pueblos tanto física como cultural es paulatina, de forma que se retrasa hasta el final mismo del segundo acto el encuentro en el tablado del grupo español con la totalidad de la comunidad india. El intercambio lingüístico sigue la misma pausada gradación que el contacto directo humano: del no comprender en absoluto, se pasa al gesto conciliador con el ofrecimiento de regalos, hasta lograr la comunicación por señas en espera de llegar un día a aprender la lengua ajena, tal como Tacuana lo logrará más tarde (v. 2157).

El indio se presenta en el estado natural del buen salvaje que se mara-

[11] ¡Oh valeroso cacique, / de esta isla amparo y guarda! / Vuelve los ojos al mar / y verás en él tres casas, / casas en el parecer / y personas en la traza, / que, envueltas en unos lienzos / caminan sobre las aguas. / Dentro vienen unos hombres / que traen sobre las caras, / como en la misma cabeza, / espeso cabello y barba; / unos asiendo unas cuerdas, / con que los lienzos se alzan, / y otros dando muchos gritos / porque los oigan las tablas. / Es gente alegre y discreta, / que unos a otros se abrazan / y quieren salir a tierra / a hacer areitos y danzas. / Las carnes son de colores, / a partes angostas y anchas, / de donde a veces salían /de unos palos unas llamas / envueltas en trueno y humo / que me dejaron sin habla (vv. 1478-1506).

villa y asusta de un espejo a la vez que practica el canibalismo para así recibir regiamente a sus huéspedes. La perspectiva del descubridor es de agradecimiento por el pacífico recibimiento y por ser sustentado. El acto segundo termina por lo tanto de una forma positiva con el grito unánime de "Nuevo Mundo" por boca de los descubridores (v. 2013).

Mas, entre el final del acto segundo y el principio del acto tercero, Colón se marcha a España para anunciar su descubrimiento. A partir de este punto las relaciones entre los dos pueblos empezarán a deteriorarse hasta ser destruidas completamente. Si el acto segundo giró alrededor del encuentro pacífico entre dos culturas distintas que se respetan mutuamente, el acto tercero se centra en la práctica de la colonización que dista mucho de las teorías idealizadoras. La colonización consiste en la doma de los indios, esos "bárbaros bueyes" (v. 2023), como despectivamente serán llamados por los lujuriosos y codiciosos conquistadores.

La civilización aparece como arma de destrucción e incluso la escritura, un agente supuestamente civilizador, se usa en detrimento del indio al permitir que éste le atribuya poderes mágicos. Las relaciones familiares y tribales serán trastocadas. La rivalidad entre los caciques Dulcanquellín y Tapirazú cambiará de tenor al caer Tecuana en manos del vil Terrazas.

Por otra parte la nostalgia de los colonos por los sabores de su tierra acucia cada vez más: las naranjas, las aceitunas, son deleites inconmensurables. Las tensiones aumentan y al ideal asimilador de una nueva nación criolla ultramarina en la que "mezclándose nuestra sangre seamos todos españoles" (v. 2194) se oponen las tensiones creadas por la inflexibilidad del creyente católico que no permite el sincretismo religioso y no da tiempo a que la conversión sea auténtica. La labor conciliatoria del padre Buyl, el efecto del credo rezado en escena por el personaje colectivo indio por boca del personaje "Todos" (v. 2523-2533) que anteriormente no conocía ni el significado de la cruz, es destrozada.

Por lo tanto, la rebelión de los indios es provocada por el comportamiento abusivo y explotador de los soldados-colonos: "¡Oh gente vil, inhumana, / fieras de piedad desnudas, / con pieles de ley cristiana! / ¡Oh españoles, oh traidores! / ¡Armas, gentes! ¡Indio, al arma!" (vv. 2763-2767); "Con falsa relación y falsos dioses / nos venís a robar oro y mujeres" (vv. 2793-2794), exclama Dulcanquellín acusadoramente.

