

**MUJER
Y LITERATURA FEMENINA
EN LA AMÉRICA VIRREINAL**

ED. MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2015

MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ (ED.)

MUJER Y LITERATURA FEMENINA
EN LA AMÉRICA VIRREINAL

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)



Universidad
de Navarra

GRISO
1990 / 2015



Universidad de
los Andes

INSTITUTO
DE LITERATURA



Impresión: Ulzama digital.

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-08-4

New York, IDEA/IGAS, 2015

IDENTIDAD CULTURAL Y LA VOZ FEMENINA
DE ADONIS EN *LA PÚRPURA DE LA ROSA*

María Quiroz Taub
University of Missouri

La púrpura de la rosa, primera ópera en el Nuevo Mundo, se representa en Lima el 19 de diciembre de 1701. Pedro Calderón de la Barca escribe el libreto y Tomás de Torrejón y Velasco, maestro de capilla de Lima, la partitura¹. Llama la atención que una ópera, género de escaso interés en España durante el siglo xvii, haya sido elegida para celebrar el decimoctavo cumpleaños de Felipe V y su primer año de reinado. Como todos sabemos, la comedia gozaba de gran popularidad en la época y existían numerosas obras dramáticas que podrían haberse puesto en escena en Lima para celebrar el advenimiento del soberano al poder y su cumpleaños. ¿Quería el virrey demostrar erudición? Aquí no contamos con suficiente espacio para atender a las posibles motivaciones del virrey del Perú Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, conde de la Monclova. Este ensayo se limitará a estudiar la identidad de Adonis y el impacto de la ópera sobre el público asistente. Aunque hoy parezca extraordinario que Adonis sea representado por una mujer, es oportuno recordar que mujeres cantaban las partes de los principales personajes masculinos en las óperas españolas del Siglo de Oro, tradición que se continúa en Lima en 1701².

¹ Lohmann, 1945, p. 316.

² Malagón, 1976, pp. 11-12; Stein, 1993, p. 219, n. 85.

No debe sorprender, sí, que una obra de Calderón sobre el mito de Venus y Adonis se escoja para homenajear el comienzo del reinado de los Borbones. Calderón contaba con gran popularidad en las Indias. Guillermo Lohmann Villena sostiene que «Calderón prevaleció en la escena limeña a partir del último cuarto del siglo xvii»³. Everett W. Hesse también puntualiza que Calderón fue el dramaturgo más popular durante la época colonial, y el centro de actividad teatral más importante fue Lima⁴.

En cuanto a la procedencia de *La púrpura de la rosa*, Calderón escribió esta obra por encargo en 1669 para celebrar la unión entre la infanta María Teresa, hija de Felipe IV de España y Louis XIV de Francia⁵. Louise K. Stein sugiere incluso que el conde de la Monclova y Torrejón pueden haber asistido al estreno de *La púrpura de la rosa* en 1660, lo cual podría haberlos estimulado a seleccionar esta obra⁶. En Lima, Torrejón crea la música que hoy conocemos a petición del virrey del Perú Melchor Portocarrero Lasso de la Vega. Además, Torrejón compone una nueva loa como introducción a la ópera, apropiada para honrar a Felipe V⁷. La música de la primera representación, compuesta seguramente por Juan Hidalgo, está perdida⁸.

Dado que la histórica representación de *La púrpura de la rosa* en Lima pareciera encubrir fines socio-políticos, estudiaremos dos manifestaciones del concepto de identidad en la ópera. Primero, la obra insinúa un cuestionamiento de la masculinidad de Adonis al asignarle voz femenina. Propongo que esta voz femenina responde a razones históricas. Tanto el gusto por las voces altas como la predilección por

³ Lohmann, 1945, p. xii.

⁴ Hesse, 1955, pp. 12-20.

⁵ La ópera se estrenó en el palacio del Buen Retiro de Madrid el 17 de enero de 1660 como parte de las celebraciones del matrimonio de la infanta María Teresa, hija de Felipe IV de España, con Luis XIV de Francia. Esta boda real une la casa de Austria española a la de los Borbones y sella la Paz de los Pirineos entre España y Francia (Cardona *et al.*, 1990, p. 31; Cotarelo, 1934, pp. 51-52; Stein, 1993, pp. 205-206; Stevenson, 1976, p. 18 y 1959, p. 13; Subirá, 1953, p. 345).

⁶ Stein, 2001, p. 87.

⁷ Gasta, 2013, p. 97; Lohmann, 1945, pp. 316-317. Aunque los críticos concuerdan en que Torrejón escribe la música para la loa, se desconoce la autoría del libreto de la misma (Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 491).

⁸ Subirá, 1965, p. 25. Stein, 2001, p. 82 afirma escuetamente que Hidalgo compuso la música original para *La púrpura de la rosa*, pero no respalda su afirmación con evidencia histórica.

la artificiosidad barroca contribuyen a que mujeres canten partes de personajes masculinos en la época. A este respecto, Judith Butler opina que el género no es una identidad estable. Ella subraya que el género se constituye a través del tiempo mediante la repetición de actos⁹. Butler afirma: «Gender reality is performative which means, quite simply that it is real only to the extent that it is performed»¹⁰. Segundo, la recepción de la primera ópera en el Nuevo Mundo ofrece una oportunidad para formar identidad entre los concurrentes. Planteo que esta identidad se crea mediante el poder manipulativo de la música. Los estudios sociológicos de Steven Brown, Tia DeNora, Simón Frith, Peter J. Martin y Ulrik Volgsten nos guiarán para comprender la formación de identidad entre el público asistente a la ópera en 1701.

Con el fin de facilitar la comprensión de Adonis se proporciona un breve resumen de *La púrpura de la rosa*, ópera basada en el Libro X de *Las metamorfosis* de Ovidio. Esta síntesis pone de manifiesto el poder de los celos. Ella también permite discernir por qué una obra apta para celebrar un matrimonio real que da fin a discordias entre España y Francia es igualmente acertada para celebrar en Lima el cumpleaños de Felipe V y su inicio en el reinado de España. He aquí la sinopsis: Adonis salva a Venus del ataque de un jabalí y ella se enamora de su protector. El hijo de Venus, Amor, interviene a petición de su madre y le lanza un flechazo a Adonis. Marte, quien estaba enamorado de Venus, se entera de los amores de la pareja y busca venganza. Adonis huye, pero el mismo jabalí que había atacado a Venus mata a Adonis. El joven cae muerto sobre unas rosas y su sangre enrojece las flores. Al percatarse de la muerte de su amado, Venus se desmaya. Júpiter se compadece y transforma a Venus en estrella y a Adonis en flor. La obra concluye con la ascensión al cielo de los amantes. Como se puede notar, Calderón agrega a Marte, personaje que no aparece en el mito original¹¹. Además, en la refundición de Calderón se percibe un cambio en el personaje Adonis. José Manuel García de la Mora opina que el Adonis ovidiano es «un tanto afeminado»¹², pero el personaje calderoniano se muestra varonil, a excepción de su voz, la cual es asignada no por Calderón sino por Torrejón en la versión compuesta en Lima.

⁹ Butler, 1988, p. 519.

¹⁰ Butler, 1988, p. 527.

¹¹ Ovidio, *Arte de amar y Las metamorfosis*, pp. 646-648.

¹² Ovidio, *Arte de amar y Las metamorfosis*, p. 660, n. 61.

En cuanto a las razones estético-históricas que pueden haber contribuido a que una mujer cante la parte de Adonis, el gusto por las voces altas favorece la aparición de los *castrati* en el mundo musical. En Europa existe documentación de la presencia de cantantes *castrati* a partir de 1550-1560. Al iniciarse el género de la ópera, el *castrato* Giovanni Gualberto Magli canta tres partes durante el estreno de *Orfeo* de Monteverdi en 1607¹³. Si bien los *castrati* participaron en música en España, ellos no eran miembros integrantes de la música profana de este país durante el siglo xvii. Los *castrati* se limitaban al cantar sacro. Robert Stevenson informa que a mediados del siglo xvii «el coro de la Capilla Real española tenía eunucos»¹⁴. En España, mujeres cantaban en las zarzuelas, en las óperas escritas por Calderón y en los espectáculos musicales que Stein denomina semióperas¹⁵. Con respecto al ámbito peruano, la catedral de Lima no contaba con *castrati* en la época en que se presenta *La púrpura de la rosa*¹⁶. Por tanto, en Lima, al igual que en España, la expresión de la voz alta de Adonis está a cargo de una mujer.