La ambigüedad del cierre de la comedia

Con un corte que marca la simultaneidad temporal y el desplazamiento espacial, del Nuevo Mundo en que se nos ha estado mostrando los abusos a

los que se está sometiendo la colectividad india, se pasa al Viejo. El acto tercero termina con la entrada física del Nuevo Mundo en el Viejo al ser Colón recibido por los Reyes Católicos en el salón del trono. Este cierre revierte al final del acto primero ya que ambos actos terminan con una audiencia entre Cristóbal Colón y los Reyes Católicos. Mas si la primera entrevista estuvo circundada por el sarcasmo escéptico de nobles y de criados, esta última está envuelta por el éxito del viaje de descubrimiento que culmina en la entrada triunfal en escena de Colón con "las primicias" (v. 2852) del Nuevo Mundo. Así se indica: "Colón, de camino, seis indios bozales medio desnudos, pintados; un paje, con un plato de barras de oro, y otro con papagayos y halcones" (43).

El uso del adjetivo "boçal" en la anotación didascálica es particularmente significativo ya que se aplica al "negro que no sabe otra lengua que la suya"[12] o al "negro recién sacado de su país".[13] Este adjetivo, por lo tanto, va ligado por su valor connotativo a los campos semánticos de "esclavo" y de "salvaje" y alude, aunque indirectamente, al potencial económico que puede existir en el indio de considerársele como mercadería humana para explotar. Más importante aún, la representación de los indios en hábito de desnudez (o media desnudez, para ser más exactos), en contraste con el traje de camino de Colón, implica la presunta falta de humanidad de los primeros. Pierre d'Avity en su estudio sobre la percepción del "salvaje" por el europeo incluye la desnudez como uno de los cinco indicios del salvajismo por indicar la falta de vergüenza, sentimiento este último que supuestamente distingue al hombre del animal.[14] El exotismo del Nuevo Mundo, la novedad de esa "otredad" diferenciadora se explicita con los cuerpos pintados de los indios y los pájaros "peregrinos" (v. 2947), según adjetivación lopesca, como los papagayos o las aves de rapiña tipo cóndor. El botín tentador que va a asegurar la continuación del proceso histórico del desarrollo de la conquista está ya expuesto en ese "plato de barras de oro" llevado de manos de un paje. El oro como tributo, como ofrenda, como pago, como móvil de la frenética búsqueda de la riqueza fabulosa e instantánea que tiene que producir el Nuevo Mundo.

Con este montaje queda visualizada y sintetizada la conquista en cuanto al discurso económico. Así lo resume escuetamente Colón: "Veis aquí la gente y el oro" (v. 2853). Mas ahí no termina la comedia; falta la recuperación del discurso religioso y la sublimación de la conquista como propagación de la fe. A la entrada anterior se sobreimpone otra entrada

[12] Covarrubias, *op. cit.*, bajo *boçal*.

[13] Joan Coromínas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, 1967, bajo *boçal*.

[14] Olive Patricia Dickason, *The Myth of the Savage*. Edmonton, 1984, p. 67.

triunfal para celebrar el bautismo de los indios que, para adelantar su conversión, venían ya "enseñados" (v. 2903). Apadrinados por los Reyes Católicos, ahora se les trata como a "nuevos vasallos" (v. 2948) y el oro, por si acaso, se dona a Toledo para que se haga con él una custodia (v. 2914), detalle que parece ser un toque lopesco sin fundamento histórico. "Con música entre acompañamiento, fuentes, y aguamanil, y los indios y los Reyes detrás, y antes de ellos Colón, con una bandera con sus armas y una letra a la redonda" (44). Así en este cierre espectacular se funden trono y cruz: pues, tras la apreciación del oro americano, la revisión del costo de la empresa y puesta al día de las cuentas, se pasa al bautizo de los indios.

Al querer enaltecer la conquista como fuente de evangelización y de propagación libre de la fe y al querer mostrar a la Monarquía como digna protectora de todos sus súbditos, Lope se convierte en el defensor del Mundo descubierto, juntando su voz a la establecida por los humanistas del siglo XVI que habían ya cuestionado la forma en que se estaba llevando a cabo la conquista.[15] Al discurso hegemónico, Lope contrapone el discurso de la colectividad india que denuncia la explotación y los abusos del Viejo Mundo en el Nuevo. De esta suerte, el montaje totalizador del cierre de la comedia, vinculado en la secuencia escénica al del levantamiento de los indios, se convierte, por lo tanto, según se interprete, o en la apoteosis triunfalista imperial o en la condenación humanística del discurso hegemónico en pro de la conquista.

[15] Dolores Clavero, "La moral humanista en el discurso colonial: *Historia de la invención de las Indias* de Pérez de Oliva". Ponencia leída en el Congreso Internacional "Revising the Encounter", The University of New Mexico, Albuquerque, Feb. 13-15, 1992.