Evidentemente, la mujer en España tenía un papel privilegiado en la ópera al poder exhibir sus talentos. La actriz española contaba con aceptación y oportunidades artísticas, pues, a diferencia de las actrices en otros países europeos, ella aparecía en escena durante el Siglo de Oro. En Roma —ciudad donde florece la ópera— y en los estados papales, las mujeres estaban vedadas del escenario musical. Los *castrati* cantaban partes femeninas y masculinas. Pero en Venecia mujeres participaban en obras operísticas¹⁷. Sin duda, tanto el cantar femenino de partes masculinas como el cantar de los *castrati* contradice el énfasis en la verosimilitud

¹³ Roselli, 1992, p. 766. Claudio Monteverdi (1567-1643) es considerado el fundador de la ópera. *Orfeo* fue su primera obra de este género (Grout y Williams, 1988, p. 57; Lang, 1969, p. 340).

¹⁴ Stevenson, 1976, p. 29.

¹⁵ Grout y Williams, 1988, p. 313; Stein, 1993, p. 134; Stevenson, 1976, p. 38. Durante el siglo xvii solo tres óperas se crean en España: *La selva sin amor* de Lope de Vega y *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* de Calderón (Stein, 1993, pp. 193-219). Por lo que atañe a la primera ópera española, *La selva sin amor* de Lope de Vega, representada en el Palacio Real de Madrid en 1629, no existe información sobre los músicos que participaron en su estreno (Cotarelo y Mori, 1917, pp. 12-14).

¹⁶ Sas, 1971, p. 159.

¹⁷ Grout y Williams, 1988, p. 67; Roselli, 1992, p. 766.

del Siglo de Oro¹⁸. Cuando una mujer canta la parte de Adonis en *La púrpura de la rosa*, se niega la oposición de al menos un rasgo que distingue a los sexos —la diferencia en tonalidad vocal. Por consiguiente, se crea un mundo imaginario donde el hombre-dios posee una voz femenina. Ya no es solo la doble producción de lenguaje y música en el canto a que alude Roland Barthes, sino que en nuestro caso se convierte en una triple producción: lenguaje, voz masculina subentendida y voz femenina actuada¹⁹. Esta triple producción se debe, justamente, a la evaluación que hace el compositor de música, y a las expectativas del público de entonces. Barthes ha subrayado, asimismo, que toda interpretación implica una evaluación que asigna valores. Barthes afirma: «Any discourse of interpretation is based on a positing of values —upon an evaluation»²⁰. Durante el siglo XVII se valora la voz femenina y se rechaza la voz masculina para la representación de algunos seres mitológicos. El público de la época espera, al asistir a un drama cantado, que la interpretación de algunos personajes masculinos esté a cargo de voces femeninas.

Por cierto, la contradicción entre lengua y voz sorprende tanto al espectador de hoy como debe de haber asombrado al público de Lima asistente a *La púrpura de la rosa*. La zarzuela —género musical en el cual mujeres cantaban papeles de hombres— no había llegado aún a Perú en 1701²¹. Desde luego, la voz marca a la cantante Adonis en nuestra ópera; por un lado, se expone que ella pertenece al sexo opuesto del personaje. Adonis claramente usa el género gramatical masculino para referirse a sí mismo cuando canta, por ejemplo, «yo el más dichoso fui»²². Por otro lado, aunque la voz femenina de Adonis pareciera impugnar la masculinidad del personaje, sus acciones no la ponen en cuestión. Adonis no

¹⁸ En el teatro del Siglo de Oro también se observa una contestación a las normas sociales de entonces. La mujer varonil, la mujer esquivada, las Amazonas, son algunos retos a la realidad de la época. Además, los erasmistas abogaron a favor de la educación femenina (McKendrick, 1974, pp. 8-11).

¹⁹ Barthes, 1985, p. 269.

²⁰ Barthes, 1985, p. 278.

²¹ La lista de representaciones dramáticas de Calderón que ofrece Hesse entre 1670 y 1701 no incluye ninguna zarzuela. La mayoría de las obras calderonianas representadas antes de 1701 fueron autos sacramentales (Hesse, 1955, pp. 19-20).

²² Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 202. Las citas de *La púrpura de la rosa* provienen del texto de Calderón editado por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham.

es travesti ni pretende confundir al público o a otros personajes como sucede en las comedias de enredo o en situaciones donde las mujeres se visten de hombre. Por ejemplo, Adonis demuestra comportamiento característico de hombres cuando asiste a Venus herida, acude a socorrerla y sale con ella en brazos²³. También él es cazador, ocupación tradicionalmente considerada masculina²⁴. Lo que es más significativo aún, Adonis se muestra genuinamente enamorado de Venus después de recibir el flechazo de Amor.

Adonis, en efecto, crea un mundo imaginario donde un dios-hombre mortal canta con voz aguda femenina. Sin embargo, este personaje no logra destruir el mito de la división de la humanidad en dos clases de individuos: hombres y mujeres, a que alude Simone de Beauvoir²⁵. Venus, como mujer, depende de Adonis. Él la salva, y así se confirma la relación de subordinación femenina y superioridad masculina. Aún más, Venus, Eva astuta, consigue lo que desea. Ella se vale de Amor para que el niño le lance una flecha a Adonis y el joven, de esta manera, queda embelesado por Venus. En último término, la actuación de Adonis es paradójica. Aunque el personaje cante con voz femenina, no se revela como presa deseable para los hombres, carece de femineidad. La cantante Adonis simplemente se percibe como una subespecie de masculinidad. Ella solo cumple una función performativa cuya significación cultural articula el gusto por las voces altas y por la artificiosidad propia del Barroco. Butler ha señalado a este respecto que el género no es una identidad estable, «rather, it is identity tenuously constituted in time — an identity instituted through a *stylized repetition of acts*»²⁶.

Una de las funciones de la actuación de Adonis en *La púrpura de la rosa* es aparentemente cuestionar que la voz sea un significante unívoco de género. Este mismo cuestionamiento lo expresaban en el siglo XVII las voces de los *castrati* que interpretaban tanto papeles masculinos como femeninos en la ópera italiana²⁷. Por consiguiente, se aprecia influencia histórica sobre el comportamiento humano. Butler afirma que el cuerpo dramatiza y reproduce la situación histórica. Según esta investigadora, «the body is always an embodying of possibilities both

²³ Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 167.

²⁴ Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 201.

²⁵ Beauvoir, 2010, p. 4.

²⁶ Butler, 1988, p. 519.

²⁷ Roselli, 1988, pp. 164-165.

conditioned and circumscribed by historical convention»²⁸. En la época, la convención española dictaba que mujeres debían representar a ciertos personajes operísticos masculinos. De manera similar, era convención de la ópera italiana que los *castrati* cantaran partes de personajes masculinos y femeninos.

Efectivamente, la interpretación de un personaje masculino por una mujer pareciera implicar que la voz femenina articula mejor que la voz masculina los significados que expresa el personaje. En el caso de Adonis, su voz femenina sirve de recurso para construir su identidad. Adonis se presenta como un joven sincero, honesto, caritativo, hermoso y temeroso del amor²⁹. Quizá este énfasis en la hermosura, característica normalmente alabada en mujeres, y la reticencia del personaje a enamorarse, lleven a Torrejón a asignarle a Adonis voz femenina³⁰. Calderón, por su parte, no indica en ninguna didascalía que el protector de Venus debe ser representado por una mujer. Como se puede apreciar, la obra sugiere que la voz alta en sí no es un atributo esencial de femineidad, que puede ser ilusorio distinguir géneros basándose solamente en la voz. Por supuesto, Adonis continúa una tradición que otras obras —tales como las zarzuelas y semióperas anteriores— ya habían establecido en España.

Aún cabe preguntarse si la voz de Adonis feminiza a este personaje. Para llegar a una respuesta, puede ser útil contrastar a Adonis con Marte. El dios de la guerra —encarnado por un hombre en la ópera— exhibe cualidades tradicionalmente consideradas masculinas: agresividad, violencia y comportamiento ejemplar como jefe de tropas. De hecho, su hermana Belona reconoce que los ejércitos sienten gran estima por Marte y trata de persuadirlo de que no abandone sus obligaciones a causa de su pasión por Venus. Belona afirma: «Los ejércitos de Egnido / asaltan, y tu favor / aclaman cuantos en él / te dan sacra adoración»³¹.

Quizá la voz masculina de Marte exprese agresividad, mientras que la voz femenina de Adonis puede aludir a la gentileza y belleza del

²⁸ Butler, 1988, p. 521.

²⁹ Tal vez Adonis teme enamorarse porque él es el fruto del incesto entre Mirra y Cíneas, padre de Mirra.

³⁰ Otros personajes masculinos del teatro áureo español hacen ostentación de su interés en las mujeres. Don Juan de Tirso de Molina, por supuesto, es uno de los más conocidos.

³¹ Calderón, *La púrpura de la rosa*, p. 175.

personaje. Puesto que la agresividad, gentileza y belleza no son componentes esenciales de la masculinidad ni de la femineidad, podemos concluir que la voz en sí no feminiza a Adonis. Tampoco la voz marca la condición sobrenatural de Adonis, ya que el dios Marte es representado por un hombre.

Por todo lo dicho, la voz femenina de Adonis se puede considerar más bien como un recurso artístico que realza su naturaleza sobrenatural, belleza y gentileza. Esta voz, pues, le otorga una condición etérea. La voz no niega su condición masculina aunque sí cuestiona que la voz sea un componente identificador esencial de género.

En el ámbito de la recepción de la obra, aunque no contamos con información precisa acerca de los espectadores que asistieron a *La púrpura de la rosa* en 1701, sabemos que la sociedad limeña de entonces estaba estratificada de acuerdo a color y riqueza. Los peninsulares o indios ocupaban la posición más alta seguidos de los criollos. Los criollos eran personas nacidas en el Nuevo Mundo «de ascendientes no indígenas, bien fuesen europeos o africanos»³². Los criollos, a su vez, se subdividían en ricos, bien educados y otros menos exitosos. Bajo los criollos se encontraban los mestizos, personas de ascendencia indígena y española. Los indios eran los naturales de la región y tenían menos rango que los criollos. Los negros, descendientes de los esclavos, ocupaban el lugar más bajo en la escala social³³.

José Antonio Rodríguez-Garrido informa que hubo siete representaciones de *La púrpura de la rosa* en el palacio virreinal. Una publicación de la época aún inédita, «Diarios y memorias de los sucesos principales y noticias más sobresalientes en esta Ciudad de Lima, Corte del Perú. Lima: Joseph de Contreras y Alvarado, 1700-1711», ofrece detalles sobre los asistentes a estas funciones. A la primera función asisten el virrey, la Real Audiencia, los Tribunales y el Cabildo. A la segunda representación de la obra asisten el Deán y clero. A la tercera los caballeros de Lima. A la cuarta religiosos de las órdenes de Santo Domingo y San Francisco. A la quinta religiosos agustinos, mercedarios y de san Juan de Dios; a la sexta miembros de la Real Universidad, y a la séptima asiste toda la

³² Arrom, 1951, p. 172. Arrom explica que los negros inventaron el término 'criollo' y los españoles lo adoptaron. Así, la significación de criollo se limita a «haber nacido en el Nuevo Mundo».

³³ Owens, 1966, pp. 33-34.

ciudad³⁴. Por supuesto, asistir a la ópera, en sí, exterioriza la alianza del imperio español entre los nacidos en la península y los nacidos en Perú. Al mismo tiempo, se muestra el dominio español sobre las colonias y la imposición de su cultura. Frith puntualiza, a este respecto, que la música autodefine al público, crea un sentido de identidad. De esta suerte, los espectadores se identifican como súbditos de la corona. Concurrir a la primera representación de *La púrpura de la rosa* en palacio pone en evidencia el elevado rango del público, lo cual conlleva capacidad de apreciación de la alta cultura. Precisamente el festejo real crea una ilusión de incorporación a las clases altas españolas. Aún más, durante la representación de la ópera los miembros indianos de la audiencia se pueden olvidar de que están en Lima, se pueden sentir en España. Ellos se encuentran en un palacio similar a los de España y escuchan música reservada para la aristocracia. En consecuencia, los concurrentes se convierten en miembros de la comunidad hispana que honra a su rey. En otras palabras, la música construye identidad y se crea un orden. Este orden enaltece al rey, fomenta el nacionalismo y declara que los residentes del Perú se adhieren al soberano y expresan su lealtad mediante la apreciación del arte de origen español.

Según indica Frith, la respuesta estética del público es un acuerdo ético implícito³⁵. En el caso de *La púrpura de la rosa*, el convenio revela que tanto Calderón como Torrejón son considerados capaces de ofrecer una experiencia estética valiosa para honrar a Felipe V, una experiencia placentera que contiene lecciones morales. De hecho, el tema de la ópera alerta contra el efecto negativo de los celos. *La púrpura de la rosa*, concebida para una boda real, advierte contra la envidia y precave contra las discordias. Por tanto, el tema es apto para celebrar el primer año de reinado de Felipe V y su decimotavo cumpleaños. La influencia calamitosa de los celos puede afectar las relaciones tanto dentro del virreinato como entre las colonias y la península. Es concebible también que el virrey con esta obra exprese sus incertidumbres y temores. Después de todo, él había sido nombrado por el último rey Habsburgo y ahora rinde homenaje al primer monarca Borbón de España.

La elección de una obra escrita por uno de los pilares del drama español manifiesta identificación con la tradición peninsular. Sin duda, el público indiano siente nostalgia y reconoce que esta obra pertenece

³⁴ Rodríguez-Garrido, 2003, pp. 235-236, 240-241.

³⁵ Frith, 1996, p. 114.

a su cultura, aunque el tema mismo sea un mito clásico³⁶. Frith señala que esta identificación es a la vez un proceso de inclusión y exclusión³⁷. Es posible que algunos de los asistentes a las funciones en el palacio de Lima no hubiesen sido aceptados en los palacios en España. En Lima, se les concede acceso a la alta cultura.

De este modo, la singular representación de la ópera en Lima difunde tradiciones peninsulares y crea identidad. Como ha recalcado Martin, la comunicación musical no es un mensaje de transmisor a receptor, sino que es un proceso de colaboración. Por ello, el significado de la música no se encuentra «en» el texto mismo sino en la reciprocidad entre la música y las actividades sociales³⁸. La primera ópera en el Nuevo Mundo reúne a varios grupos en un ambiente selecto. Esta asistencia a palacio implica que los asistentes son capaces de apreciar tanto la música como su mensaje y que ellos concuerdan con las enseñanzas de la obra.

Un punto que se desprende de cuanto llevamos dicho es el efecto propagandístico de *La púrpura de la rosa*. Según señala Brown, la música estimula sumisión a las reglas sociales y, por ende, produce un efecto homogeneizador y conformista que puede calificarse como el éxito de la propaganda. La conformidad, a su vez, define y refuerza la identidad social. En definitiva, la música funciona como una herramienta para persuadir y manipular³⁹. Esta manipulación, apunta Volgsten, torna una actividad social en expresión ideológica⁴⁰. Efectivamente, la representación de la ópera en Lima promueve la unión del imperio, sirve de advertencia en contra de los efectos negativos de los celos —incluyendo celos entre los indianos— y expone las convenciones del arte operístico con el fin de demostrar su valor. De esta manera, se revela por primera vez en el Nuevo Mundo la convención española barroca del cantar femenino de partes masculinas. *La púrpura de la rosa*, pues, logra su efecto manipulador al afectar las emociones de los espectadores, al servir de medio de unión entre los asistentes, y al enseñar que la ópera es un arte culto apreciado por las clases altas. Por esta razón la ópera

³⁶ El pueblo aristocrático español de la época frecuentaba obras teatrales basadas en temas mitológicos.

³⁷ Frith, 1994, p. 140.

³⁸ Martin, 2006, p. 63.

³⁹ Brown, 2006, p. 4.

⁴⁰ Volgsten, 2006, p. 74.

articula un discurso ideológico que promueve el colonialismo⁴¹. Stein alude también a otro efecto manipulador del arte que puede fomentar una ideología determinada. Esta estudiosa afirma que *La púrpura de la rosa* subraya «la estrecha conexión entre la armonía musical y la muy deseada armonía europea que debió acompañar la llegada del nuevo rey al trono español»⁴².

En conclusión, la histórica representación de *La púrpura de la rosa* promueve el colonialismo mediante la difusión de convenciones estéticas y la formación de identidad cultural. La introducción del cantar femenino de algunas partes masculinas muestra que el género es inestable y que la voz femenina ofrece posibilidades para definir a los personajes del sexo opuesto. Adonis, interpretado por una mujer, orienta al público a dar primacía a la belleza, gentileza y condición sobrenatural del personaje. De esta manera, tanto la voz de Adonis como el tema y la música de la obra forman un todo manipulativo. Por tanto, es posible observar que bajo el aparente homenaje a Felipe V se encubre un mensaje que fomenta la concordia dentro del virreinato, al igual que entre el virreinato y la nueva corona española. La voz meliflua de Adonis contribuye a crear un mundo ilusorio y bello donde triunfa el amor. La audiencia, por su parte, no solo es receptora sino también está implicada en la divulgación de este ideal donde soberano y súbditos viven en armonía. *La púrpura de la rosa*, en definitiva, fomenta de manera elegante la estabilidad del dominio español y difunde la cultura de la aristocracia peninsular.

BIBLIOGRAFÍA

- Arrom, José Juan, «Criollo: Definición y matices de un concepto», *Hispania*, 34.2, 1951, pp. 172-176.
- Barthes, Roland, *The Responsibility of Forms*, trad. Richard Howard, New York, Hill and Wang, 1985.
- Beauvoir, Simone de, *The Second Sex*, trad. Constance Borde y Sheila Molovany-Chevallier, New York, Knoff, 2010.

⁴¹ Volgsten subraya: «...music's strength as an ideological expression —its manipulative force par excellence— comes from the capacity of musical sounds to affectively articulate the verbal discourses to which they become indissolubly tied. Affect is what makes music's ideological dimension both subtle and powerful» (Volgsten, 2006, p. 77).

⁴² Stein, 2001, p. 93.

- Brown, Steven, «Introduction: “How Does Music Work?” Toward a Pragmatics of Musical Communication», en *Music and Manipulation: On the Uses and Social Control of Music*, ed. Steven Brown y Ulrik Volgsten, New York/Oxford, Berghahn, 2006, pp. 1-27.
- Butler, Judith, «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, 40.4, 1988, pp. 519-531.
- Calderón de la Barca, Pedro y Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, ed. Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990.
- Cardona, Ángeles, Don Cruickshank y Martín Cunningham, «La fecha de composición y la representación», en Pedro Calderón de la Barca y Tomás de Torrejón y Velasco, *La púrpura de la rosa*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 25-72.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tip. de la *Revista de Arch., Bibl. y Museos*, 1917.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*, Madrid, Tipología de Archivos. Olózaga, 1934.
- DeNora, Tia, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- Frith, Simon, «Towards an aesthetic of popular music», *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, ed. Richard Leppert y Susan McClary, Cambridge, Cambridge UP, 1994, pp. 133-149.
- Frith, Simon, «Music and Identity», *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall y Paul du Gay. London, Sage, 1996, pp. 108-127.
- Gasta, Chad, *Transatlantic Arias: Early Opera in Spain and the New World*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- Grout, Donald y Hermine Weigel Williams, *A Short History of Opera*, New York, Columbia UP, 1988.
- Hesse, Everett W., «Calderón's Popularity in the Spanish Indies», *Hispanic Review*, 23.1, 1955, pp. 12-27.
- Lang, Paul Henry, *Music in Western Civilization*, New York, Norton, 1969.
- Lohmann Villena, Guillermo, *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, Escuela de Estudios Hispano Americanos de la Universidad de Sevilla, 1945.
- Malagón Barceló, Javier, «Nota Introductoria», en *La púrpura de la rosa*, Tomás Torrejón y Velasco, ed. Robert Stevenson, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976, pp. 11-12.
- Martin, Peter J., «Music, Identity, and Social Control», *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, ed. Steven Brown y Ulrik Volgsten, New York/Oxford, Berghahn, 2006, pp. 57-73.

- McKendrick, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge UP, 1974.
- Ovidio Nasón, Publio, *Arte de amar y Las metamorfosis*, ed. José Manuel García de la Mora, Barcelona, Vergara, 1964.
- Owens, R. J., *Peru*, Oxford, Oxford UP, 1966.
- Rodríguez-Garrido, José Antonio, *Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707)*, Dissertation at Princeton, 2003.
- Rosselli, John, «The *Castrati* as a Professional Group and a Social Phenomenon 1550-1850», *Acta Musicologica*, 60.2, 1988, pp. 143-179.
- Rosselli, John, «Castrato», *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, vol. 1, London, Macmillan, 1992, pp. 766-768.
- Sas, Andrés Orchassal, *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato*, Primera Parte, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 1971.
- Stein, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon, 1993.
- Stein, Louise K., «De la contera del mundo: Las navegaciones de la ópera entre dos mundos y varias culturas», en *La ópera en España e Hispanoamérica: Actas del Congreso Internacional La ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*, Madrid, 29 de noviembre de 1999, ed. Emilio Casares y Álvaro Torrente, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 79-94.
- Stevenson, Robert, «Opera Beginnings in the New World», *The Musical Quarterly*, 45.1, 1959, pp. 8-25.
- Stevenson, Robert, «Estudio preliminar», en Tomás de Torrejón y Velasco y Pedro Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, ed. Robert Stevenson, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976, pp. 15-68.
- Subirá, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
- Subirá, José, «La ópera "castellana" en los siglos XVII y XVIII», *Segismundo*, 1.1, 1965, pp. 23-42.
- Volgsten, Ulrik, «Between Ideology and Identity: Media, Discourse and Affect in the Musical Experience», *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, ed. Steven Brown y Ulrik Volgsten, New York/Oxford, Berghahn, 2006, pp. 74-100.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Estudios Indianos, 2

Este libro pone al alcance del lector una serie de trabajos dedicados a mujeres de la América virreinal, mujeres que fueron escritoras o protagonistas de hechos relevantes en la conquista de diversos territorios de la región. Junto a los estudios dedicados a cumbres de las letras coloniales como sor Juana Inés de la Cruz, deambulan por estas páginas otros que se centran en figuras como Inés Suárez, la Malinche, doña Mencía de los Nidos y doña Mencía Calderón de Sanabria; en mujeres novohispanas corrientes como Teresa Villasana y María Maturana; en monjas como Josefa Azaña y Llano y Úrsula Suárez, o incluso en antiheroínas como Catalina de los Ríos Lisperguer —*La Quintrala*—, entre otras.

Miguel Donoso Rodríguez, doctor en Filología Hispánica, es académico de la Universidad de los Andes (Chile) y miembro asociado del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Ha publicado trabajos sobre novela picaresca española (edición de *Alonso, mozo de muchos amos*, de Jerónimo de Alcalá Yáñez); sobre novela satírica y costumbrista española (edición de *Periquillo el de las gallineras*, de Francisco Santos) y otro sobre crónicas de Indias (edición de la *Historia de todas las cosas que han acaecido en el Reino de Chile*, de Alonso de Góngora Marmolejo). Actualmente está preparando una edición crítica del texto *Desengaño y reparo de la guerra del Reino de Chile* (1614), de Alonso González de Nájera.



Universidad
de Navarra

GRISO5
1990 / 2015



Universidad de
los Andes



INSTITUTO
DE LITERATURA



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares