

*Fuentes historiográficas de tres óperas  
del Siglo de Las Luces sobre la  
Conquista de México*

Alfonso Colorado

Tesis doctoral UPF/ 2015

Directors de la tesi: Enric Ucelay-Da Cal

Departament de Humanitats



**Universitat  
Pompeu Fabra  
*Barcelona***

*Fuentes historiográficas de tres óperas  
del Siglo de Las Luces sobre la  
Conquista de México*

Alfonso Colorado



**Universitat  
Pompeu Fabra  
*Barcelona***

#### RESUMEN:

Esta tesis estudia tres óperas: *Motezuma* (1733) de Antonio Vivaldi; *Montezuma* (1755) de Carl Heinrich Graun y *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* (1809) de Gaspare Spontini. La finalidad es establecer la fuente exacta de sus *libretti*. El estudio comprueba si esa fuente es la *Historia de la conquista de México* (1684) de Antonio de Solís. La tesis analiza las tradiciones en las que esta obra se inserta: la historiografía sobre la Conquista de México y la crónica de Indias. Por último, estudia el contexto en el cual surgieron las tres óperas así como sus implicaciones artísticas, políticas e ideológicas.

#### RESUME:

This thesis studies three operas: *Motezuma* ( 1733 ) by Antonio Vivaldi; *Montezuma* ( 1755 ) by Carl Heinrich Graun and *Fernand Cortez ou la conquête ou du Mexique* ( 1809 ) by Gaspare Spontini . The aim is to establish the exact source of his *libretti*. The study tests whether that source is the *History of the Conquest of Mexico* (1684) Antonio Solis. The thesis examines the traditions in which this work is inserted: the historiography of the Conquest of Mexico and Spanish chronicles of the Indies. Finally, studies the context in which the three operas as well as its artistic, political and ideological implications arose.

## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es en realidad un trabajo colectivo. Muchas gracias a:

Enric Ucelay-Da cal por su guía como tutor y maestro y porque fue quien ideó el tema de esta investigación: me hizo ver que las charlas de sobremesa sobre la ópera y sobre Quetzalcóatl podían convertirse en una tesis. Agradezco al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, ambas instituciones de México, la beca para realizar el doctorado.

El apoyo discográfico y bibliográfico: Sergi Rosés, Jordi Tartera. Joan Casanovas trajo, desde Nueva York, a la Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, el fondo bibliográfico de Herbert S. Klein, que me fue extraordinariamente útil. Alfredo Martínez Rosas, de la Biblioteca de la Universidad Iberoamericana, en México, D. F. Gracias a Concepción García del Museo de América, por su apoyo logístico.

Mis compañeros del doctorado: Mariona Lloret, Marcel Farinelli, Núria Sallés, Anna Santamaría, Rubén Carrillo, Walter Arias, Idil Ayril, Hugues Urbain, Oriol Regué, Gennadi Knepper, Laura Orlandini, Hugues Urbain, Elena Mur, Karo Moret, Verónica Peña, Ander Permanyer, Ricard Planas, Sergio Sánchez, Julia Nuño de la Rosa. Los amigos de la Autónoma de Barcelona: María Solé, Alicia Reina, Jaime Romero, Rodrigo Henríquez, Claudia Vargas.

Nunca olvidaré la hospitalidad continua y la generosidad de Anna Rivera y Víctor Corona. Sin el apoyo de Mercedes Lozano y Javier de Prada Bengoa esta tesis no habría sido posible jamás.

El magisterio de Sergio Pitol, Esther Hernández-Palacios, Manuel Sol, Nidia Vincent, Agustín del Moral, Elizabeth Corral, Sixto Rodríguez Hernández, José Luis Martínez Suárez, Malva Flores, David Medina Portillo, Mauricio Tenorio Trillo, Guillermo Cuevas, Jorge Brash, Elissa Rashkin, Pablo Sol, Rodolfo Mendoza. La Oficial B por su valiosa lección, especialmente Doris Argüello y José Miguel Grajales.

Los amigos de Xalapa: Pilar, Dunia, César, Ibeth, Álvaro, Adrián, Miguel, Yadur, Julián, Claudia, Ramírez. Los amigos de la fundación Ford: Pedro Hernández, Josafat López, Orlando Ríos, Sixto Martínez.

También: Rosa Tamarit, José Luis Blanco Rosas, Bernardo García Díaz, Iván Patraca, Karim Benmiloud, Adeline Chinois, Mariana Carbajal.

Sin el apoyo de María Martínez Iglesias esta tesis no se habría podido salir adelante.

El apoyo de la familia ha sido fundamental, indispensable: de mi madre Lucía, de mi padre Alfonso, de mi hermana Lupita y de mi sobrina Sofía. Gracias también a Gena y a Efraín, a mis tíos y tías.

Me formé oyendo cantar a mi padre, a mi madre y a mi hermana. Esto es una continuación de su melodía.



A mi madre, por su esfuerzo cada año, cada día, cada segundo.

Don Leonardo, Doña Aurelia, Doña María:

*Notatawa, yajke seyok tlaltikpak, kistejke inimasewal altepej iwan  
asito pan se kixtianoaltepej, keninki kichiwa sekime  
tomasewalikniwa.*

Después del rato del sosiego solían entrar sus músicos a divertirlo; y al son de flautas y caracoles, cuya desigualdad de sonidos concertaban con algún género de consonancia, le cantaban diferentes composiciones en varios metros que tenían su número y cadencia, variando los tonos con alguna modulación buscada en la voluntad de su oído. El ordinario asunto de sus canciones eran los acaecimientos de sus mayores, y los hechos memorables de sus reyes; y éstas se cantaban en los templos, y enseñaban a los niños para que no se olvidasen las hazañas de su nación: haciendo el oficio de la historia con todos aquellos que no entendían las pinturas y jeroglíficos de sus anales. Tenían también sus cantinelas alegres, de que usaban en sus bailes con estribillos y repeticiones de música más bulliciosa; y eran tan inclinados a este género de regocijos, y a otros espectáculos en que mostraban sus habilidades, que casi todas las tardes había fiestas públicas en alguno de los barrios, unas veces de la nobleza, y otras de la gente popular: y en aquella sazón fueron más frecuentes y de mayor solemnidad por el agasajo de los españoles; fomentándolas y asistiéndolas Motezuma contra el estilo de su austeridad, como quien deseaba con algún género de ambición que se contasen los ejercicios de la ociosidad entre las grandezas de su corte.

Antonio de Solís, *Historia de la Conquista de México*, 1684

“¡Falso, falso, falso; todo falso!” —grita. Y gritando “falso, falso, falso, todo falso”, corre hacia el preste pelirrojo, que termina de doblar sus partituras secándose el sudor con un gran pañuelo a cuadros.—“¿Falso... qué?” pregunta, atónito, el músico. —“Todo. Ese final es una estupidez. La Historia...” —“La ópera no es cosa de historiadores.” [...] “¿Y ese dios Uchilibos?” “Yo no tengo la culpa de que tengan ustedes unos dioses con nombres imposibles. Los

mismos Conquistadores, tratando de remedar el habla mexicana, lo llamaban “Huchilobos” o algo por el estilo.”—“Ya caigo: se trataba de Huitzilopochtli.”—“¿Y usted cree que hay modo de cantar *eso*? Todo, en la crónica de Solís, es trabalenguas. Continuo trabalenguas: Iztlapalalpa, Goazocoalco, Xicalango, Tlaxcala, Magiscatzin, Qualpopoca, Xicotencatl... Me los he aprendido como ejercicio de articulación. Pero... ¿a quién, carajo, se le habrá ocurrido inventar semejante idioma?”

Alejo Carpentier, *Concierto barroco*, 1974

In opera, music is allied with language, and when we have language to guide us, the dimly sensed associations start to grow explicit. If —to stick with my example— we think about Beethoven’s *Fidelio*, instead of his symphonies, piano sonatas, and string quartets, we begin to see the possibility of drawing lines of filiation between Beethoven and the larger cultural concerns of his day. *Fidelio* is manifestly an opera about oppression and liberation, about loyalty and treachery, about despair and ecstasy. It puts us in mind of the French Revolution and the tyranny of Napoleon, the philosophy of Kant and the plays of Schiller, the poetry of Wordsworth and Byron and the paintings of David and Goya. Opera, it would seem, gives us a place to begin: it gives us words and stories, which we can then relate to other words and other stories, be they the explicit ones of playwrights and metaphysicians or the implicit ones of painters and sculptors.

Words and stories, however, are *only* the beginning ...

Paul Robinson, *Opera and Ideas: from Mozart to Strauss*, 1985

# Índice

## INTRODUCCIÓN

Presentación .....	1
La problemática de las fuentes de los libretos .....	7
Justificación del tema.....	11
Estado de la cuestión.....	14
Descripción de la tesis .....	20
Implicaciones y repercusiones del tema .....	24

## CAPÍTULO I

### LA CONQUISTA DEL IMPERIO AZTECA:

DEL DEBATE HISTORIOGRÁFICO A LA ÓPERA .....	27
1.1 La conquista del imperio azteca.....	28
1.2 La Conquista de México: un enconado debate de siglos .....	40
1.3 La Conquista de México en la ópera: de la Restauración inglesa (1660) al siglo XXI.....	63

## CAPÍTULO II

LA CRÓNICA DE INDIAS .....	102
2.1 La crónica de Indias: la matriz del relato sobre la Conquista de México .....	103
2.2 Las crónicas canónicas de la Conquista de México. Hernán Cortés, Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo .....	114
2.2.1 Hernán Cortés.....	115
2.2.2 Francisco López de Gómara.....	130
2.2.3 Bernal Díaz del Castillo .....	137

2.3 Los cronistas de Indias no oficiales .....	147
2.4 1571: creación del puesto de Cronista mayor de Indias .....	152
2.4.1 Antonio de Herrera, cronista de Indias.....	156
2.5 La crisis de la Crónica Mayor de Indias, 1625- 1660.....	166
2.6 Antonio de Solís, Cronista mayor de Indias (1661-1686) ..	173
2. 7 La <i>Historia de la Conquista de México</i> de Solís y el monopolio operístico del siglo XVIII.....	182
2. 7. 1 La <i>Historia de la Conquista de México</i> , historia ejemplar e historia para el lector común .....	182
2.7.2 La estructura de la <i>Historia de la conquista de México</i> de Antonio de Solís: cronología y topología.....	189
2. 7.3 La trasposición de la <i>Historia de la Conquista de México</i> (1684) de Solís en los libretos de tres óperas del siglo XVIII .....	192
2.7. 3 La presencia de la obra de Solís en el libreto de las óperas sobre la Conquista de México.....	196

### CAPÍTULO III

#### VENECIA, 1733: *MOTEZUMA*

DE ANTONIO VIVALDI.....	211
3.1 Introducción .....	212
3. 2 Una breve biografía del <i>prete rosso</i> .....	212
3.3 Las óperas de Vivaldi .....	216
3.4 Venecia en el siglo XVIII: política, sexo y ópera.....	217
3.3.1 La decadencia de la República .....	217
3.3.2 Retrato de una sociedad.....	220
3.3.3 Venecia: el carnaval más famoso del mundo .....	224
3.3.4 Situación de la mujer en la sociedad veneciana .....	231

3.3.5 Los caminos convergentes de la censura artística y la represión política .....	235
3.3.6 Las fiestas venecianas como fuente de legitimidad .....	239
3.3.7 El arte en Venecia: política de Estado y práctica popular .....	245
3.3.8 La vida musical .....	251
3.3.9 Venecia, ciudad editora europea .....	256
3.3.10 Luigi Giusti y su libreto para Motezuma .....	258
3.5 Epílogo.....	295

## CAPÍTULO IV

### BERLÍN, 1755: *MONTEZUMA*

DE CARL HEINRICH GRAUN .....	300
4.1 Introducción .....	301
4.2 Breve biografía de Carl Heinrich Graun .....	302
4.3 Las monarquías germánicas y la música.....	306
4.3.1 Los Hohenzollern y la música.....	307
4.3.2 Federico II y la música .....	310
4.3.3 Prusia bajo Federico II: la ópera como empresa estatal	317
4.3.4 La música y el absolutismo prusiano .....	324
4.3.5 El origen de Montezuma: el exotismo que deviene en política.....	329
4.3.6 Las fuentes historiográficas del libreto de Montezuma	334
4.3.7 Montezuma, una ópera eminentemente política.....	337
4.3.8 El libreto de Montezuma: propaganda política y biografía personal .....	342
4.4 Epílogo.....	381

## CAPÍTULO V

Paris, 1809: <i>Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique de Gaspare Spontini</i> .....	396
5.1 Introducción .....	397
5.2 El Estado francés y la música: los sonidos como reflejo del poder .....	398
5.2.1 La Revolución francesa y la música: la multitud como ideal .....	399
5.2.1 Napoleón y la música .....	402
5.2.2 La música en el ámbito privado napoleónico.....	405
5.3 La ópera, poder e imaginario napoleónico.....	407
5.3.1 Los nuevos públicos y los nuevos modos sociales.....	408
5.4 Una nueva ópera para una nueva época.....	417
5.4.1 Gaspare Spontini, el compositor ciudadano.....	417
5.4.2 <i>La Vestale</i> , o el estilo imperial en la ópera .....	421
5.4.3 El libreto operístico como boletín oficial .....	429
5.5 <i>Fernand Cortez</i> , una ópera imperial .....	435
5.5.1 La invasión de España y <i>Fernand Cortez</i> .....	435
5.5.2 <i>Fernand Cortez</i> y la visión imperial de la Conquista de México.....	443
5.5.3 La recepción de <i>Fernand Cortez</i> : los avatares de la propaganda .....	500
5.5.4 <i>Fernand Cortez</i> : la ópera caudillista como precursora de la grand opéra .....	508
5.6 Epílogo.....	511
Conclusión.....	528
Bibliografía.....	537





# INTRODUCCIÓN

## Presentación

En una de las batallas más importantes de la Conquista de México, el cronista Bernal Díaz del Castillo cuenta cómo, tras más de tres meses de un encarnizado sitio, Tenochtilan, la capital del imperio azteca, finalmente cayó.<sup>1</sup> El emperador Cuauhtémoc (Guatemotzin, como lo llaman los españoles) fue capturado.

Se prendió Guatemuz y sus capitanes el trece de agosto a horas vísperas, día de Señor San Hipólito, año de mil y quinientos y veinte y un años, gracias a nuestro Señor Jesucristo, y a nuestra Señora la Virgen santa María su bendita Madre, Amen. Llovió, y relampagueó y tronó, aquella noche, y hasta medía noche mucho más agua que otras veces. Y desde que se hubo preso Guatemuz quedamos tan sordos todos los soldados, como si de antes estuviera un hombre llamando encima de un campanario, y tañesen muchas campanas; y en aquel instante que las tañían cesasen de tañerlas: y esto digo al propósito, porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día, daban tantos gritos y voces, y silbos, unos escuadrones mexicanos aperciendo los escuadrones y guerreros que habían de batallar en la calzada, y otros llamando a los de las canoas que

---

<sup>1</sup> El término “Conquista de México” implica una serie de problemas. En primer lugar, la idea de “completitud”, es decir, como si una vez caído el imperio azteca se hubiera sometido al resto de pueblos, etnias o estados que estaban en lo que actualmente es México. Por lo tanto, el problema deriva de que el actual Estado-nación se llame igual que una ciudad estado indígena que a su vez daba nombre al imperio bajo su jurisdicción. De hecho, ese es el segundo problema: “México” es un concepto antiguo como sinónimo de “azteca”, pero como realidad física y política es algo mucho más reciente (apenas 200 años) y mucho más extenso que el “México” original.

habían de guerrear con los bergantines y con nosotros en los puentes, y otros aperciendo a los que habían de hincar palizadas, y abrir y ahondar las calzadas, y aberturas, y puentes, y en hacer albarradas: otros en aderezar piedra, y vara y flecha, y las mujeres en hacer piedra rolliza para tirar con las hondas; pues desde los adoratorios y casas malditas de aquellos Ídolos, los malditos tambores y cornetas, y el tambor grande y otras bocinas dolorosas, que de continuo no dejaban de tocarse: y de esta manera de noche y de día no dejábamos de tener gran ruido, y tal que no nos oíamos los unos a los otros, y después de preso el Guatemuz cesaron las voces y todo el ruido.<sup>2</sup>

¿Cómo habrá sido aquella música indígena, su armonía, su melodía, su ritmo? ¿Quiénes, cuántos y cómo la tocaban? ¿Exactamente cuáles instrumentos de viento y percusiones se utilizaban? ¿Cómo se escucharía entonces? ¿Cómo se escucharía ahora? Los indígenas no conservaron ni transmitieron esa música, ni formaron en ella a nuevos alumnos. Los religiosos europeos no la transcribieron con su sistema de notación musical. La música que se comenzó a tocar bajo su supervisión en la Nueva España tenía ya

---

<sup>2</sup> DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Real Academia Española, 2011, pp. 676-677. La importancia de la música en el combate militar azteca queda patente en varias crónicas: “Pero apenas se dio principio a la marcha, cuando asustó los oídos un instrumento formidable y melancólico, que llamaban ellos la bocina sagrada, porque solamente la podían tocar los sacerdotes cuando intimaban la guerra y concitaban los ánimos de parte de sus dioses. Era el sonido vehemente, y el toque una canción compuesta de bramidos que infundía en aquellos bárbaros nueva ferocidad, dando impulsos de religión al desprecio de su vida. Empezó después el rumor insufrible de sus gritos; y al salir el ejército de la ciudad cayó sobre la retaguardia que llevaban a su cargo los españoles, una multitud innumerable de gente resuelta y escogida para la facción que traían premeditada. SOLÍS, Antonio de, *Historia de la Conquista de México*, México, D. F., Porrúa, 1968, p. 342.

elementos europeos. Aunque varios instrumentos indígenas se han conservado, en realidad no se sabe cómo se tocaban y cuáles eran sus usos, en gran mayoría, no son más que especulaciones y reconstrucciones, en el mejor de los casos, fantasiosas. Aquella música se perdió para siempre.<sup>3</sup>

Pero no sólo se perdió la música indígena.

Los combatientes españoles cantaban un romance sobre la Noche Triste, sobre lo que pasó en Tenochtitlan el 30 de junio de 1520, cuando intentaron romper el cerco al que los aztecas los habían sometido durante tres semanas; el resultado de la huida fue funesto: murieron varios cientos de españoles en la refriega.<sup>4</sup> Ni la letra ni la música de este canto sobrevivió. La existencia de la escritura imposibilitó el surgimiento de la epopeya, de los grandes poemas cantados que referían hechos de armas u otras cosas memorables, como los muchos que hubo en España y en Europa durante la Edad Media.

Así, lo más cercano que hay de la música relacionada con la Conquista de México (o más bien, del imperio azteca) son las óperas que varios siglos después se crearon en Europa. En una de ellas, el final de la historia de la conquista de Tenochtitlan es muy diferente a como lo retrataron Bernal Díaz del Castillo o cualquier

---

<sup>3</sup> Veáse al respecto: TURRENT, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. MARTÍNEZ MIURA, Enrique, *La música precolombina. Un debate cultural después de 1492*, Barcelona, Paidós, 2004.

<sup>4</sup> No es el único romance del que se tenga noticia. Se conserva (algo excepcional) un romance sobre la muerte de Almagro, el conquistador de Perú. También la desenfadada aventura de Lope de Aguirre en el Amazonas tuvo su romance, pero, al final, “los intentos [musicales] fueron demasiado pocos e inconexos”. ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Gredos, Madrid, 1992 p. 17.

otro de los cronistas de Indias. Ahí, Hernán Cortés le dice a un Moctezuma derrotado que puede conservar el trono, con algunas condiciones:

Al mio sovrano dipendenza giurate e non ricuso  
voi lasciar nell'impero, e poscia unito  
ad imeneo ben degno  
Ramiro il mio german lasciarvi in pegno.<sup>5</sup>

Tras haber estado combatiendo en la ópera por más de tres horas, en los últimos cinco minutos Moctezuma y Hernán Cortés hacen las paces a través del matrimonio de Teutile, la hija de Moctezuma, y de Ramiro, el hermano menor de Hernán Cortés. Moctezuma se quedará como emperador de México, en nombre de Carlos V, declarándose su vasallo. Con este final, *Motezuma* de Vivaldi, ópera estrenada en 1733 en Venecia, parece que no puede ser seriamente considerada como objeto de estudio para la historiografía. Máxime porque en ninguna ópera sobre la Conquista de México podemos encontrar una relación de los hechos tal y como fueron (o tal y cómo se cree que fueron, como se verá después).

---

<sup>5</sup> “¡Jurad fidelidad a mi rey y no dudaré  
en dejaros gobernar el imperio!  
Y para sellar la nueva alianza, que mi hermano  
Ramiro se una en digno matrimonio”.

Traducción de José Antonio Salcedo. En:  
<http://www.kareol.es/obras/moctezuma/moctezuma.htm>

En todas las óperas hay innumerable alteraciones sobre los hechos conocidos, que van desde la lucha de un mercenario Moctezuma, quien conquista el imperio inca (cuando aztecas e incas jamás tuvieron contacto), como en *The Indian Queen* (1695), ópera de Henry Purcell; hasta un Hernán Cortés que rechaza, indignado, un vasto cargamento de oro entregado por mensajeros aztecas, como en *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* (1809) de Gaspare Spontini<sup>6</sup>. Como estos ejemplos podrían señalarse muchos más, pero si tan evidente es la disparidad, la tergiversación, la franca invención de hechos, ¿por qué estudiar como tema histórico estas óperas?, ¿por qué no dejarlas al resguardo de la musicología, el teatro, la crítica literaria o la antropología? ¿Por qué y cómo pueden estudiarse desde la historiografía estas óperas? ¿Pueden éstas aportar algo a la vasta historiografía sobre la historia de la Conquista de México?

Los libretos de las óperas sobre la Conquista de México modifican los hechos históricos, inventan situaciones y personajes (salvo Moctezuma y Cortés, ningún personaje que aparece en ellas es histórico) pero, a pesar de que las tramas son disparatadas, no son arbitrarias y guardan relación con la historiografía de su época porque se basaron en fuentes canónicas, como las crónicas de Indias. Así, el interés de estas óperas para la historiografía no radica en su veracidad sino en cómo las fuentes historiográficas canónicas se difundieron en varios sitios de Europa y en cómo pasaron del género histórico al operístico. Esta tesis es un estudio no sobre la

---

<sup>6</sup> SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* [ópera], París, Librairie de L'Académie Impériale de Musique, 1809.

Conquista de México en sí sino sobre la representación de ese hecho en los escenarios europeos del siglo XVIII.

El primer dilema planteado al estudiar la ópera que tiene como tema la Conquista de México fue que el *corpus* es muy amplio, una treintena de obras distribuidas a lo largo de cuatro siglos, desde *Motezuma* (1733) del veneciano Antonio Vivaldi hasta *Montezuma. Fallender Adler* [Moctezuma. La caída del águila] (2010) del austríaco Bernhard Lang. El tema lleva tres siglos en los escenarios, por lo que puede decirse que no es una rareza sino, a pesar de ciertos altibajos, una tradición.

Así que con el fin de tener un marco unitario, se eligió una sola época y se consideró que lo ideal es estudiar aquella que corresponde al auge de creación y representación de estas óperas: el siglo XVIII. En ese periodo la representación de estas óperas abarcó todo el continente, desde Londres a Turín. De entre todo ese *corpus*, las tres óperas elegidas son las siguientes:

1. *Motezuma* de Antonio Vivaldi, estrenada en el Teatro San Angelo de Venecia, el 14 de noviembre de 1733.
2. *Montezuma* de Carl Heinrich Graun, estrenada en la Ópera Real de Berlín, el 6 de enero de 1755.
3. *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique* de Gaspare Spontini, estrenada en la Academia Imperial, París, el 28 de noviembre de 1809.

Las fechas de las tres —1733, 1755 y 1809— abarcan de manera representativa al Siglo de las Luces. La última es un epígono: aunque cronológicamente corresponda al siglo XIX se trata de un producto cultural cuyos presupuestos teóricos y estilo artísticos son prototípicos de la Ilustración. También se eligió este período porque su análisis puede contrastarse con un marco intelectual ya bien establecido y estudiado: el debate sobre América de entonces, la “disputa del Nuevo Mundo”, como la llamó Antonello Gerbi.<sup>7</sup>

Aunque centrada en el libreto, la presente investigación no quiere perder de vista que la ópera es una unidad compuesta de texto, música y teatro, por ello se eligen tres óperas que siguen vivas en el repertorio o que han sido recientemente rescatadas y/o redescubiertas, de las que existen grabaciones, videos y que se están representando en las casas de ópera del mundo. Así, lo importante es que estas óperas no sólo pueden leerse sino también escucharse.

## **La problemática de las fuentes de los libretos**

En el estudio introductorio a la grabación de *Moteczuma* de Antonio Vivaldi, David Vickers, editor de la *Cambridge Haendel Encyclopedia*, señala: “Giusti’s text is loosely based on the conquest of Mexico [*sic.*] by Hernán Cortés (Fernando) an emphasizes the downfall of the Mexican emperor Montezuma”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>8</sup> VICKERS, David, *Unearthing a Treasure-The Rediscovery of “Moteczuma”*, en *Moteczuma* [CD], Archiv Produktion, Hamburgo, 2006, pp. 12-16.

Cabe suponer que Vickers se refiere a las *Cartas de relación* de Cortés (cuya edición en inglés más común se titula *Letters of Mexico*) o que quizá está pensando en la *Historia de la Conquista de México* de Antonio de Solís, pero atribuyéndola al conquistador. La cuestión no está clara, la fuente historiográfica no está bien definida y, fuera de esta rápida mención, en ese estudio introductorio de una cincuentena de páginas no se vuelve a hallar una mención a las fuentes, y no hay ninguna clase de discusión sobre ellas.

Con las óperas contemporáneas ocurre algo similar con las fuentes de los libretos. En el caso de *Montezuma* de Roger Sessions, la información sobre el autor del libreto es confusa.

Based on the story of Hernan Cortez's conquest of the Aztecs and the colonization of Mexico, Montezuma explores themes of cultural juxtaposition, conflict and assimilation, and the ethical ambiguities of military power and state and religious authority. The story is narrated retrospectively by Bernal Diaz (bass), a Spanish conquistador.<sup>9</sup>

Aquí hay una confusión o un error. Si el libreto está basado en los textos de Cortés, éste no escribió nunca una historia de la Conquista sino unas *Cartas de relación*. Dado que Bernal Díaz del Castillo es un personaje de la ópera, es más probable que su libreto se base en el libro de éste, la *Historia verdadera de la conquista de*

---

<sup>9</sup> BRODY, Martin, Montezuma (II), en *The New Grove Dictionary of Opera*, London, 1997.



*la Nueva España* o, en todo caso, que sea una síntesis y adaptación de ese libro y las *Cartas de relación de Cortés*.

Este hecho es representativo de lo que ocurre en general con las fuentes historiográficas de los libretos: no es un tema prioritario de estudio. Como las óperas barrocas del siglo XVIII se representan desde hace relativamente poco, cuando mucho un par de décadas, el interés académico sobre ellas ha recaído, sobre todo, en las cuestiones musicológicas (el rescate de las partituras), musicales (su interpretación), escénicas (su representación) y políticas (sus implicaciones).

El estudio de las fuentes de los libretos —el definir las con precisión— correspondería a un segundo estadio o momento, cuando estas óperas se hayan normalizado en el repertorio, en las grabaciones y en el conocimiento del público. Aunque es cada vez más común la representación, grabación y difusión de óperas barrocas, todavía no terminan de establecerse entre el gran público. Este proceso transcurre ahora mismo y en cuestión de unos años, una década o dos quizá, habrá concluido y se habrá normalizado.

Muchas de las óperas escritas en el siglo XVIII utilizaron un mismo libreto, el de Vittorio Amadeo Cigna-Santi. Esto se debe a que en aquel entonces, de la misma manera que actualmente lo importante de una ópera es el compositor, en el siglo XVIII a menudo lo decisivo era el libretista, así que para un mismo libreto se componía música varias veces. Sin embargo, ninguna de las óperas que tienen el libreto de Cigna-Santi sobrevive actualmente en el repertorio, ni en los teatros de ópera del mundo ni en una

grabación discográfica. Por esa razón no se eligió ese libreto como objeto de estudio de esta tesis.

Vittorio Amadeo Cigna-Santi utilizó como fuente historiográfica de su libreto la *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España* (1684) de Antonio de Solís, obra poco leída hoy en día pero que fue traducida a numerosas lenguas durante el siglo XVIII.

Al parecer, la obra de Solís también fue la fuente en la que se basaron otros libretistas del siglo XVIII que escribieron óperas sobre la Conquista de México, como Alvisi Giusti en el *Moteczuma* de Vivaldi o Federico II de Prusia en el *Montezuma* de Graun, por poner sólo algunos ejemplos.

Es más, todo parece indicar que en realidad la gran mayoría, si no es que todas, las óperas del siglo XVIII tuvieron como fuente principal esta obra. ¿Realmente es así, o hubo en esos libretos también presencia de otros textos, como crónicas de la Conquista, o de libros como la *Historia de la Conquista de México* de Francisco López de Gómara y la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, traducidas asimismo a varias lenguas?

En resumen, hace falta un estudio detallado de las fuentes para intentar establecer con precisión cuál es el texto o los textos en que los libretistas y los compositores (que a menudo también influían en la configuración del libreto) se basaron para su trabajo. Para ello, además de estudiar las traducciones a varias lenguas europeas, su circulación y difusión (especialmente), haría falta

también un análisis textual que comparase los libretos con las posibles fuentes mencionadas, después de definir una secuencia de hechos. Será difícil establecer, a partir de este método, una demostración absoluta, pero es necesario acabar con la ambigüedad estableciendo una hipótesis al respecto. Asimismo, deberá poder establecerse cuáles son exactamente las partes de la *Historia de la Conquista de México* de Solís (o de cualquier otro libro, si es el caso) que son utilizadas en el libreto operístico.

### **Justificación del tema**

Si el estudio de las óperas se limitara a su veracidad factual, rápidamente quedarían descartadas como materia de estudio. Sin embargo, que se haya elegido este tema repetidamente, a lo largo de tanto tiempo y en varias partes de Europa, trae consigo implicaciones que permiten formular varias preguntas. Así que son muchos los posibles temas para un estudio, además del ya señalado: establecer la o las fuentes historiográficas en las cuales se basan los libretos.

Por ejemplo, ¿por qué se eligió el tema de la Conquista de México para hacer una ópera?, ¿qué tipo de razones determinaron la apropiación de este tema?, ¿por qué de manera tan continua y en lugares tan diversos de Europa?, ¿se debió al interés por la Conquista de México en sí misma o a la curiosidad por los aztecas?, ¿se debió a la popularidad de la figura de Hernán Cortés? ¿Quizá lo que en realidad llamaba la atención era el imperio español?

Asimismo, es de suponer que estas obras, en su configuración, estuvieron influidas por las convenciones operísticas.

Por ejemplo, todas las óperas del siglo XVIII tienen como protagonistas principales a Moctezuma y a Cortés y en todas aparecen personajes secundarios, las más de las veces de ficción (princesas, príncipes, guerreros principales aztecas o hermanos, hijos o amigos de Cortés), cuyo fin es servir de contraste a los protagonistas, así como encarnar a prototipos que se ajustan a los cánones de la ópera (el villano, la prometida, el traidor, el compañero fiel). Así, el estudio de la ópera debe tomar en cuenta estos varios ámbitos, es decir, que cada ópera es una *summa* de condiciones políticas, sociales, económicas, literarias, teatrales, musicales, y funcionan en tensión con cada una de estas variantes.

Por ello, es indispensable analizar no únicamente el libreto operístico y sus posibles fuentes sino el contexto en el cual se gestaron, representaron y se recibieron estas óperas: en el seno de una ciudad-estado y en el de dos cortes: la primera, la República de Venecia, y las segundas, en la corte prusiana de Federico II y la corte imperial de Napoleón I. ¿Hubo alguna circunstancia económica, política, literaria, artística, etcétera, que influyera en la configuración de estas óperas?

Por todo lo anterior, esta tesis estudia, en primer lugar, cuál es la fuente historiográfica en que se basaron los libretos de estas tres óperas y, en segundo lugar, busca responder dos preguntas: a) ¿por qué en tres momentos del siglo XVIII en Europa se eligió la Conquista de México como tema para una serie de óperas? y b) ¿existe relación entre éstas y la situación política del Estado en que se crearon? Comparar los tres contextos señalados puede aclararlo,

por lo tanto la perspectiva comparativa es la que se adopta en este trabajo.

Al comentar los dilemas del estudio y la comprensión del imperialismo europeo en el siglo XVIII, el influyente historiador político Anthony Pagden señala:

Los imperios europeos de América se convirtieron en la segunda mitad del siglo XVIII en objeto de un intenso escrutinio histórico. Parte de esta atención, como la plasmada en las crónicas españolas de la conquista o los relatos franceses e ingleses de exploraciones y asentamientos que las precedieron, eran de inspiración claramente triunfalista y nacionalista. A medida que se intensificaba la competición entre las tres potencias principales [España, Inglaterra y Francia], el descubrimiento, exploración y conquista pasaron a ser piezas esenciales, estandartes de ostentación del orgullo nacional. Hubo un sector de gente, compuesto en su mayoría por intelectuales con crecientes inquietudes de signo cosmopolita, que, durante el siglo XVIII, trató de dilucidar cuál podría ser el propósito común que se hallaba tras el proceso colonizador. La única vía posible que, en su opinión, facilitaría la comprensión del verdadero significado de las diferentes historias y objetivos de los imperios europeos era el método comparativo.<sup>10</sup>

Si en el siglo XVIII un grupo de intelectuales comparaba los procesos colonizadores para entenderlos, el objetivo de esta tesis es

---

<sup>10</sup> PAGDEN, Anthony, *Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)*, Barcelona, Península, 1997, p. 13.

ver cómo se planteaban una conquista americana, la de México, tres productos musicales de Estados políticos que habían sido o eran imperios: Venecia, Prusia y Francia. ¿Cómo era la mirada de ese hecho fundacional-colonial desde sus tres metrópolis? ¿Qué tipo de opinión tenían no intelectuales y filósofos sino los dramaturgos, los escritores de libretos? ¿De qué manera concebían los compositores su obra sobre una realidad americana? ¿Cuál es el grado de relación de un producto cultural y artístico con la realidad política y en general con su entorno? ¿Cómo se relacionan estas óperas con la tradición historiográfica sobre la Conquista de México? Estas son algunas de las preguntas que se pretende responder.

### **Estado de la cuestión**

Estudiar ópera puede parecer algo muy alejado del trabajo historiográfico, puede pensarse como algo más cercano a la historia del arte, la historia de la música, la estética, etcétera. Sin embargo, actualmente los estudios sobre la producción simbólica y artística de las entidades políticas europeas desde una perspectiva historiográfica (especialmente de las cortes europeas) están ya bien establecidos. Aunque su distribución aún es desigual y se hayan estudiado sólo unos casos —por ejemplo, las cortes de Luis XIV o la de Isabel I— y más la arquitectura y la pintura que la música y la ópera, la producción es inmensa y se enmarca en el ámbito de la historia cultural.

Entre muchos ejemplos de este tipo de historia sobre la producción artística, simbólica y cultural de las entidades políticas destaca *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe*

*IV* (1980) de Jonathan Brown y John H. Elliot, donde se demuestra que el mecenazgo y el coleccionismo daban a los monarcas un prestigio no menor al de sus ejércitos. Otro trabajo señero es *La fabricación de Luis XIV* (1992) de Peter Burke, en primer lugar, el trabajo sintetiza la amplísima nómina de trabajos sobre la imagen del Rey Sol y, en segundo, demuestra que las producciones artísticas eran “la continuación de la guerra y la diplomacia por otros medios”<sup>11</sup>. El presente texto sigue, como modelo general, a estos autores así como una serie de estudios concretos sobre aspectos políticos, económicos, sociales de la ópera.<sup>12</sup>

La relación entre la Conquista de México y la ópera es un tema que apenas comienza a ser explorado. No existe un libro sobre el tema, ya sea un estudio introductorio o una monografía; tampoco hay libros monográficos sobre cada una de las óperas en específico. Algunos libros clásicos sobre aspectos relacionados con el tema de

---

<sup>11</sup> BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, Nerea, 1995, p.12.

<sup>12</sup> FULCHER, Jane, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1987; LEPPERT, Richard, *Music and Image. Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1988; STEINBERG, Michael, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, Cornell, UK, Cornell University Press, 1990; LOCKE, Brian S., *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theatre, 1900-1938*, New York, University of Rochester Press, 2006; SPIES, André Michael, *Opera, State and Society in the Third Republic, 1875-1914*, New York, Peter Lang Publishing, 1998; TAMBLING, Jeremy, *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford, UK, Oxford University Press, 1996; WHITE, Harry (ed.), *Musical constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*, Irlanda, Cork University Press, 2001; WILSON, Alexandra, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2007; FELDMAN, Martha, *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2012; BUCH, Esteban, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

manera importante no aluden siquiera a la ópera. El análisis de la Conquista de México en la ópera del Siglo de las Luces quedó fuera de libros como *La disputa del Nuovo Mondo* (1960) de Antonello Gerbi y *Aztec Image in Western Thought* (1971) de Benjamin Keen. Esta omisión se debe a que durante la mayor parte del siglo XX la ópera del siglo XVIII, con pocas excepciones, estuvo fuera de la programación de los teatros y de los catálogos discográficos.<sup>13</sup>

Sólo a partir de la década de 1990 el advenimiento del disco compacto trajo consigo un amplio rescate de la música del Renacimiento y del Barroco, cuya música conforma un repertorio cada vez más común en la actualidad. Un estudio contemporáneo sobre estos mismos temas (el impacto cultural de la Conquista de México, la mirada sobre la cultura azteca) no podría prescindir de la ópera, que cada vez es más tomada en cuenta como un elemento importante en el estudio político e ideológico del siglo XVIII.<sup>14</sup>

Sin embargo, el tema de la Conquista de México en la ópera aún no está bien establecido, como quedó demostrado en 2010, con la magna exposición *Moctezuma, Aztec Ruler* en el Museo Británico, en la cual ningún ensayo del catálogo lo tomó en cuenta. En el libro-catálogo la mayoría de los textos están dedicados a aspectos políticos, sociales, económicos, arqueológicos y militares; sólo dos se apartan de esa temática: el análisis iconográfico, “Images of Moctezuma and his symbols of power”, de Guilhem

---

<sup>13</sup> GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982, y KEEN, Benjamin, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984.

<sup>14</sup> Un ejemplo destacado es FELDMAN, Martha, *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.



Olivier y Leonardo López Luján, y “Rethinking Moctezuma” de Salvador Rueda-Smithers, director del Museo Nacional de Historia, en México, sobre los debates artísticos e intelectuales en torno a Moctezuma en el siglo XX mexicano.<sup>15</sup> El programa de actividades paralelas fue muy amplio y cubrió diversos aspectos, entre ellos el arte y la música. Ni en el catálogo ni en las actividades paralelas hay una sola referencia a la figura de Moctezuma en la ópera.

La exposición y el catálogo británicos son el proyecto y estudio más extenso, sistemático y ambicioso que se ha hecho en torno a Moctezuma. El evento contó con el apoyo de diversas instituciones culturales y académicas mexicanas. Cabe insistir que en México no se ha llevado a cabo un proyecto similar al ser Moctezuma una figura *non grata*, porque se considera que prácticamente regaló el imperio azteca a los españoles.

La mayor parte del material que existe sobre el tema de esta tesis (la Conquista de México en la ópera del siglo XVIII) son artículos exploratorios, visiones generales.<sup>16</sup> La mayoría de ellos

---

<sup>15</sup> Los otros son SOLÍS OLGUÍN, Felipe, Family histories: the ancestors of Moctezuma II; MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, The coronation of Moctezuma II; TOWNSEND, Richard F., Moctezuma and the renewal of nature; BERDAN, Frances F., Moctezuma's military and economic rule; ELLIOT, John, H., The overthrow of Moctezuma and his empire; BRADING, David A., The rebirth of ancient Mexico; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo y CHÁVEZ BALDERAS, Jimena, In search of Mexica kings: current excavations in Tenochtitlan, en MCEWAN, Colin y LÓPEZ LUJAN (Eds.), Leonardo, *Moctezuma, Aztec Ruler*, London, The British Museum Press, 2009.

<sup>16</sup> DUPLANCHER MAGAÑA, Arturo, Tres Moctezumas en la historia de la ópera, en *Pro Ópera*, México, D. F., 2006, p. 19. ÁLVAREZ DEL CASTILLO, Fernando, La Conquista y la música, en *Nouvelles du Mexique. Reviste culturelle*, México, D. F., 2008, p. 22. DUVIOLS, Jean Paul, “Montezuma, opera en trois actes, musique de Karl Heinrich Graun, livret de Frédéric II, Roi de Prusse”, *Fêtes et divertissements*, Sorbona, Iberica, Presses de l'Université de Paris, 1997. CELLETI, Rodolfo y MORÁBITO, Fabio, “El Montezuma de Carl Heinrich Graun”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 1992, 11, pp. 72-79.

desde la musicología<sup>17</sup>, en primer lugar, y desde la antropología y la crítica literaria.<sup>18</sup> Incluso en estas disciplinas el tema es nuevo. En suma, la producción al respecto es incipiente. Jouvé-Martin, profesor de la Universidad de McGill, ha estudiado óperas de temática americana desde el descubrimiento de América hasta la Conquista de México y Perú, desde una perspectiva comparada que combina la historia, la musicología y, sobre todo, la crítica literaria<sup>19</sup>. En castellano, tanto en España como en América Latina,

---

<sup>17</sup> Una colección de Cambridge University Press que desde hace más o menos una década marca una destacada pauta en las investigaciones musicológicas: *New Perspectives in Music History and Criticism*. Es de resaltar que esta colección se distingue por prestar especial atención al tema americano, por ejemplo, en las publicaciones de Gary Tomlinson: *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact* (2007) y la Olivia Bloechl: *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music* (2008).

<sup>18</sup> Cfr. PIETSCHMANN, Klaus, ¿Indios galanes, españoles? La imagen de México en el teatro musical alemán del Barroco, en PIETSCHMANN, Horst, *et. al.* (ed.), *Alemania y México. Percepciones mutuas en impresos, siglos XVI-XVIII*, México, D. F., Universidad Iberoamericana, 2005; KÜGELGEN, Ilse, Imágenes de México en Alemania desde la Conquista hasta el presente, en BIEBER, Leo (coord.), *Las relaciones germano-mexicanas, desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*, México, D. F., El Colegio de México/ Servicio Alemán de Intercambio Académico/ UNAM, 2001; SAYRE, Gordon, *The Indian Chief as Tragic Hero. Native Resistance and the Literatures of America, from Moctezuma to Tecumesh*, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 2005; SAYRE, Gordon, *Les Sauvages Américains. Representations of Native Americans in French and English Colonial Literature*, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 1997; BATAILLE, Gretchen: *Native American Representations. First Encounters, Distorted Images and Literary Appropriations*, Nebraska, The University of Nebraska Press, 2001; MORRELL, Hortensia R., “Contextos musicales en *Concierto barroco*”. *Revista iberoamericana*, apr-sept, 1983, 49, 123-24; BOST, David H., “Music and Musicians in Carpentier’s *Concierto barroco*”, *Cinccinnati Romance Review*, 1982, 1, 73-82 y “A Night at the Opera. *Concierto barroco* and *Moctezuma*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, mayo de 1987, 21(2), 23.

<sup>19</sup> JOUVE-MARTÍN, José Ramón, “Literatura, música e historia: la Conquista de México en la ópera *Montezuma* (1755) de Federico II y C. H. Graun”, *The Bulletin of Hispanic Studies*, 2010, 87(2), 203-220.

todavía hay poco material.<sup>20</sup> La mayoría de los estudios existentes abordan la temática de la Conquista en las óperas desde la musicología (Talbot, Magaña Duplancer, Álvarez del Castillo, Duviols, Morábito) o la crítica literaria (Sayre, Bataille, Morrell, Bost, Nuñez Rochi, Jouvé-Martin). Hay poco trabajos historiográficos, como los de Jürgen Maehder y Klaus Pietschmann.

En México, el tema apenas se ha tocado, dado que Moctezuma es una figura marginal, a la sombra de Cuauhtémoc, el último emperador azteca, piedra angular del discurso nacionalista revolucionario que impera en las universidades públicas mexicanas. En cambio, el tema ha despertado un interés considerable en la historiografía en lengua francesa, alemana y sobre todo en la inglesa.<sup>21</sup>

En suma, de la misma manera que diversas disciplinas humanísticas y de las ciencias sociales han encontrado una veta en la ópera, la historia, tanto la cultural y de las mentalidades, como la política, tienen cosas que atender en la vasta tradición de óperas de tema histórico relacionado con el mundo iberoamericano. El estudio de la música desde esa perspectiva pareciera aún más rezagado que el de las artes plásticas y la literatura.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Un estudio singularmente interesante es el de Esteban Buch sobre la ópera más conocida del compositor argentino GINASTERA, Alberto, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

<sup>21</sup> Veáanse al respecto: PENIN, Jean Paul, Introduction, en SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique*, Paris, Accord Disques, 1998, pp. 7-18; KLÜPPELHOLZ, Heinrich, Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht, zum Libretto der Oper *Montezuma* von Friedrich dem Grossen, *Oper als text: romantische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg, Gier Verlag, 1986; O'LOGHLIN, Michael, *Frederick the Great and his Musicians*, Hampshire, Ashgate, 2008.

<sup>22</sup> Un ejemplo. John Elliott señala: “La aplicación de las artes teatrales a la vida política, y en especial a la proyección de la realeza, constituye una de las

## Descripción de la tesis

El capítulo I de esta tesis establece, en primer lugar, una relación puntual y una cronología de la conquista del imperio azteca, indispensable de repasar para tener una referencia a la hora de revisar la versión de la conquista que cuentan los libretos de las óperas. En segundo lugar, se hace un repaso de las diversas posturas historiográficas en torno a la Conquista de México, desde la historia imperial que comenzó con la Conquista misma, hasta el revisionismo histórico que ha puesto en entredicho el relato tradicional de la Conquista, aventurando ideas sorprendentes. Al final del capítulo I se hace una revisión de las óperas que tienen como tema a los aztecas y/o la Conquista de México, desde sus primeras manifestaciones en una época tan temprana como el final del siglo XVII, hasta las obras escritas recientemente, ya en el siglo XXI, como una ópera escrita en 2011.

El capítulo II hace un repaso general de la crónica de Indias y se ocupa después de varios aspectos concretos de la misma. Esto se debe, en primer lugar, a que prácticamente todo lo escrito sobre la Conquista de México —crónicas, relatos e historias— hasta el siglo XVIII, entraba en un género capital y dominante: la crónica de Indias. Así, primero se presenta una caracterización y una descripción general del género. Después, se analizan una serie de crónicas de Indias canónicas, absolutamente indispensables para

---

principales características de las monarquías del siglo XVII, y sería conveniente disponer de más estudios sistemáticos del modo en que los símbolos de la Monarquía fueron manipulados para realzar el poder y majestad de los Reyes de la época. En ELLIOT, John, Poder y propaganda en la España de Felipe IV, en *España y su mundo. 1500-1700*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 134. Aunque desde la fecha en que publicó esto han aparecido varios estudios específicos todavía hace falta una visión de conjunto sobre este tipo de temas.

entender el tema de la Conquista de México: las *Cartas de relación de Hernán Cortés* (1678), la *Historia de la conquista de México* (1552) (o su *Crónica de la conquista de la Nueva España*, que es su nombre exacto pero poco utilizado), de Francisco López de Gómara y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1633), de Bernal Díaz del Castillo. Después se aborda el tema de las crónicas de Indias escritas por otros autores igualmente importantes, como Gonzalo Fernández de Oviedo, pero que son posteriores a los autores ya señalados y que tienen en común algo importante: fueron cronistas de Indias no oficiales, es decir, su motivación no obedeció a un encargo de la monarquía o de alguna institución sino que se debió a diversos motivos, preponderantemente al interés personal.

Justamente, el siguiente tema es la creación y la evolución del cargo oficial del Cronista mayor de Indias, cargo creado por orden de Felipe II en 1571. Este puesto entró en crisis en 1625 porque durante varias décadas no hubo ningún tipo de producción de textos por quienes detentaron ese puesto y como consecuencia el cargo mismo fue puesto en entredicho. El capítulo II termina con una semblanza biográfica del Cronista Mayor de Indias Antonio de Solís y Rivadeneyra, quien obtuvo el puesto en 1661. Así, se cierra el círculo y se analiza la posición de Solís con respecto a la situación que atravesaba su cargo; se muestra porque como cronista es heredero de dos tradiciones y cómo su trabajo se define frente a ellas: por un lado tuvo una trayectoria de escritor, de autor teatral y poeta; por el otro, de historiador propiamente dicho. Así, ambos papeles tuvieron una influencia en su labor de cronista de Indias.

Después se analiza la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís como manifiesto historiográfico. La dedicatoria, proemio y primeros capítulos de la Historia son una auténtica declaración de intenciones sobre el carácter y los alcances del trabajo historiográfico, una radiografía de la idea de la historia en la época y lugar en que surgió la obra: la historia como elemento ejemplar. Después se analiza la estructura del libro para dar un salto cualitativo importante con el fin de establecer una relación entre el relato de la historia de la Conquista de México en la obra de Solís y en los libretos de las tres óperas estudiadas aquí: la de Antonio Vivaldi, Carl Heinrich Graun y Gaspare Spontini; es decir, se trata de responder a la pregunta de cuánto del relato de la fuente historiográfica original pasó a los libretos y a las óperas.

A partir del capítulo III la tesis se centra en su segundo gran tema: las óperas que se basaron en la *Historia de la conquista de México* de Antonio Solís: *Motezuma* (1733) de Antonio Vivaldi, *Montezuma* (1755) de Carl Heinrich Graun y *Ferdinand Cortez ou la conquête du Mexique* de Gaspare Spontini. En estos capítulos se sigue un esquema similar, el análisis de los siguientes puntos: la trama de la ópera; una caracterización del género específico de cada una de las óperas (la ópera barroca, la *opera seria*, la *Grand Opera*); las características formales de las óperas que tienen una implicación política; una semblanza del libretista; una semblanza del compositor (haciendo hincapié en su producción operística); y el contexto político, social y musical de las entidades políticas estudiadas: la Serenísima República de Venecia; el Berlín que era uno de los centros neurálgicos del despotismo ilustrado en el

continente, la corte de Federico II de Prusia; y el París napoleónico e imperial de la primera década del siglo XIX.

Estos capítulos, que establecen una perspectiva comparada, intentan responder a varias preguntas: ¿cuáles son las semejanzas y cuáles son las diferencias en estos tres casos, en que una ópera aborda la Conquista de México como tema?, ¿puede establecerse algún tipo de regularidad, de característica común?, ¿el contexto político tuvo alguna influencia en la elección de ese tema o se debió a cuestiones de índole musical? Varios detalles indican que los líderes políticos de esas entidades —Federico el Grande y Napoleón Bonaparte— tuvieron un papel personal relevante en la creación de *Montezuma* de Graun y de *Ferdinand Cortez ou la conquête du Mexique* de Spontini, respectivamente ¿Es esto así? Y de serlo, ¿cuán amplia fue su influencia? Como en el caso de Venecia la génesis de *Moteczuma* no obedeció a las directrices de un único actor político sino de una demanda pública y comercial, se presenta una amplia perspectiva de Venecia para explicar cómo las circunstancias sociales, económicas y culturales posibilitaron el surgimiento de una obra como *Moteczuma*, de ahí que Venecia tenga un tratamiento *sui generis* en la tesis.

Por último, las conclusiones responderán las dos preguntas centrales de este trabajo: ¿cuál es la fuente historiográfica exacta en la cual se basaron las tres óperas estudiadas que tienen como tema la Conquista de México? Y, en segundo lugar, ¿cuál es la razón o razones que motivaron que en tres momentos del siglo XVII, en varios lugares de Europa, se eligiera la Conquista de México como tema para una ópera?

En todos los capítulos se incluye una serie de ilustraciones que pueden ayudar a comprender mejor los tópicos tratados.

## **Implicaciones y repercusiones del tema**

Aunque no sea el tema directo de esta tesis, no pueden dejarse de lado por completo las repercusiones ideológicas e intelectuales de estas óperas sobre la Conquista de México. En primer lugar, debe tomarse en cuenta que la mirada sobre la Conquista y sus protagonistas (Moctezuma, Hernán Cortés, las fuerzas aztecas y españolas) son miradas desde ojos venecianos, prusianos y parisinos, para los cuales los españoles eran acaso tan extraños o extranjeros como los propios aztecas. Es decir, la mirada sobre “el otro” abarca en este caso también a los europeos. Se procurará en esta tesis no dejar fuera por completo esta dimensión antropológica.

Sin embargo, estas óperas no representan únicamente el interés de un historiador o un anticuario. Su rescate y reposición en los escenarios ha puesto en marcha una serie de procesos intelectuales. En primer lugar, el debate ideológico, y no solo el interés musical, preside en buena medida el interés actual por ellas. Así, Alan Curtis, musicólogo de la Universidad de Berkeley, al referirse al libretto de *Motezuma* de Vivaldi señala: “Giusti’s aim is clearly not to depict the traditional Triumph of Christianity over Barbarians”<sup>23</sup> o “the «Conquest» is not given any religious or even

---

<sup>23</sup> CURTIS, Alan, The conductor-scholar in conversation with David Vickers, en *Motezuma* [CD], Hamburgo, Archiv Produktion, 2006, pp. 17.



political excuses, and there is no attempt to cover up the violence, brutality and greed that inevitably accompany such enterprises”.<sup>24</sup>

Por su lado, el musicólogo Jean Claude Malgoire, en su nota introductoria a su edición de *Motezuma* de Vivaldi dice que la ópera tiene:

Una verdadera crítica social del fenómeno de la Conquista, una reflexión sobre los términos “barbarie” y “civilización”, que tienen para nosotros, a causa de su rareza en el mundo de la ópera, una resonancia particularmente moderna.<sup>25</sup>

Finalmente, México entró en escena. En 2009 el compositor mexicano Samuel Máñez Champion hizo su propia reconstrucción de la ópera *Motezuma* de Vivaldi. Para ello reescribió el libreto, que además del italiano utiliza el náhuatl, maya y español del siglo XVI, apoyándose sobre todo en *La visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla. Además incluyó otros personajes, como el conquistador Pedro de Alvarado, La Malinche y el sacerdote Bartolomé de Olmedo. Asimismo, introdujo instrumentos musicales prehispánicos (como el *huehuetl* y el *teponaztli*), sonajas y diversos silbatos. La obra está avalada por el Seminario de Cultura Náhuatl de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la dirección del propio León Portilla, que la califica de “una obra plurilingüística y pluricultural”.<sup>26</sup> El proyecto fue apoyado también por el Instituto Italiano de Cultura, el Instituto Mexicano del Seguro Social, el

---

<sup>24</sup> CURTIS, *op. cit.*, p. 20

<sup>25</sup> VIVALDI, Antonio, *Motezuma. Drama per música* [CD], Paris, Auvidis, 2013, p. 44.

<sup>26</sup> Redacción, “La visión mexicana de *Moctezuma* de Vivaldi”, *Proceso* [en línea], 17 de diciembre de 2009, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=121285> }

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Escuela Nacional de Música de la y la Comisión de Cultura de la Cámara de Senadores, entre otras. El compositor señaló que su intención fue:

Concederle un espacio a la réplica indígena en mérito a la conquista es lo que hace novedoso este proyecto; traté de hacerla lo más objetivamente posible y no tomar partido ni por los españoles ni por los indígenas; hasta donde sé, creo que lo logré.<sup>27</sup>

El interés y el debate por la Conquista de México y la ópera tienen un indudable carácter “postcolonial”. Compositores, directores, productores, escenógrafos se sienten obligados a explicar el tema en esa clave y a puntualizar la perspectiva actual sobre esos temas de hace siglos. Por su lado, el compositor mexicano Maynez reescribe la ópera de Vivaldi partiendo de una mirada indigenista y nacionalista mexicana, lo que muestra cómo estas posturas políticas —que a su vez son también posturas historiográficas— tienen su correspondiente expresión artística. En suma, la Conquista de México, exactamente igual que hace poco más de trescientos años, cuando llegó a los escenarios, sigue siendo un tema eminentemente político, un tema polémico y un tema vivo. La tradición continúa.

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

# **CAPÍTULO I**

## **LA CONQUISTA DEL IMPERIO AZTECA: DEL DEBATE HISTORIOGRÁFICO A LA ÓPERA**

## 1.1 La conquista del imperio azteca<sup>28</sup>

En febrero de 1517 el gobernador de Cuba, Diego Velázquez, mandó una expedición hacia Yucatán (península que entonces se consideraba una isla) al mando de Francisco Hernández de Córdoba. La expedición estuvo hasta abril, cuando regresó a Cuba con algunos objetos de oro. En 1518 Velázquez mandó una segunda expedición a Yucatán al mando de Juan de Grijalva; comerció con algunos pueblos mayas pero fue atacado por otros, por lo que regresó abruptamente a Cuba, donde Grijalva murió poco después por las heridas recibidas.

En 1519 Velázquez envió una tercera expedición al mando del alcalde de Santiago y antiguo ayudante suyo, Hernán Cortés, con la misión de explorar Yucatán y rescatar a los cristianos que encontraran (unos náufragos de los que se tenía noticia). En vísperas del viaje, Velázquez se enteró de que Cortés no tenía la intención de explorar y comerciar, como se lo había ordenado, sino de poblar la tierra descubierta, por lo que intentó despojarlo del mando. Cortés, sin el permiso de Velázquez, salió antes a la mar y llegó a la isla de Cozumel, en las costas de Yucatán, en febrero de 1519. Ahí se le unió Gerónimo de Aguilar, uno de los náufragos de

---

<sup>28</sup> Para elaborar esta parte sigo los siguientes textos: GUTIÉRREZ CONTRERAS, F., *Hernán Cortés*, Barcelona, Salvat, 1989; HASSIG, Ross. *Mexico and the Spanish Conquest*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994; KIRKPATRICK, F. A., *The Spanish Conquistadores*. A. & C, London, Black Publishers, 1934; MIRALLES OSTOS, Juan, *Hernán Cortés, inventor de México*, Barcelona, Tusuqtes, 2001; SCHWARTZ, Stuart B, *Victors and vanquished: Spanish and Nahua Views of the Conquest of Mexico*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2000; THOMAS, Hugh, *La Conquista de México*, Barcelona, Planeta, 2003.

los que se había tenido noticia en Cuba; Aguilar era entonces esclavo maya.

En Centla, una ciudad maya en la zona de Tabasco, ya en el Golfo de México, españoles libraron una batalla contra una aldea indígena. Los primeros obtuvieron la victoria y como tributo de guerra los mayas regalan a Cortés veinte esclavas. Entre ellas estaba Malinalli (o Marina o Malinche), cuya lengua materna es el náhuatl (la lengua azteca) y quien también habla maya, esta mujer será una intérprete y estratega decisiva para la Conquista.

El 21 de abril, Cortés llega a San Juan de Ulúa, en el centro del Golfo de México, el punto desde el que Grijalva había retornado a Cuba. Al concluir su misión inicial y para poder continuar el viaje sin caer en la rebelión, Cortés maniobra para que sus hombres funden un ayuntamiento, el de Veracruz (la Villa Rica de la Vera Cruz) y, como poder constituido, le otorguen el mando de la nueva expedición y misión. Por medio de esta estratagema legal, Cortés se liberó de la tutela de Velázquez y obtuvo una base propia e independiente de legitimidad.

Llega entonces a Veracruz una misión azteca que proporciona alimentos a los españoles (como ha ocurrido en todos los lugares en donde han estado) durante unos días pero después se retira. Debido a la falta de alimentos Cortés debe movilizarse y se dirige hacia el norte, con lo que entra en la región de la cultura totonaca. Durante cuatro meses llevará a cabo una campaña de exploración y, tras aprovechar la fuerte división entre las ciudades de la zona, establece una serie de alianzas con ellas; la más

importante de estas nuevas aliadas es la ciudad de Cempohuallan o Zempoala.

Durante el tiempo que pasa en la región totonaca, Cortés recaba sistemáticamente información sobre el Imperio azteca, su riqueza, su extensión y descubre el resentimiento que le tienen los numerosos pueblos, ciudades y confederaciones bajo su yugo. Cortés, ya a salvo en territorio totonaca, establece en otro sitio de la costa del Golfo de México el sitio definitivo de la guarnición de Veracruz.

A Zempoala llegan recaudadores de tributo aztecas y Cortés alienta al cacique local para que los capture, ofreciéndole protección; Cortés liberará en secreto a dos de los recaudadores, enviándolos a Moctezuma como prueba de buena voluntad y atribuyendo la rebelión a la iniciativa zempoalteca. Moctezuma le enviará una misión dándole las gracias por el hecho.

El 26 de julio de 1519, al enterarse de que Velázquez ha obtenido el título de “adelantado”, lo que hace incuestionable su autoridad en toda la región de lo que ahora es México, Cortés manda un barco a España con documentos donde explica su situación, su finalidad es evitar que lo consideren un rebelde; su texto (la segunda de sus *Cartas de relación*) va acompañado de un envío para la Corona con prácticamente todas las riquezas acumuladas hasta entonces.

Cortés ordena entonces desmontar los barcos en que los que llegó la expedición desde Cuba (la leyenda dirá que las naves fueron quemadas) y guardar las partes reutilizables de metal. El 16 de agosto de 1519, desde Zempoala, Cortés emprende la marcha

hacia Tenochtitlan. La expedición se compone de 400 soldados, 17 caballos, siete piezas de artillería, varios miles de guerreros y otros miles de cargadores indígenas totonacas (cuyo número exacto es muy difícil de precisar), así como de 40 nobles totonacas, que lo acompañan como diplomáticos y asesores.

En septiembre de 1519 Cortés ingresa en la zona de la cultura tlaxcalteca, intermedia entre su posición totonaca y Tenochtitlan, la capital azteca. Los tlaxcaltecas se muestran hostiles ante españoles y se enfrentan a ellos en varias batallas. En la última y más grande, los aliados de los tlaxcaltecas, los chichimecas, abandonan el campo de operaciones por las diferencias de su líder con el jefe tlaxcalteca. Tras su derrota, los tlaxcaltecas se convierten en aliados de Cortés, quien en octubre reemprende la marcha hacia Tenochtitlan.

Los españoles son entonces recibidos en la ciudad-estado de Cholollan (Cholula), aliada azteca. Durante varios días Cortés parlamenta para obtener el apoyo local, pero inesperadamente las fuerzas españolas masacran a indígenas desarmados. Cortés explica que ésta se debió a que los cholultecas planeaban un ataque contra sus tropas; los indígenas lo negarán y señalarán que se trató de una emboscada (hasta la fecha el hecho sigue siendo objeto de debate). El 1 de noviembre de 1591 Cortés y su tropa, acompañados de miles de aliados indígenas, salen de Cholula.

Finalmente, el 8 de noviembre de 1519 el contingente español entra en Tenochtitlan, la capital azteca, y se encuentra con Moctezuma y su corte.

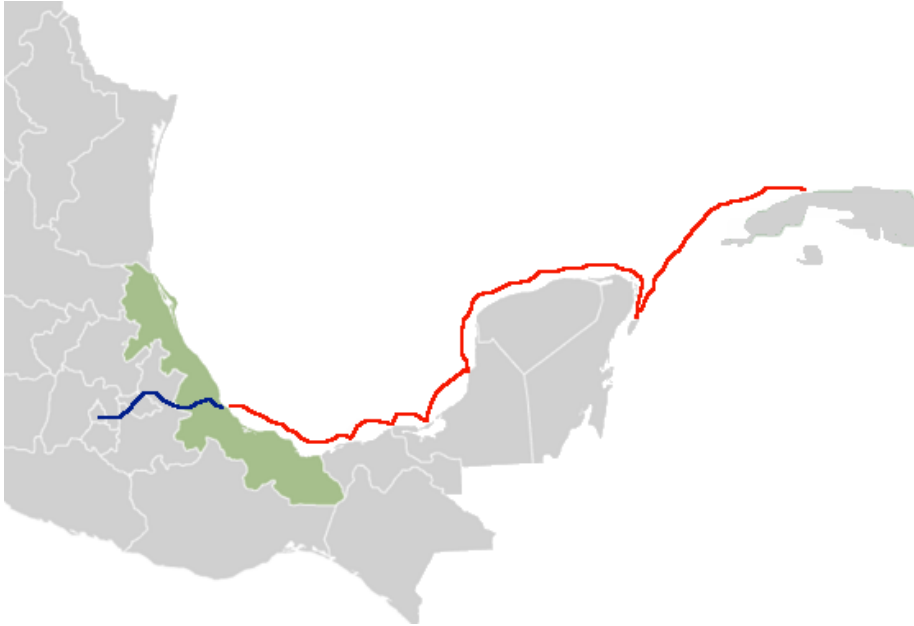


Fig. 1. Ruta de Cortés Cuba-Tenochtitlan. Colaboradores de Wikipedia, Wikipedia, enciclopedia libre, 2005. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Hern%C3%A1n\\_Cort%C3%A9s#/media/File:Cort%C3%A9s\\_Ruta\\_Cuba-Tenochtitlan.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Hern%C3%A1n_Cort%C3%A9s#/media/File:Cort%C3%A9s_Ruta_Cuba-Tenochtitlan.png)

Hay varias versiones sobre el carácter del encuentro entre Moctezuma y Cortés. El diálogo se hace a través de Jerónimo de Aguilar y de Malinalli: el primero traduce del castellano al maya y la segunda del maya al náhuatl. Cortés asegurará en la segunda carta de relación que Moctezuma la cederá el imperio.<sup>29</sup>

El 14 de noviembre (en realidad hay mucha discusión en la fecha, que a veces se ubica semanas o incluso meses después), Cortés manda apresar a Moctezuma, a quien mantiene prisionero en

---

<sup>29</sup> En su segunda carta de relación, Cortés pone en boca de Moctezuma estas palabras, dirigidas a él: “os obedeceremos y ternemos por señor en lugar dese gran señor que decís, y que en ello no habrá falta ni engaño alguno. Y bien podéis en toda la tierra, digo que en la que yo en mi señorío poseo, mandar a vuestra voluntad, porque será obedescido y fecho. Y todo lo que nosotros tenemos es para lo que vos dello quisiérades disponer”. CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, Madrid, Castalia, 1993, p. 211



el mismo palacio donde el emperador azteca ha alojado a los españoles. La razón de Cortés para este cautiverio son las noticias que ha recibido desde la costa del Golfo de México: en Nautla (ciudad cercana a Veracruz y bajo control azteca), el cacique azteca Cuauhpopoca ha exigido a las poblaciones totonacas el consabido tributo. Los totonacas se negaron a pagarlo y solicitaron el apoyo de la guarnición española de Veracruz, ésta intervino; en la batalla resultante murió el jefe castellano, Escalante. Cortés atribuyó la responsabilidad de los hechos y la muerte de Escalante a Moctezuma y por eso lo tomó prisionero.

Durante seis meses los españoles siguieron en Tenochtitlan, con Moctezuma cautivo, a pesar de que éste les entregó a Cuauhpopoca, quien fue ejecutado en la hoguera por Cortés. Durante este período varias expediciones españolas recorrieron los dominios aztecas buscando oro, mientras una parte de la élite azteca, cada vez más inconforme, conspiraba contra los invasores.

En abril de 1520, llegó a las costas de Veracruz una expedición enviada por el gobernador de Cuba, Diego Velázquez, compuesta por 800 soldados, 80 escopeteros, 120 ballesteros, 80 caballos y 12 cañones. Estaba al mando de Pánfilo de Narváez y su objetivo era quitar el mando a Cortés y mandarlo preso a Cuba. A principios de mayo, Cortés sale de Tenochtitlan para enfrentarse a esta fuerza y manda emisarios a parlamentar con la expedición punitiva y a sobornar a sus soldados. La expedición española al mando de Narváez está fuertemente dividida y éste pronto envía preso a Cuba al oidor de la Audiencia de Santo Domingo, quien acompaña la expedición. Finalmente el 28 de mayo, Cortés, quien

comanda una fuerza de 260 hombres y 16 caballos, se enfrenta a la guarnición de Narváez en Zempoala y la derrota; se ha especulado que la victoria se debió al acuerdo previo alcanzado por los emisarios de Cortés con la artillería de Narváez, que no atacó.

Con las fuerzas de Narváez que se le unieron, Cortés triplicó el tamaño de su ejército. Aunado a su nueva ventaja, un hombre de ese ejército trae la viruela, que se extiende rápidamente como epidemia por todo el territorio azteca, provocando la muerte a gran escala entre los indígenas.

Mientras todo esto ocurre en la costa del Golfo de México, en Tenochtitlan, el 18 de mayo de 1520, se celebra la gran fiesta final del mes sagrado tóxcatl y las fuerzas españolas, al mando de Pedro de Alvarado, quien se había quedado a cargo de la guarnición, ataca a la nobleza indígena desarmada que baila en la festividad principal. La masacre es enorme y los aztecas enfurecen, llevando a cabo un ataque masivo contra los españoles, a los que sitian en su cuartel, el palacio de Axayacatl, en donde han pasado los últimos meses y en donde tienen preso con ellos a Moctezuma.

El 24 de junio de 1520 Cortés entra, con su nuevo ejército y con sus aliados indígenas, en una Tenochtitlan silenciosa, donde nadie lo recibe. El plan azteca es permitir que la tropa española se reagrupe en el palacio de Axayacatl y una vez ahí acabar con ellos. Así, se reanuda el asedio. En los siguientes días los españoles realizan algunas salidas, tomando provisionalmente el Templo Mayor, pero al final son derrotados y deben volver a su refugio.

El 27 de junio, como un último recurso, Cortés ordena a Moctezuma que se asome desde el palacio de Axayacatl para pedir a

los aztecas que cesen el ataque. Al ver y escuchar al emperador Moctezuma, los aztecas lo repudian. El 29 de junio de 1520 Moctezuma muere, no se sabe si asesinado por los españoles o debido a una pedrada recibida mientras hablaba a la multitud. Sin embargo, a pesar del rechazo hacia su persona, Moctezuma tuvo exequias ceremoniosas y oficiales. El nuevo *tlatoani* (emperador) es Cuitláhuac.

El 30 de junio por la noche, tras 23 días de asedio, los españoles intentan salir de la ciudad en silencio, pero son descubiertos. Su situación es crítica, avanzan por una larga y angosta calzada en medio del lago de Texcoco mientras los atacan por ambos lados. Los españoles además cargan con el tesoro del palacio de Axayacatl, Cortés ha dado libertad a cada soldado de llevar lo que quisiese. Las cifras de los muertos españoles, según la fuente, se sitúan entre 150 y 800, y la de sus aliados indígenas entre 2000 y 4000. Entre estas bajas, tanto de españoles como de indígenas, no todas fueron durante la batalla; numerosos prisioneros, de número incierto, fueron sacrificados en el Templo Mayor al dios Huitzilopochtli. Tras la derrota de la “Noche Triste”, los españoles emprendieron la retirada hacia Tlaxcala.

El 8 de julio de 1520 el maltrecho ejército español se enfrentó en el valle de Otumba a un ejército azteca. Cortés ordenó atacar al *cihuacotal*, el jefe militar, y cuando cayó, los indígenas se retiraron del campo de batalla. Esta batalla fue crucial porque salvó al contingente español de ser exterminado.

Los españoles temían que al llegar a Tlaxcala como derrotados se desconociera el acuerdo previo logrado con los jefes

locales y que éstos los atacaran. Sin embargo, al llegar, el 11 de julio, fueron bien recibidos y pudieron curarse de sus heridas, reabastecerse y organizarse durante seis meses. En ese tiempo Cortés recibió refuerzos provenientes de Cuba, de Jamaica y de otras partes de los territorios bajo dominio español en el Caribe. Asimismo, Cortés ordenó que con los restos de las naves barrenadas en Veracruz y con la madera de los bosques de Tlaxcala se construyesen 13 bergantines. Trabajaron esta empresa cientos de indígenas bajo la dirección del carpintero español Marín López.

El 11 de agosto de 1520, para demostrar que su fuerza seguía en pie, Cortés atacó la ciudad de Tepeyacac, a cuyos habitantes esclavizó en castigo por haber atacado un contingente español que se dirigía de Tlaxcala a Veracruz y que llevaba oro. En Tepeyacac, rebautizada como Segura de la Frontera, se establece el cuartel general español; aquí redacta Cortés su *Segunda carta de relación* dirigida a Carlos V, fechada el 13 de octubre de 1520.

Mientras los españoles llevan a cabo los preparativos de su nueva campaña contra Tenochtitlan, el emperador azteca Cuauhtémoc manda emisarios a numerosas ciudades-estado del Valle de México (o Anáhuac); a los que son enemigos ofrece la paz, a quienes son ya súbditos ofrece relajar su dominio, la exención del pago de tributos y de la guerra florida (la guerra ritual por medio de la cual los aztecas entrenaban a sus tropas y obtenían prisioneros para los sacrificios humanos). La gran mayoría de las ciudades-estado rechazó la oferta azteca.

En diciembre de 1520 Cortés ordenó trasladar desde Tlaxcala hasta Texcoco —lo llevan a cabo 8 000 cargadores,

custodiados por 20 000 guerreros, todos tlaxcaltecas— los 13 bergantines ya terminados, transportados en partes, y que serían armados al llegar a su destino. Texcoco es una ciudad en el lago del mismo nombre, en el extremo contrario de donde se encuentra Tenochtitlan.

El 28 de diciembre de 1520 Cortés sale de Tlaxcala con dirección a Tenochtitlan. El contingente azteca estaba formado por 40 hombres a caballo, 540 infantes y alrededor de 60 000 indígenas. El 31 de diciembre la hueste española llegó a Texcoco. El armado de los 13 bergantines tardó un mes y fue supervisado personalmente por Cortés.

A mediados de octubre de 1520 la epidemia de viruela alcanzó Tenochtitlan y duró hasta mediados de diciembre. En un año murió alrededor de 40% de la población indígena del imperio. (El propio emperador Cuitláhuac fue víctima de la viruela y murió el 4 de diciembre de 1520, durando sólo 80 días en el cargo. En febrero de 1521 se coronó como nuevo *tlatoani* a Cuauhtémoc, quien venía ejerciendo el poder desde la enfermedad de Cuitláhuac).

El 7 de enero de 1521 Cortés atacó, ya en el lago de Texcoco, a la ciudad aliada azteca de Ixtapalapa, pero no pudo conservarla: los enemigos rompen el dique que contiene las aguas del lago e inundan la ciudad. Los españoles apenas pueden escapar, pero pierden todo su botín y perecen ahogados numerosos aliados indígenas. El 3 de febrero de 1521 Cortés ordena reiniciar la campaña contra Tenochtitlan, para ello, con la ayuda de su vasto ejército indígena, somete primero y convierte en aliadas a varias ciudades-estado del área de influencia azteca: Texcoco, Yauhtepec,

Cuauhnahuac, Xalco, Xochimilco, entre otras. Al tiempo muchas otras ciudades-estado de la misma región (Xuexotla, Coatlinchán, Otumba, Chalco), inconformes con el dominio azteca, envían emisarios para solicitar sumarse a la campaña. Los aztecas intentan reconquistar algunas de estas ciudades pero se ha formado una nueva confederación contra ellos y ahora las diversas ciudades se apoyan entre sí, lo que dificulta o imposibilita su reconquista. Además, a la alianza antiatzteca se sumarán también ciudades-estado de lugares tan lejanos como la zona totonaca en el Golfo de México y la zona mixteca en el océano Pacífico.

El 5 de abril Cortés emprendió una nueva campaña para someter a las ciudades cercanas a las riberas del lago de Texcoco. Xochimilco resiste el embate tres días, pero al final cede. Aquí Cortés fue derribado y estuvo a punto de ser capturado pero lo salvó un indígena tlaxcalteca. El 22 de abril Cortés regresó a Texcoco y el 28 de abril finalmente se botaron al lago los trece bergantines. Cortés cuenta en ese momento con 86 hombres a caballo, 118 ballesteros y escopeteros, y poco más de 700 combatientes de infantería. Las cifras dan como mínimo 20 000 y como máximo 50 000 aliados indígenas, provenientes de las ciudades estado de Tlaxcala, Huexotzingo, Cholula, Chalco, Texcoco y muchas otras más. Se calcula que 90% del ejército invasor estaba conformado por indígenas, que además era la élite guerrera de las ciudades-estado aliadas.

El 22 de mayo de 1521 comenzó el asedio de Tenochtitlan, con la invasión en primer lugar de las poblaciones en el perímetro de la ciudad. Cortés ofrece entonces a Cuauhtémoc (lo hará varias

veces en los siguientes meses) la amnistía y respetar su rango, pero éste lo rechaza. La guerra será total. El 26 de mayo los españoles cortan el suministro de agua de Tenochtitlan al destruir un tramo de su acueducto. A lo largo del mes de junio son tomadas las restantes ciudades de la zona de influencia azteca, todas enclavadas en el lago de Texcoco. Las batallas son muy duras. El 16 de junio el palacio de Moctezuma es incendiado. El 30 de junio, tras una batalla muy cruenta, 68 españoles son capturados y, a lo largo de los siguientes días, serán sacrificados en el Templo Mayor. Varias ciudades-estado rompen su alianza con los españoles y durante unas semanas el equilibrio parece a punto de cambiar. Los aztecas se sienten tan seguros que el 18 de julio proponen la paz a condición de que los españoles se vayan, lo cual es rechazado por éstos.

El punto de inflexión de esta situación es que, a mediados de julio de 1521, llegan nuevos refuerzos desde Veracruz para los invasores, los cuales provenían de varias posesiones españolas en el Caribe. Inmediatamente después de su llegada comienza el ataque general a Tenochtitlan. Entre el 20 y el 25 de julio los españoles toman la Plaza Mayor y el 27 de julio, durante una rápida incursión, prenden fuego al templo de Tlatelolco.

El 1 de agosto, los españoles logran entrar en Tlatelolco, la ciudad-estado contigua a Tenochtitlan, la zona más tierra adentro respecto al lago de Texcoco y último bastión azteca. El 7 de agosto comienza la batalla final, todas las fuerzas se concentran en Tlatelolco. El 13 de agosto de 1521 el emperador Cuauhtémoc es capturado y Tenochtitlan se rinde. Posteriormente fue torturado por

las fuerzas de Cortés para que confesara dónde se hallaba un presunto tesoro de oro, pero no dijo nada.

En 1525 Cuauhtémoc fue ahorcado por orden de Cortés, quien lo acusó de conspiración.

## **1.2 La Conquista de México: un enconado debate de siglos**

Los párrafos anteriores desglosaron una relación general de la Conquista de México.<sup>30</sup> Más allá de las dificultades en el cálculo de algunas cifras y de la precisión de algunas fechas, hay un acuerdo prácticamente unánime en cuanto a la cronología y a los hechos. En cambio, hay un intenso debate sobre las causas de los hechos y, especialmente, sobre su interpretación. Es imposible resumir aquí los casi cinco siglos de historiografía sobre la Conquista de México, que comienzan cuando se publica en Sevilla, en 1522, la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés; esa historiografía es una industria y requeriría una tesis especial, o varias.

Lo que puede decirse con certeza es que —con la única excepción de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1542) de Bartolomé de Las Casas— prácticamente todo lo que se publicó en castellano, durante varios siglos, sobre la Conquista de México estaba dentro de la llamada “historia imperial”, una tradición historiográfica que al mismo tiempo que relataba la Conquista, la justificaba y a menudo la enaltecía. Es comprensible que fuera así; esa historia la escribían, por un lado, los exploradores,

---

<sup>30</sup> Hablar de “México” y de “España” en el siglo XVIII, además de comportar inexactitud, es asumir un discurso político moderno y/o contemporáneo; utilizo el término por convención historiográfica.



conquistadores o funcionarios en los territorios americanos de la monarquía hispánica, quienes buscaban el reconocimiento real y que, asimismo, necesitaban justificar la empresa de Conquista o de poblamiento; por el otro, también escribían esa historia los cronistas de indias, trabajadores a sueldo de la Corona. Como ejemplo revelador de la historia imperial puede verse esta declaración de Gonzalo Fernández de Oviedo en la primera parte de su *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano* (1535):

La Cesárea Majestad del Emperador Rey don Carlos, nuestro señor, el cual ha sido digno, mediante la divina clemencia, que le hizo merecedor de sus buenas venturas y nuestras, de ser señor de tan valerosa nación, para que veamos al presente, como se ve, la bandera de España celebrada por la más victoriosa, acatada por la más gloriosa, temida por la más poderosa, y amada por la más digna de ser querida en el universo. Y así nos enseña el tiempo, y vemos palpable, lo que nunca debajo del cielo se vio hasta ahora en el poderío y alta majestad de algún príncipe cristiano. Y así se debe esperar que lo que está por adquirir y venir al colmo de la monarquía universal de nuestro César, lo veremos en breve tiempo debajo de su cetro; y que no faltará reino ni secta, ni género de falsa creencia, que no sea humillada y puesta debajo de su yugo y obediencia.<sup>31</sup>

La historia imperial se basa en una serie de presupuestos y dados por hecho, como que el objetivo de la Conquista fue siempre

---

<sup>31</sup> AROCENA, Luis, *Antonio de Solís, Cronista indiano*, Argentina, Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 153.

la legítima expansión del imperio; que la Conquista se hacía en nombre de la monarquía, no de particulares (con lo cual se restaba importancia a los conquistadores y colonizadores); y que la justificación era la evangelización de los indígenas. Asimismo, la Conquista era vista con carácter providencial: que hubiese ocurrido era una prueba de que Dios estaba de acuerdo y lo había querido. Todos estos presupuestos están ligados a la idea de la contingencia de la monarquía universal, a la de una sola religión bajo una sola Corona. La tradición imperial tuvo larga continuidad. En resumen, como escribe el profesor de la universidad de Cambridge David Brading, en el siglo XVII y XVIII “los humanistas españoles no vacilaron en ensalzar las proezas de sus compatriotas e hicieron encendidos elogios de las conquistas de ultramar hechas por su nación”.<sup>32</sup>

La historia imperial de la Conquista de México sobrevivió incluso a la caída del imperio. Las historias actuales del tema tienen como trasfondo la historia imperial; a pesar de los cambios y actualizaciones la base del relato sigue intacta: la Conquista era inevitable y obedeció a la superioridad general de una cultura sobre la otra. Ahora la Conquista ya no se explica por la providencialidad sino por razones profanas, como la supremacía tecnológica, especialmente armamentística, de la cultura europea. También se explica por las deficiencias culturales o psicológicas de la mentalidad indígena, como el fatalismo o por el dominio del pensamiento mágico y religioso.

---

<sup>32</sup> BRADING, David, *Orbe indiano: de la monarquía católica a la República criolla, 1492-1867*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 11.

Un ejemplo de esto es el extendido relato de que en la víspera de la llegada de los españoles hubo en Tenochtitlan una serie de augurios (los llamados “presagios”) que hicieron creer a los aztecas que algo terrible ocurriría, y que los predispuso a la derrota frente a los invasores, en realidad esto es un relato de origen europeo que puede encontrarse ya en autores como Plutarco.<sup>33</sup> Otro ejemplo de la visión imperial es la igualmente difundida historia de que los indios “esperaban la vuelta de unos dioses que, al principio, identificaron con los europeos”.<sup>34</sup> De nuevo, se considera que la mentalidad indígena fue proclive a tomar decisiones con base en profecías, y a este comportamiento “irracional” se sumó otro tipo de actitudes negativas que hicieron lógica e inevitable la Conquista. Estas suposiciones están, por ejemplo, en la siguiente descripción de los hechos:

Los caballos, la artillería y las espadas de los invasores ratificaron la impresión de los mexicas [aztecas] que los veían como un fenómeno nunca visto y que no acertaban a comprender. Tal vez aquellos visitantes eran realmente dioses que regresaban a la tierra, como algún mexica planteó al emperador Moctezuma.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Un estudio sobresaliente sobre esto es: ROZAT, Guy, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*, Xalapa, Universidad Veracruzana/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Benémerita Universidad de Puebla, 2002 [1992].

<sup>34</sup> PÉREZ, Joseph, *Carlos V*, Madrid, Planeta, 2010, p. 180.

<sup>35</sup> DAY, David, *Conquista. Una nueva historia del mundo moderno*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 16-17.

Esta idea de que los aztecas confundieron a los españoles con dioses es dominante en los manuales, monografías y relatos en general sobre la Conquista de México, aunque desde luego no exclusiva. Cabe recordar que esta misma idea permea la novela europea decimonónica sobre África, que está también en *Las minas del rey Salomón* (1885) de S. Rider-Haggard y que de ahí pasó al cine. La tradición historiográfica moderna ha partido de la visión española e imperial de la Conquista porque ésta es una tradición escrita. Jorge Cañizares Esguerra ha explicado que durante la Ilustración los sistemas de información que no fueran escritos pasaron a ser subvalorados y todo aquello que fuera escrito se volvió el parámetro de confiabilidad. De esa manera la tradición oral indígena, las ilustraciones de sus códices y en general cualquier otro sistema de referencia se vio en desventaja frente a la escritura. De ahí la continuidad entre la tradición imperial e historiografía moderna. El relato de la Conquista de México permaneció inalterado durante siglos. La descripción de Hernán Cortés sobre la reacción indígena no difiere sustancialmente de lo que cuenta este texto clásico de la década de 1930:

Conditions favoured the invaders; for a tradition was current among the Aztecs that their beneficent tutelary god Quetzalcoatl, after teaching their ancestors the arts of life, had departed to the east, promising to return one day. The god was represented as tall bearded man of fair complexion: thus when —at a time which fitted in with the prophecy— there arrived in floating houses bearded white men who could tame giant deer (horses) and wielded thunder and lightning. Montezuma, who was priest and

augur as well as King, feared or half believed that the god, accompanied by other teules (superhuman beings) had come to claim dominion over the land and that his own throne was doomed. Hence his vacillation between submissive dread and indignant alarm: hence the propitiatory gifts and the urgent messages not to come to Mexico.<sup>36</sup>

Como puede verse, la visión imperial sobre la Conquista de México es también dominante en la tradición historiográfica en otras lenguas. Por ejemplo, en inglés puede encontrarse referencia al tema en la *History of America* (1777) del presbítero escocés William Robertson, pasando por la monumental *History of the Conquest of Mexico* (1843) de William H. Prescott, hasta *The Conquest of Mexico* (1993) de Hugh Thomas o *Conquistador* (2008) de Buddy Levy.

Esta mirada y conceptualización de la Conquista de México se ha extendido también a la ópera, y no sólo a la barroca o romántica sino a la actual. En el texto de presentación de la ópera más reciente sobre el tema, *Montezuma Fallender Adler* (2011) de Bernhard Lang, se lee:

The magical thinking and the archaic nature-related rituals of the Aztecs were incompatible with the exploration and mentality of the conquerors [...] magical spaces shaped by anticipation of the apocalypse and the interpretation of nature are confronted with actual scenes of violence, destruction and subjugation. Montezuma and Cortez [*sic*] represent the mutual non-

---

<sup>36</sup> KIRKPATRICK, F. A., *The Spanish Conquistadores*. A. & C. London, Black Publishers, 1934, p. 71-72.

understanding or non-perception of each other. Thus, Lang creates a transit through several islands and issues of perception. Sometimes there might even be a certain "psychedelic theatre"[...] <sup>37</sup>

El texto anterior muestra con claridad cuál es el relato subyacente en la visión imperial: si el pensamiento de los aztecas era “mágico”, el de los españoles ya era racional, científico o renacentista. Lo cual es, por lo menos, discutible. Como tal, resulta objeto de debate, dado que en todo caso, el pensamiento de la hueste española era una mezcla de varias cosas, entre ellas una mentalidad religiosa o fuertemente derivada de la novela de caballerías. <sup>38</sup> Y no era lo único, el repertorio de lo que podía influir en la mentalidad europea es tan amplio como no relacionado con la mentalidad científica.

Un ejemplo sería la representación de la Estulticia por Giotto en la capilla de los Scrovegni (*ca.* 1305). Su traje parece prefigurar la típica vestimenta que el imaginario europeo asignó a los indígenas americanos: el tocado de la cabeza está hecho con plumas y el vestido se corona con unos remates también con forma de plumas. En la mano lleva una porra de madera similar al *macahuitl* azteca (le faltan las incrustaciones de obsidiana).

---

<sup>37</sup>NATIONAL Theatre Mannheim, *Montezuma Fallender Adler* [en línea], 26 de marzo de 2010, disponible en: [www.nationaltheater-mannheim.de/en/oper/stueck\\_details.php?SID=557](http://www.nationaltheater-mannheim.de/en/oper/stueck_details.php?SID=557)

<sup>38</sup> Véase *Los libros del conquistador* de Irving Albert Leonard, publicado en inglés en 1949 y en español en 1953.

La imagen muestra cómo los indígenas americanos pudieron ser ubicados en un modelo preexistente en el imaginario europeo en el cual, por ejemplo, las plumas tenían una connotación negativa.



Fig. 2. *Stultitia*, ca. 1305, de Giotto de Bondone. Disponible en: <https://www.pinterest.com/pin/246642517069200924/>

De la misma manera, el demonio que aparece en esta misma serie de la capilla Scrovegni, podría representar a ojos europeos, exactamente el tipo de imagen que *vieron* cuando conocieron los ídolos indígenas.<sup>39</sup>

En suma, este retrato de los aztecas como cultura fatalista o supersticiosa, de los españoles como una cultura moderna o científica y de la Conquista como un hecho inevitable derivado de la disparidad anterior, está sumamente extendida. Desde luego, también está presente en la historiografía mexicana contemporánea, en libros como *Hernán Cortés, inventor de México* (2001) de Juan Miralles Ostos. Otro ejemplo de la visión imperial en la historiografía actual puede encontrarse en la obra de uno de los más importantes especialistas sobre la crónica de Indias:

Con sus medios superiores, con su mejor conocimiento de la técnica historiográfica, los conquistadores deben aplicarse a complementar los elementales procedimientos de los indígenas. A base del alfabeto [*sic*], que América recibe, se fijarán las tradiciones transmitidas por la memoria y se transcribirá, además, cuanto imperfectamente logran conservar los indios en sus quipos y pinturas. Cuestionarios, interrogatorios, ingeniosos procedimientos a los que más adelante nos referiremos, lograrán, en definitiva, salvar en lo posible de naufragio a la primitiva historia americana.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Esta relación sobre la obra de Giotto como prefiguración probable del mundo indígenas de Enric Ucelay Da-Cal. Comunicación personal, 14 de septiembre de 2015

<sup>40</sup> ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Gredos, Madrid, 1992, p. 17.



En el México postrevolucionario surgió una versión indigenista y nacionalista de la Conquista de México que privilegió las fuentes nahuas y cuya prioridad fue el relato desde el lado indígena, una visión que partía de la vindicación de la superioridad (por lo menos moral) de una idealizada civilización azteca sobre la española. Esta revisión se veía reforzada por hallazgos arqueológicos de personajes prehispánicos que eran considerados héroes en la versión nacionalista de la historia mexicana.

En 1949 la arqueóloga Eulalia Guzmán afirmó haber encontrado los restos de Cuauhtémoc, el último emperador azteca (símbolo en México de valor y resistencia, un héroe para el discurso nacionalista, especialmente a partir de la revolución de 1910), hallazgo puesto en entredicho por varios arqueólogos. A pesar de que más tarde se comprobó que los restos no correspondían al último emperador azteca, todavía en 1976 se hizo un intento, de visos claramente políticos, de hacer una ceremonia fúnebre oficial.<sup>41</sup>

Un hito de esta postura historiográfica, que privilegiaba (o rescataba) el punto de vista indígena, fue la *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* (1959) de Miguel León Portilla, el especialista mexicano en la cultura náhuatl más importante del siglo XX. Esta orientación historiográfica parte a su vez de una serie de supuestos, como una latente idealización del mundo indígena, en el que la división existente entre las diversas ciudades-estado indígenas se minimiza o se ignora. El relato resultante muestra todo en términos de una civilización que aniquiló

---

<sup>41</sup> MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, "Ichcateopan y los restos de Cuauhtémoc", *Arqueología Mexicana*, noviembre-diciembre 2006, 82 (14), p. 38-45.

a otra. Si la visión imperial siempre enaltece la Conquista, la visión indigenista siempre la juzga como algo negativo y, más aún, la condena. Un ejemplo:

Deficiente resultaría esta presentación de textos indígenas acerca de la Conquista, si no se incluyeran en ella, por lo menos en algunos casos, los testimonios de algunos escritores indígenas y mestizos, que hacen gala de descender de quienes se aliaron con Cortés para conseguir la derrota de los mexicas. La pintura que de algunos hechos nos ofrecen, distinta de las otras descripciones indígenas, no cae fuera del título general de este trabajo *Visión de los vencidos*. Porque, si es cierto que los tlaxcaltecas y los texcocanos lucharon al lado de Cortés, no deja de ser igualmente verdadero que las consecuencias de la Conquista fueron tan funestas para ellos como para el resto de los pueblos nahuas: todos quedaron sometidos y perdieron para siempre no poco de su antigua cultura.<sup>42</sup>

El ejemplo anterior muestra que la visión indigenista es nacionalista porque identifica a los aztecas con “México”, o por lo menos la centralidad de éstos. Si los tlaxcaltecas o los texcocanos obtuvieron algo en la Conquista a partir de aliarse con los españoles fue a costa de lo que la “nación” (mexicana) salió perdiendo. Evidentemente, hay aquí un anacronismo: se proyecta sobre el pasado una construcción ideológica del presente, una nación que no existía, y en la cita anterior el término “antigua cultura” es sinónimo

---

<sup>42</sup> PORTILLA, Miguel León, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 32.

de “nación”. Durante varias generaciones, los aliados indígenas (sus “naciones” o ciudades-estado) que lucharon junto a los españoles contra los aztecas obtuvieron privilegios. En realidad, lo más probable es que así como los españoles aprovecharon su alianza con los tlaxcaltecas estos también se aprovecharon de los españoles como aliados en una guerra que venían librando desde hace mucho tiempo contra los aztecas.

Esta visión de la Conquista es además nacionalista en cuanto se ocupa únicamente de la parte final de la misma: el enfrentamiento entre las fuerzas españolas y aztecas, pero minimiza o ignora los conflictos previos entre los aztecas y el resto de sus vecinos indígenas. Así, los aztecas se definen frente a los españoles, no frente a los otros pueblos. Quedan difuminadas las conquistas imperiales aztecas, la imposición del tributo o las “guerras floridas”: los combates rituales a través los cuales entrenaban a sus tropas y obtenían prisioneros para los sacrificios humanos.

En suma, todos estos detalles se explican a partir de la idea clave que subyace detrás de esta visión indigenista: la trasposición entre el imperio azteca y la nación mexicana actual.

A partir de la década de 1990 una serie de trabajos sobre la Conquista de México comenzaron a cuestionar tanto la visión imperial como la visión indigenista. Esta nueva corriente revisionista, de carácter tanto historiográfico y cercana a la antropología, está presente, entre otros libros, en *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México* (1992) de Guy Rozat; *Mexico and the Spanish Conquest* (1994) de Ross Hassig; *The Americas. A Hemispheric History* (2003) de Felipe

Fernández Armesto; *Empire: How Spain Became a World Power, 1492–1763* (2003) de Henry Kamen; *La verdadera visión de los vencidos. La Conquista de México en las fuentes aztecas* (2009) de Antonio Aimi, entre muchos otros libros.

Como ejemplo de toda esta corriente sirva un caso.

Al hacer un análisis militar y logístico de la conquista del imperio azteca, el antropólogo de la Universidad de Oklahoma Ross Hassig encontró una serie de cabos sueltos y disparidades que cuestionaban la visión tradicional de la Conquista de México. Hassig llegó a la conclusión de que estas se debían a que comúnmente se tomaban como única referencia las fuentes españolas, que además eran leídas sin las suficientes reservas.

Until now most historians have depended on the first-hand accounts of the Spaniards themselves. These —vivid, immediate, and, above all, accessible— are indeed a wonderfully rich source; but they are also limited, ideologically committed and self-serving. Moreover they are profoundly ignorant of, and hostile to, the civilization they overturned. They have encouraged a highly distorted, and essentially implausible, view of the Conquest as a near-miraculous victory for the European cultural, spiritual and technological superiority, in which a few hundreds Spaniards defeated an empire with hundreds of thousands of soldiers at its disposal<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> HASSIG, Ross, *Mexico and the Spanish Conquest*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994.

Resumen y sistematización de esta postura revisionista puede considerarse el libro *Los siete mitos de la conquista española* (2004) de Matthew Restall<sup>44</sup>. El autor señala que la visión de la Conquista dominante en Occidente durante cinco siglos se ha limitado a tomar como base la visión imperial española, sin cuestionar sus supuestos ni hacer una lectura crítica de esas fuentes. Los casi 500 años de textos sobre la Conquista de México (tomando como referencia las *Cartas de relación* de Hernán Cortés o la temprana *De orbe Novo*, 1530, de Pedro Mártir de Anglería) han establecido un canon historiográfico tan antiguo como firme. Restall, Hassig y muchos otros historiadores revisionistas de este tema expresan su asombro ante cómo la historiografía moderna ha aceptado acríticamente y repetido un relato tan antiguo. Un detalle importante es que el libro de Restall añade poquísimas fuentes nuevas y en realidad opera con base en una relectura de las fuentes tradicionales, miradas desde una óptica crítica inédita. Por ser un libro señero, amerita que se haga aquí un breve resumen.

El libro plantea que la visión tradicional de la Conquista se basa en cinco supuestos:

- a) La Conquista era inevitable porque una civilización era claramente superior a la otra.
- b) Los indígenas fueron responsables de su derrota, en primer lugar porque consideraron que los españoles eran

---

<sup>44</sup> RESTALL, Mathew, *Los siete mitos de la conquista española*, Barcelona, Paidós, 2004.

dioses; en segundo, por la actitud pusilánime y debilidad mental general, especialmente por la de los emperadores Moctezuma y Atahualpa.

c) La cultura indígena era intrínsecamente débil, ya fuera por su superstición, ingenuidad o por la incapacidad de respuesta de su organización social.

d) La ausencia de una escritura fonética fue un impedimento fundamental para los pueblos indígenas porque carecían de una herramienta indispensable tanto para tener un mejor conocimiento del mundo como para transmitir información.

e) El armamento europeo fue un factor decisivo que explica por sí misma la Conquista. “Cuando el factor de las armas se aísla de su contexto y se destaca como la única o principal ventaja de los españoles, toda la Conquista se reduce al enfrentamiento entre armamentos superiores e inferiores”.<sup>45</sup>

Restall añade que relacionado con las ideas anteriores hay una serie de puntos presentes en las historias tradicionales de la Conquista de México o de Perú. Por ejemplo, éstas siempre insisten en señalar que un pequeño grupo de españoles fue capaz de conquistar imperios con millones de personas, y que esta imagen épica y romántica es, narrativamente, muy atractiva, de tal forma que se ha consolidado como un presupuesto básico. Esta idea hace

---

<sup>45</sup> RESTALL, *op. cit.*, p. 200.

caso omiso de que junto a los españoles participaron miles de indígenas, e incluso numerosos esclavos negros.

Otro punto, ligado al anterior, es que la Conquista se explica a partir del comportamiento excepcional (sagacidad, valor, entereza) de Hernán Cortés, sin tomar en cuenta que todas las actividades que llevó a cabo fueron medidas prototípicas de los conquistadores en las Américas y el Caribe. Así la captura del emperador azteca Moctezuma o del inca Atahualpa no fue un hecho especial sino un elemento común en la forma de proceder de los conquistadores, pero que se ha exagerado o mirado de manera parcial en pos de ensalzar a éstos.

Frente a la imagen del emperador azteca como esencia de lo pusilánime, Restall presenta una visión distinta:

El Moctezuma real fue el dirigente más hábil del imperio mexica; Fernández-Armesto lo describe como el más dinámico, el más agresivo, el más seguro de sí mismo, el que aventajó a todos sus predecesores con campañas bélicas en un territorio de más de 400 000 km, campañas que continuaron después de que Cortés hubiera establecido su residencia en Tenochtitlan. Cortés aseguraba haber capturado a Moctezuma poco después de llegar a la ciudad, pero parece claro, por las descripciones del emperador en otras fuentes españolas e indígenas, que su detención se produjo al cabo de varios meses. Entretanto, el dirigente mexica lanzó una red de confusión en torno a los españoles, cuya inseguridad les llevó a cometer la desastrosa

huida sanguinaria de Tenochtitlan, pues no sabían si les esperaba la sumisión, arteros engaños o una sumisión abierta.<sup>46</sup>

En efecto, el relato tradicional ha sostenido que Moctezuma estuvo seis meses capturado mientras los españoles se encargaron de irlo sustituyendo, pero es muy difícil creer que la nobleza guerrera azteca aceptase esto sin más. En todo caso, los hechos están a debate, pero no es así como se presentan en el discurso histórico tradicional, en el que se ha establecido plenamente (de la misma manera que la representación de un Cortés astuto y excepcional) la imagen de un Moctezuma apocado, cobarde, víctima del llamado “síndrome de Estocolmo”, que acerca un prisionero a sus captores, un supersticioso que teme a los españoles desde su llegada porque los confunde con dioses y no alguien que pudo haber planeado la Noche Triste, es decir, la “desastrosa huida” española de Tenochtitlan el 30 de junio de 1520.

Restall señala que el establecimiento de la idea de la excepcionalidad de Cortés deriva en buena medida de que, en general, se han tomado sus *Cartas de relación* como textos historiográficos, sin tomar en cuenta que pertenecen al género inevitablemente parcial e interesado de la probanza de méritos, cuya finalidad era resaltar la acción del propio conquistador con el fin de obtener recompensas y prebendas.

La historia de la Conquista en el siglo XX es un relato con muchas capas, al que se le han venido agregando otras que han ido reforzando los mitos anteriores. De tal manera que en realidad no ha

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 180.



habido un cambio normal en la historiografía, como en cualquier tema, sino más bien una monótona y sistemática repetición.

En ese sentido, desde el siglo XIX la historiografía sobre la Conquista se ha limitado a contrastar y matizar las fuentes tradicionales, no a leerlas críticamente y, mucho menos, a cuestionarlas. Un punto central: los mitos sobre la Conquista son tan fuertes que la historiografía indigenista mexicana reproduce y refuerza la historia imperial.

Un ejemplo son los llamados “presagios”, que figuran en la gran mayoría de historias de la Conquista: una serie de hechos funestos que ocurrieron en Tenochtitlan en víspera de la llegada de los españoles y que predispusieron a los aztecas a aceptar su derrota.<sup>47</sup> Pero resulta que estos presagios son prácticamente iguales a los de la tradición medieval europea (por ejemplo, los que anuncian la caída de Jerusalén) y fueron elaborados por indígenas que estudiaban en el colegio de Santiago Tlatelolco, bajo la dirección de franciscanos; es decir, estos alumnos intentaron emular la tradición cristiana en su propia historia de la conquista del imperio azteca.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> El primero fue un gran cometa; el segundo fue el incendio, repentino y sin causa aparente del templo del dios Huitzilopochtli; el tercero fue la caída de un rayo en el templo del dios Xiuhtecuhtli; el cuarto presagio fue otro cometa con tres estelas juntas; el quinto fue la formación de grandes olas en el lago de Texcoco; el sexto fue la voz de una mujer que en la madrugada gritaba: “¡oh, hijos míos, ya nos perdimos, a dónde os llevaré!”; el sexto fue el hallazgo de un gran pájaro con un espejo en la frente en cuyo espejo Moctezuma vio a hombres extraños; el octavo fue la aparición de personas monstruosas, con deformaciones físicas. PORTILLA, Miguel León, *Visión de los vencidos*, Historia 16, Madrid, 1985, pp. 49-57.

<sup>48</sup> Actualmente Televisión Española emite la serie *Carlos, rey emperador*, sobre Carlos V. En el episodio del 28 de septiembre de 2015 aparece Moctezuma en

Otro tanto ocurre con el relato de que los aztecas confundieron a Cortés con un dios y que esa idea se originó en la religión azteca. No se han encontrado indicios de ella y lo más probable es que hubiese sido una idea de Cortés. Un elemento clave de la visión indigenista es que las fuentes escritas en náhuatl o en cualquier otra lengua indígena se validan automáticamente como auténticamente indígenas pero, como ya se dijo, quienes las escribieron, ya durante la siguiente generación a la Conquista, estaban bajo supervisión europea y adaptaban los moldes de esa cultura. En virtud de ello, el revisionismo sobre la Conquista ha buscado en otras fuentes y, así, ha dado mucha importancia a las imágenes. Por ejemplo, al Lienzo de Tlaxcala, un códice sobre tela realizado a principios de la segunda mitad del siglo XVI, que muestra la visión tlaxcalteca de la Conquista; en ella, Malinche deja de ser un personaje secundario de la Conquista, una traductora e intérprete, una eventual consejera, y pasa a ocupar un primer plano y adquiere otra categoría: la de conquistadora.

---

Tenochtitlán, temeroso de los españoles, seguro de que la profecía se ha cumplido y de que los españoles son dioses que han regresado.

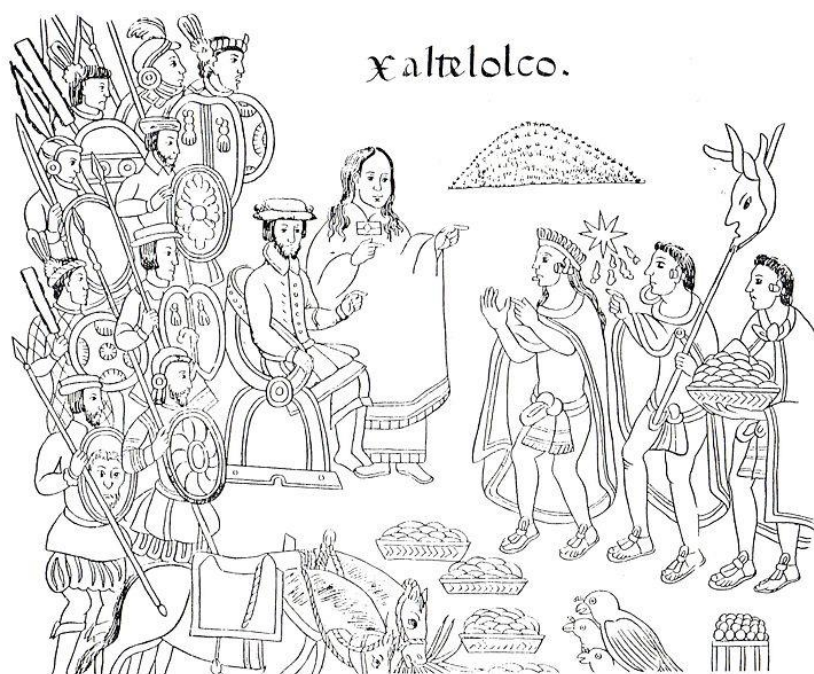


Fig. 3. *Lienzo de Tlaxcala* (fragmento), de Diego Muñoz Camargo, 1585, disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malinche\\_Tlaxcala.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malinche_Tlaxcala.jpg)

Así, el enfoque revisionista de la historia de la Conquista no se distingue tanto por introducir elementos nuevos como por establecer nuevas categorías en los actores ya conocidos. Por ejemplo, el concepto “conquistador” se ha movido de tal forma que ahora abarca a indígenas y negros. Asimismo, ahora se considera que en vez de una conquista de un imperio por otro (o de sus representantes, las fuerzas españolas) lo que ocurrió es que un grupo de europeos intervino en una guerra civil indígena (por ejemplo, de aztecas contra tlaxcaltecas y/o contra cempoaltecas). El resultado final de esa guerra benefició a los europeos y a sus aliados indígenas y el acomodo final, tras varias décadas, benefició únicamente a los españoles: a la postre la nobleza indígena que

había sido aliada de Cortés perdió todos sus privilegios, pero eso no podían saberlo ni prevenirlo cuando ocurrieron las cosas.

Restall señala que hay seis factores que, en combinación, nunca separadamente, explican la conquista del imperio azteca:

- a) La desunión indígena, dado que la fidelidad que los indígenas guardaban era a sus ciudades-estado, ni siquiera a su comunidad lingüística o cultural: no se veían como nahuas, mayas, totonacas. Tampoco se veían a sí mismos como “indios”, esta división se impuso de manera posterior, ya en la etapa colonial.
- b) Las grandes epidemias de viruela y sarampión. El número de víctimas es motivo de discusión, pero el acuerdo actual calcula que fueron considerables y en muy poco tiempo.
- c) Aunque por sí solo no explique la Conquista, el acero, especialmente la espada, en combinación con los otros elementos señalados, fue un factor importante.
- d) La naturaleza religiosa de los métodos bélicos aztecas; su visión ritual de la guerra impedía los ataques sorpresa porque antes de la confrontación se llevaban a cabo varias ceremonias. Asimismo, su propósito no era acabar con los españoles en el campo de batalla sino procurar capturarlos vivos para después sacrificarlos.

Restall muestra que la visión actual de la Conquista de México es altamente deudora de la historia imperial y que la

historia romántica del siglo XIX (incluyendo la mexicana) fortaleció esos mitos. Sobre todo, Restall insiste en que la visión más reciente de la Conquista, la que ya se cuenta en el siglo XXI, todavía perduran las características fundamentales de la visión imperial y que la versión indigenista paradójicamente la refuerza.

Es indispensable señalar que esta corriente revisionista no es plenamente innovadora, en realidad, desde el siglo XIX hubo una corriente que cuestionaba algunos de los aspectos tradicionales del relato. Se pueden poner dos ejemplos, uno del siglo XIX y otro del siglo XX.

El primero sería una afirmación del historiador romántico norteamericano William Prescott en su *History of the Conquest of Mexico* (1843):

Yet this must not be understood too literally; for it would be unjust to the Aztecs themselves, at least to their military prowess, to regard the Conquest as directly achieved by the Spaniards alone. The Indian empire was in a manner conquered by Indians. The Aztec monarchy fell by the hands of its own subjects, under the direction of European sagacity and science<sup>49</sup>.

A partir de lo que dice Prescott la Conquista de México de México puede identificarse incluso como una revolución social: la de unos estados tributarios contra sus señores. Por su lado, un investigador actual, editor de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, señala:

---

<sup>49</sup> PRESCOTT, William, *History of the Conquest of Mexico*, New York, Random House Publishing Group, 2000, p.437.

Es evidente que las *Cartas de relación* distan de ser escritos objetivos. El discurso de Hernán Cortés busca su articulación como un ejemplo de doble servicio a la Corona y al cristianismo y por tanto la realidad es siempre observada con una óptica que responde a ese objetivo. De ahí que existan silencios, exageraciones e interpretaciones fuertemente subjetivas de los hechos que se describen. Cierta desconfianza se halla incluso ya en Pedro Mártir, contemporáneo de Cortés.<sup>50</sup>

En la época moderna, las *Cartas* de Cortés pasaron a considerarse una obra historiográfica cuando en 1770 el arzobispo Lorenzana las editó con el título *Historia de Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés*, y gradualmente los eruditos fueron aceptándola como una obra propiamente histórica. Es decir, la crítica erudita ha jugado un doble papel, por un lado, siempre fue consciente de la distancia crítica que debía mantener frente a esta historia, de sus prejuicios y su parcialidad, y por el otro siempre terminó validándola al no terminar de considerar otros factores ni elaborar una propuesta alternativa. Sin embargo, no pueden dejar de señalarse sus reticencias y objeciones ante la lectura tradicional.

Como ya se dijo, la visión alternativa y revisionista de la Conquista no es algo nuevo, es sencillamente una tradición que no había terminado de imponerse. Es muy probable que en los siguientes años se difunda cada vez más, pero todavía tardará

---

<sup>50</sup> DELGADO GÓMEZ Ángel (ed.), en CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, Madrid, Castalia, 1993, p. 54.

mucho tiempo antes de llegar al gran público. Sin embargo, la prueba de que entre los historiadores está adquiriendo carta de naturalización es que ahora la visión tradicional de la Conquista comienza a quedar desautorizada:

La leyenda popular que más tarde circuló por España y sus colonias, y que todavía hoy sigue creyendo una gran parte de los lectores, dice que esos novecientos hombres contaban únicamente con sus propios recursos para derrocar al poderoso imperio mexica y sometieron solos al imperio americano. Se trata de una fantasía que ningún investigador serio ha alimentado.<sup>51</sup>

Durante siglos y décadas, los investigadores, incluyendo a los serios, mantenían esta idea de los españoles como el puñado de hombres que derrotó a un imperio (en realidad, todavía hay quien lo mantiene). Así resume un historiador el encuentro entre Cortés y el emperador azteca, con su subsiguiente prisión y derrota, Cortés “entra en Tenochtitlan e impone su autoridad al emperador Moctezuma”.<sup>52</sup>

### **1.3 La Conquista de México en la ópera: de la Restauración inglesa (1660) al siglo XXI**

La primera de todas las óperas de la historia que tiene como protagonista a Moctezuma no trata sobre la Conquista de México,

---

<sup>51</sup> KAMEN, Henry, *Poder y gloria. Los héroes de la España imperial*, Barcelona, Espasa, 2012, pp.45-53.

<sup>52</sup> PÉREZ, Joseph, *Carlos V*, Planeta, Barcelona, Madrid, 2010, p. 177.

sino que está ambientada en el imperio inca. Se trata de *The Indian Queen* (1695) del compositor inglés Henry Purcell, con libreto del afamado escritor inglés John Dryden sobre su obra homónima de 1665. El argumento es típico de las óperas de tema histórico, muy enrevesado y complicado, lleno de situaciones prolijas e inverosímiles. Así, baste decir que la trama está situada en el imperio inca y gira en torno a la guerra que los incas sostienen con los aztecas en vísperas de la conquista del imperio inca; que un guerrero llamado Moctezuma comanda a las tropas incas; que éste obtiene la victoria y que al no obtener la recompensa esperada, lidera a los aztecas para conquistar el imperio inca. Cuando vence el trono lo usurpa una reina llamada Zempoalla, cuyo designio es sacrificar al emperador inca vencido y a su hija. Moctezuma, al oponerse, es hecho también prisionero y será asimismo sacrificado. El final es feliz: el invasor pueblo azteca se rebela contra la usurpación y aparece en escena la verdadera reina, Amexia, soberana justa y opuesta a los sacrificios, etcétera.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> JOUVE MARTI, José Ramón, “Incas y aztecas en la imaginación trasatlántica: teatro música y memoria en *The Indian Queen* de John Dryden y Henry Purcell”, *Hispanofila*, 2008, 154, pp. 1-14.



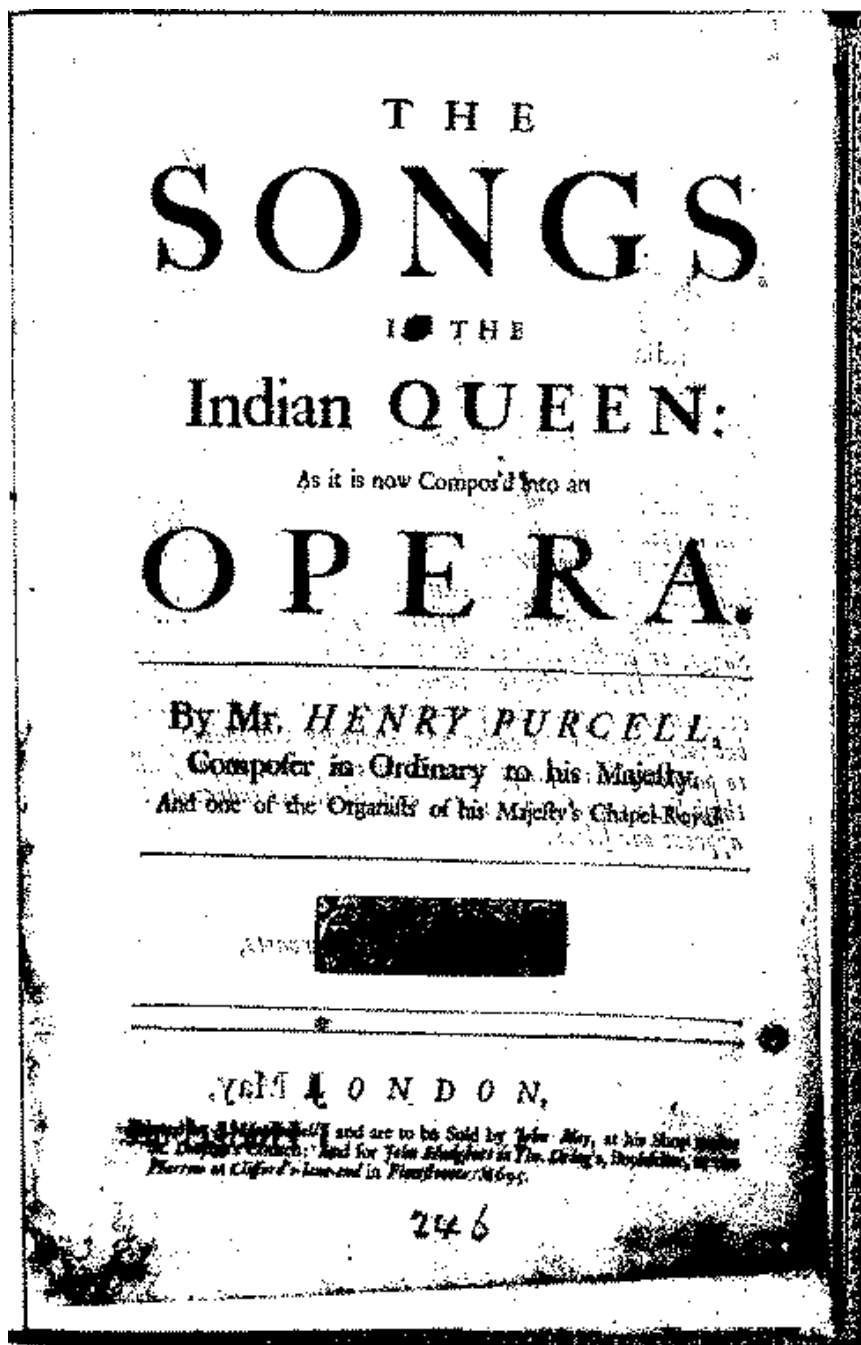


Fig. 4. Portada de la partitura de una selección de canciones de *The Indian Queen* de Henry Purcell, London, J. Heptinstall, 1695. Disponible en: [http://imslp.org/wiki/The\\_Indian\\_Queen,\\_Z.630\\_%28Purcell,\\_Henry%29](http://imslp.org/wiki/The_Indian_Queen,_Z.630_%28Purcell,_Henry%29)

La trama de la ópera es fantástica ya que incas y aztecas nunca tuvieron contacto, por lo que la idea de que Moctezuma haya sido el líder de las tropas aztecas e incas es, sencillamente, estrafalaria, pero está muy de acuerdo con lo que es la ópera inglesa de la época (que en realidad eran semióperas llamadas *masks*). Al mismo tiempo, aunque la trama es fantástica no cabe duda de que los nombres, lugares, personajes y otros elementos tienen una base real e histórica, como la de los imperios azteca e inca. Pero es lo único, todo lo demás se altera y transfigura en aras de una trama que a los ojos contemporáneos parece casi excéntrica. Así, Moctezuma es un mercenario, no un emperador; Zempoalla (Cempoala en castellano), la reina usurpadora, es el nombre de una ciudad-estado prehispánica totonaca, muy conocida por haberse aliado a Cortés; Traxalla, el guerrero al servicio de la reina usurpadora, es el nombre apenas modificado de otra ciudad estado aliada de Cortés, Tlaxcala. El tema de esta ópera no es la Conquista de México, sino más bien, una manera general y fantasiosa de abordar las civilizaciones prehispánicas. La única referencia a la Conquista es una acotación escénica al inicio de la obra, en que dice que la acción se desarrolla en vísperas de la misma.

La obra de teatro de Dryden (el traductor más famoso de Plutarco al inglés) se estrenó en 1665. En 1666, el dramaturgo estrenó *The Indian Emperor, or the Conquest of Mexico by the Spaniards*, cuyo libreto se basó en *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (1658) de William Davemont —obra con música incidental, no una ópera— los protagonistas son Moctezuma y Pizarro.

¿Por qué en la Inglaterra de la Restauración, de la segunda mitad del siglo XVII hubo interés en estos temas americanos? El resorte de la obra fue la Leyenda Negra (concepto en boga desde el siglo XVI, pero acuñado a principios del siglo XX por el ensayista español Julián Juderías).<sup>54</sup> La “leyenda” se había iniciado hacia 1559, cuando en España se quemó a protestantes, por lo que la máxima potencia imperial de la época tenía la animadversión de otras sociedades y se publicaron opúsculos antiespañoles en varias lenguas. El más importante e influyente fue el que escribió Guillermo de Orange, en el contexto de la guerra de Flandes contra la monarquía española: la *Apología* (1580), donde se justifica por rebelarse contra su “señor natural” con base en tres motivos: el incesto y la conducta, en general, inmoral de Felipe II; el fanatismo y la intolerancia españolas, encarnada en la Inquisición; y la conquista de América, no *per ser* sino por la forma en que se hizo, con matanzas sin igual. Este texto “se puede considerar como el primer ejemplo de guerra psicológica de la historia moderna”.<sup>55</sup>

*The Indian Emperor* fue la obra que motivó a Voltaire a escribir *Alzire* (1736), la base sobre que Federico escribió el libreto de su ópera *Montezuma* (1753). Así, la genealogía del vasto árbol de óperas que tienen como protagonista a Cuauhtémoc, que abarca cuatro siglos, numerosas lenguas y entidades políticas (primero,

---

<sup>54</sup> Sobre la Leyenda Negra veáse el estudio clásico, GARCÍA; CÄRCEL, RICARDO, *La Leyenda Negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza Editorial, 1992. También: MALTBY, William, S., *La Leyenda negra en Inglaterra : desarrollo del sentimiento antihispánico 1558-1660*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982

<sup>55</sup> PÉREZ, Joseph, En torno a la Leyenda Negra, en *Historia, literatura, sociedad*, Granada, Editorial Universitaria de Granada, 2010, p. 257-260.

ciudades-estado o imperios, después estados-nación) comienza en Londres, en 1695, con *The Indian Queen*, de Henry Purcell.

La siguiente ópera que tiene como protagonista a Moctezuma es la primera ópera de la historia sobre la Conquista de México. Se trata de *Motezuma* de Antonio Vivaldi, conocido del gran público actual por *Las cuatro estaciones*. La ópera se estrenó en 1733, en Venecia. No se abunda aquí sobre ella porque se le dedica un capítulo posterior de esta tesis.

La ópera de Vivaldi fue por alrededor de treinta años la única sobre la Conquista de México, pero a partir de 1765 las óperas con este tema se multiplicaron. Quizá esto se debió, por lo menos en parte, a un renovado interés por América motivado por la Paz de París de 1763, cuando Francia cedió Canadá a Gran Bretaña y la Lousiana a España. El cambio de manos de los territorios americanos, sobre todo el primero, con población indígena, acaso resultó un aliciente.

Lo que sin duda influyó en la multiplicación exponencial de estas óperas fue que el libretista fiorentino Vittorio Amedeo Cigna-Santi escribió un libreto sobre Moctezuma. No está claro cuáles fueron las fuentes en las que se basó Cigna-Santi. Lo más probable es que utilizase la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís, sencillamente por la misma razón que la usaron los otros compositores de la época: ese libro era la versión más difundida sobre el tema en el siglo XVIII. Sin embargo, una reciente puesta en escena de una ópera que utiliza ese libreto, la de *Motezuma* de Jan Myslivecek, señala “libretto by Vittorio Amedeo Cigna-Santi that is

based on legends associated with the Aztec ruler Moctezuma II”.<sup>56</sup> De nuevo, puede verse aquí, como se señaló ya en el caso del *Motezuma* de Vivaldi, que cuando una ópera barroca o anterior se rescata, hay un largo proceso: el estudio se enfoca primero en la música y todo lo ligado con ella (parámetros de ejecución musical, como el estilo, la interpretación históricamente informada y la afinación), y sólo después pasa a ocuparse gradualmente de otros aspectos. Las fuentes historiográficas de un libreto de tema histórico es uno de los últimos puntos en ser abordados.

El libreto sobre Moctezuma de Cigna-Santi provocó una auténtica oleada de óperas, todas sobre ese mismo texto. En la ópera de aquella época a menudo el elemento más importante era el libreto y había libretistas que eran muy famosos y más influyentes que los compositores (el caso más conocido es Pietro Metastasio). La música tenía que adaptarse al texto, cuidar mucho la prosodia para que todo el texto, cantado o recitado, se entendiese. Si había algún tipo de dilema entre texto y música, no era raro que la disputa se resolviese en favor del primero. La prueba de esta preeminencia del texto es que los libretos se vendían íntegros y así el público podía leerlo antes, durante y después de la función. De hecho, durante ésta, la luz estaba encendida para que el público pudiera leer o consultar el texto. Así, un libreto de ópera se consideraba un producto valioso en sí mismo, no un complemento, como se conceptualiza hoy en día. En este aspecto, el cambio ha sido drástico.

---

<sup>56</sup> ENSEMBLE Baroque, *Montezuma* [en línea], 2011, disponible en: <http://www.ebcz.eu/en/?do=program&program=25&zpet=programy>

Cigna-Santi escribió el libro de *Montezuma* expresamente para el compositor Gian Francesco de Majo, quien terminó la música ese mismo año. La ópera se estrenó en Turín con inmenso éxito. El resultado fueron las variadas óperas de otros compositores con este libreto. Entre ellas están:

*Montezuma* de Gian Francesco de Majo (Turín, 1765); *La conquista de México* de Mattia Venlo (Londres, 1767); *Motezuma* de Josef Mysliveček (Praga, 1771); *Montezuma* de Giovanni Paisiello (Roma, 1772); *Montezuma* de Baldassare Galuppi (Venecia, 1772); *Montezuma* de Antonio M. G. Sacchini (Londres, 1775); *Montezuma* de Pasquale Anfossi (Reggio Emilia, 1776); *Montezuma* de Giacomo Insanguine (Turín, 1780); *Montezuma* de Niccoló A. Zingarelli (Nápoles, 1781).

Algunos compositores de la lista anterior no son nombres únicamente conocidos por un anticuario. Actualmente son reconocidos por la crítica Josef Myslivecek, admirado por Mozart; Giovanni Paisiello, autor de un famoso *Barbero de Sevilla* (que quedó opacado por el muy famoso y posterior de Gioachino Rossini); Baldassare Galuppi, conocido por sus óperas con libreto de Carlo Goldoni; y Anfossi, que fue una importante influencia para Mozart.

Las óperas sobre la Conquista de México (o sobre Moctezuma, para mayor precisión) se estrenaron en muchos de los estados italianos, donde la ópera estaba más extendida, pero asimismo fue un fenómeno europeo que abarcó a lugares tan diferentes como Praga, Londres y Berlín.

Motivado por el gran éxito del libreto de Cigna-Santi, y también por el de las sucesivas óperas estrenadas con él, el libretista fiorentino Filippo Tarducci escribió el libreto de *Fernando nel Messico* en 1787. La ópera, desde luego, trata también sobre la Conquista de México pero focalizada en Hernán Cortés como personaje principal. Las óperas sobre este libreto fueron también varias: *Fernando nel Messico* de Giuseppe Giordani (Roma, 1787); *Fernando nel Messico* de Giuseppe Mugens (Florencia, 1789); *Fernando nel Messico* de Marco Antonio Portugal (Venecia, 1798).

El impacto europeo de este libreto y de esta ópera fue menor que el del libreto de Cigna-Santi y sus respectivas óperas. Sin embargo, estas tres óperas en tres lugares diferentes con la diferencia de algunos años (nueve años entre la producción fiorentina y la veneciana) muestran que el libreto de Tarducci tuvo un éxito relativo. Sin embargo, esa repercusión no ha trascendido a la época actual porque estas óperas no se han montado durante siglos y no existe ninguna edición ni grabación actual. Cabe suponer que también este libreto se basó en Solís, pero tendría que aclararse a partir de un estudio.

En suma, para un conocedor de ópera al tanto de lo que se representaba en Europa en la segunda mitad del siglo XVIII es claro que la Conquista de México fue un tema importante y relativamente frecuente, una moda que duró más de treinta años.

La siguiente ópera sobre la Conquista de México, es *Ferdinand Cortes ou la conquête du Mexique* de Gaspare Spontini, con libreto de Victor-Joseph-Étienne de Jouy y Joseph-Alphonse

d'Esmenard, estrenada en París, en la Academia Imperial de Música, en 1809. Con esta ópera se cierra todo un ciclo, el de la ópera barroca del siglo XVIII, y se anuncian ya en ella los grandes cambios que traerá consigo el siglo XIX, es una ópera pionera. Como todo un capítulo de esta tesis está dedicado a esa ópera, por ahora no se abundará más en ella.

Con el interés general por la ópera barroca que comenzó en las últimas décadas del siglo XX, poco a poco ha comenzado el rescate de la producción de estas obras. Sin embargo, su repercusión todavía está limitada a los circuitos de conocedores y no tienen trascendencia más allá. Así, en 1992 (con motivo de las celebraciones por los 500 años del descubrimiento de América) se reestrenó el *Montezuma* de Paisiello en la Universidad de Maryland.<sup>57</sup>

En esta tradición de óperas sobre la Conquista de México, España ocupó una posición marginal. La primera ópera sobre el tema es *Las naves de Cortés* (1874) del compositor valenciano Ruperto Chapi, con libreto de Roberto Arnao. Como puede inferirse a partir del título, la ópera es una exaltación de Cortés y se basa en uno de los episodios más conocidos de la saga de la Conquista de México: el incendio de los barcos de la expedición española frente a las cosas de Veracruz; se trata de una leyenda:

Poco después del desembarco en la costa del Golfo de México en 1519, en una operación sistemáticamente aclamada por su

---

<sup>57</sup> GIRARDI, Michele, Un felice Motezuma [en línea], Facoltà di Musicologia, Pavia, Università degli studi di Pavia, disponible en: <http://musicologia.unipv.it/girardi/Motezum.PDF>



audacia y brillantez, Cortés quemó las naves. En realidad no lo hizo. Los barcos se hundieron y al menos uno simplemente encalló. Pero en 1546 Cervantes de Salazar aludió a la quema de las naves de Cortés en un texto impreso, desde entonces, la imagen se perpetuó.<sup>58</sup>

Además, es harto probable también que los gusanos marinos se hubiesen comido la madera de las naves y que fuera indispensable barrenarlas. El punto es que esta versión crítica sobre lo que ocurrió con los barcos no corresponde únicamente a la historiografía revisionista. En un libro de tendencia ortodoxa sobre el tema se puede leer:

Lo más probable es que los navíos fueran barrenados y posteriormente ‘echados al través’ en la playa, pero una versión muy difundida afirmó que los barcos fueron quemados [...] probablemente la razón de mantener esta versión radicaría en el deseo de comparar a Cortés con algunos héroes de la antigüedad clásica (Agatocles de Siracusa, Quinto Fabio Máximo, Juliano el Apóstata, etc.) recursos literario muy en boga en el Renacimiento y que utilizaron respecto a Cortés otros autores. Pero sería el Romanticismo la corriente que haría la fortuna de la versión de la ‘quema’ de las naves.<sup>59</sup>

Un detalle a destacar es que ningún compositor mexicano se ha ocupado de Moctezuma, ni en la ópera ni en cualquier otro

---

<sup>58</sup> RESTALL, *op. cit.*, p. 47.

<sup>59</sup> GUTIÉRREZ CONTRERAS, F., *Hernán Cortés*, Barcelona, Salvat, 1989, p. 99

género musical. Esto se debe a que en México Moctezuma es una figura marginal, en realidad, algo peor, es uno de los grandes villanos de la Historia Nacional o la historia de bronce, la versión nacionalista de la historia creada por el régimen liberal mexicano durante el siglo XIX y que, en el siglo XX, fue sistemáticamente difundida por el régimen postrevolucionario desde mediados de la década de 1920 hasta mediados de la de 1980.

En esa misma versión de la historia, Cuauhtémoc, el último emperador azteca (quien combatió a Cortés durante un sitio de más de tres meses, hasta la extenuación) es un héroe y, por lo tanto, una piedra angular del nacionalismo mexicano. Por tal razón Cuauhtémoc es un tema frecuente en numerosos obras del muralismo mexicano, el movimiento pictórico más influyente de América latina durante el siglo XX.

Por ello, la primera ópera sobre la Conquista de México en este país es *Guatemotzin* (1871), de Aniceto del Valle Ortega, con libreto de José Tomás de Cuéllar, un escritor costumbrista muy afamado en la época. “Guatemotzin” es el nombre castellano para Cuauhtémoc. Ningún compositor del nacionalismo musical mexicano dedicó una ópera a Cuauhtémoc, a la Conquista de México o a cualquier tema prehispánico en general, probablemente porque en México la tradición operística es muy débil o porque a ese género son aficionadas únicamente las clases más altas del país; mientras que los compositores nacionalistas buscaron llegar a un público más amplio y para ello emularon las expresiones musicales de carácter popular o tradicional. Quizá consideraron que el indigenismo tenía una faceta indigenista histórica en el

muralismo mexicano, que se ocupó repetidamente de Cuauhtémoc. El punto es que la única ópera destacada del período nacionalista fue escrita por un músico de tendencias no revolucionarias, Miguel Bernal Jiménez, quien en *Tata Vasco* (1941) muestra la labor misionera de Vasco de Quiroga entre los indígenas purépechas en el siglo XVI, quien fundó en Michoacán una colonia inspirada en las ideas de Tomás Moro en *Utopía* (1551). Así, el tema de esta ópera no es el mundo prehispánico sino la conversión espiritual.

En general, durante el siglo XIX el tema de la Conquista de México decayó por completo en la ópera europea, en claro contraste con el siglo XVIII. Probablemente esto se deba a que el siglo XIX marca la eclosión de los estados nación y de la ópera de carácter más nacional, tanto en la forma como en el contenido. En cada lugar de Europa se buscó que la música de la ópera fuera más cercana a la tradición local, que los temas fueran también de la historia nacional y que se cantase en la lengua propia y ya no en italiano, la lengua internacional de la ópera. Probablemente hay otras razones para el declive del tema, que asimismo están por estudiarse.

Así, tras la temprana *Ferdinand Cortez* (1809) de Spontini, durante el resto del siglo la Conquista de México no volvió a ser el tema de ninguna ópera. En cambio, en el siglo XX hubo una auténtica eclosión del tema. Este renacimiento comenzó en 1964 con *Montezuma* del compositor norteamericano Roger Sessions, con libreto de Giuseppe Antonio Borgese, basado en *The Conquest of Mexico* de William H. Prescott y en la *Historia verdadera de la*

*conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.<sup>60</sup> La ópera se estrenó en abril de 1964 en la Deutsche Oper en Berlín, en traducción alemana. El estreno en Estados Unidos, ya con el libreto original en inglés, fue en marzo de 1976 en Boston, coincidiendo con el aire americanista de los festejos por los doscientos años de la declaración de independencia de Estados Unidos.

Esta ópera es un ambicioso y vasto proyecto por contar la Conquista desde varios puntos de vista y de ahí su duración de más de tres horas. En ellas aparecen personajes como Cortés y Moctezuma, pero acompañados por una gran cantidad de personajes históricos, entre quienes están Malinche, Cuauhtémoc, Bernal Díaz del Castillo (quien tiene dos papeles en la ópera: un joven soldado que participa en la Conquista y un anciano veterano que la recuerda), Jerónimo de Aguilar, Pedro de Alvarado, fray Olmedo de la Merced, además de los soldados aztecas y españoles.

En 1987 el alemán Wolfgang Rihm escribió *Die Eroberung von Mexico*, (o sea “La Conquista de México”) que se estrenó ese mismo año. En 1991 se presentó una nueva versión, revisada.<sup>61</sup> La ópera (o más bien “el teatro musical” como lo llama el compositor) trata sobre la Conquista, pero no es una obra convencional con una

---

<sup>60</sup> Cfr. Roger Sessions Society, disponible en: <http://www.uncwil.edu/music/sessionssociety/>. Véase también OLMSTEAD, Andrea, “The Plum'd Serpent: Antonio Borgese and Roger Sessions's 'Montezuma'”, *Tempo*, New Series, Mar., 1985, 152, pp. 13-22. Véase también, sobre el estreno alemán: [http://www.amadeusonline.net/almanacco?r=&alm\\_giorno=19&alm\\_mese=04&alm\\_anno=1964&alm\\_testo=Montezuma](http://www.amadeusonline.net/almanacco?r=&alm_giorno=19&alm_mese=04&alm_anno=1964&alm_testo=Montezuma)

<sup>61</sup> RIHM, Wolfgang, *Die Eroberung von México* [CD CPO B000001RVZ], Osnabrück, Hamburger Philharmoniker, 1995. El conductor de esta ópera fue Ingo Metzmacher, entre otros participantes como Georg Becker, etc. El libreto se apoya en textos de Antonin Artaud (no hay crédito del adaptador).

trama ascendente; más bien presenta una serie de escenas donde se pone de manifiesto la dificultad de la comunicación y el entendimiento entre dos culturas muy diferentes.

Aunque Cortés y Moctezuma son los protagonistas, el libreto no se basa en una historia de la Conquista propiamente dicha, el compositor hizo el libreto a partir de un texto *sui generis* de Antonin Artaud: el guión de la obra teatral *Conquête du Mexique*. A este texto Rihm agregó poemas de Octavio Paz y tres poemas aztecas tomados de los “Cantares mexicanos” (una antología de poesía azteca recogida en *La visión de los vencidos*).<sup>62</sup> La ópera consta de cuatro partes, tomadas de *La conquista de México* de Artaud: 1. Presagios (una representación del pesimismo azteca en vísperas de la Conquista); 2. Confesión (un monólogo de Cortés que muestra lo que piensa sobre las tierras que va conquistando); 3. Convulsiones (el estallamiento de la rebeldía azteca contra los conquistadores); y 4. Abdicación (la derrota de los aztecas y la resignación del emperador Moctezuma al perder el trono).<sup>63</sup>

La *Conquista de México* de Artaud es un guión, no una obra teatral terminada pero aun así es una obra muy influyente porque se trató de un ejemplo de lo que debería ser el “teatro de la crueldad”, es decir, un teatro entendido más como rito y *performance*. El guión es algo muy general, una obra surrealista, irrepresentable. Como dice un especialista actual sobre la obra

---

<sup>62</sup> OE1, Wolfgang Rihm, “Die Eroberung von Mexico” [en línea], 26 de julio 2015, disponible en: <http://oe1.orf.at/programm/409670>

<sup>63</sup> Para un análisis de la *Conquête du Mexique* de Artaud véase el artículo: FLORES, Enrique, “La *Conquête du Mexique*: Sacrificio, espectáculo y ‘teatro de la crueldad’”, *Caravelle*, 2004, 1(82), pp. 89-124.

En largos trechos, los cantantes pulverizan los textos de Artaud: emplean palabras sueltas o de plano profieren consonantes y vocales aisladas, que buscan transmitir una intención escénica y musical sin verbalizarla.<sup>64</sup>

El texto no relata la Conquista de México: la ve como un punto de partida para expresar una serie de tópicos acerca del valor espiritual de la cultura prehispánica y de la decadencia de la cultura occidental, no hay ningún tipo de acción histórica, de hechos concretos o de personajes con parlamentos.

Este texto de Artaud estuvo muy influido por su estancia entre los indios tarahumaras, con quienes fumó peyote y participó en sus ritos. Bajo la influencia de esa experiencia, escribió textos como los que publicó en la prensa mexicana, en 1936, una *Carta abierta a los gobernadores de los estados de México*, donde decía:

Para mí la cultura de Europa ha fracasado y considero que, con el desarrollo desenfrenado de sus máquinas, Europa ha traicionado a la verdadera cultura; yo, a mi vez, me declaro traidor a la constitución europea del progreso. Los ritos y las danzas sagradas de los indios son la más bella forma posible de teatro y la única que, en realidad, puede justificarse.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Como señala WOLFFER, José, “La Conquista de México”, *Letras Libres* [en línea], noviembre de 2003, disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/la-conquista-de-mexico>

<sup>65</sup> Citado en MATABOSCH, Joan, “La conquista de México” o el encuentro de dos culturas, *El Huffington Post* [en línea], 4 de octubre de 2013, disponible en: [http://www.huffingtonpost.es/joan-matabosch/la-conquista-de-mexico-o-\\_b\\_4036869.html](http://www.huffingtonpost.es/joan-matabosch/la-conquista-de-mexico-o-_b_4036869.html)

Así, Moctezuma, cuyo personaje es femenino, es representado por la voz de tres cantantes diferentes y lo mismo ocurre con Cortés. La obra es asimismo una alegoría de la dificultad de la comunicación entre el hombre y la mujer, abunda en el tópico de la “guerra de sexos”.

En suma, *La conquista de México* de Rihm es una obra experimental caótica para los criterios teatrales tradicionales.<sup>66</sup> Sin embargo, las óperas de la segunda mitad del siglo XX se caracterizan por no tener apenas reposiciones y en ese sentido esta ópera de Rihm es anómala, dado que se trata de una ópera exitosa. Eso se debe en parte a que él es uno de los compositores vivos más importantes del mundo, y por el otro, a la obra misma. El Teatro Real programó la obra en octubre de 2013 y el importante Festival de Salzburgo, en Austria, también la presentó en 2015.<sup>67</sup>

La ópera no relata la Conquista de México sino que reflexiona sobre ella en cuanto encuentro de dos culturas sin contacto previo. Una de las escenas tiene este texto de Octavio Paz, el premio Nobel de literatura mexicano, autor del *Laberinto de la soledad* (1950), la indagación antropológica y filosófica sobre el ser mexicano. Dice la tercera estrofa de su poema “Raíz de hombre”:

Ésta es tu sangre, desconocida y honda,  
que penetra tu cuerpo

---

<sup>66</sup> *La conquista de México* de Artaud puede consultarse en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1405/pdfs/41-45.pdf>

<sup>67</sup> ROUX, Marie-Aude, “A Salzbourg, une ‘Conquête du Mexique’ en forme de guerre des sexes”. *Le Monde* [en línea], 31 de julio de 2015, disponible en: [http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/07/31/a-salzburg-une-conquete-du-mexique-en-forme-de-guerre-des-sexes\\_4705961\\_1654986.html#IZQIRddpoxcIEcBM.99](http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/07/31/a-salzburg-une-conquete-du-mexique-en-forme-de-guerre-des-sexes_4705961_1654986.html#IZQIRddpoxcIEcBM.99)

y baña orillas ciegas,  
de ti misma ignoradas.  
Inocente, remota,  
en su denso insistir, en su carrera,  
detiene la carrera de mi sangre.  
Una pequeña herida  
y conoce a la luz,  
al aire que la ignora, a mis miradas.<sup>68</sup>

En el contexto de la ópera, el poema alude a los sacrificios humanos, a la creencia azteca de la sangre como el alimento de los dioses y también a la eucaristía occidental, la consagración de la sangre de Cristo. Toda la ópera está en ese tenor, por eso, una comentarista de la puesta en escena en Salzburgo se refería a ella como “filosofía en música”.<sup>69</sup>

En 1989, el compositor norteamericano Paul Barker escribió *La Malinche*, sobre un libreto propio que, como en el caso de la ópera de Rihm, se basa en fuentes diversas, especialmente en la *Visión de los vencidos*, en el náhuatl original, y en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. El estreno tuvo lugar en 1990 en el London International Opera Festival. La ópera tiene un prólogo en el que se presentan los llamados “presagios” y consta de un solo acto. Los protagonistas son Cortés, La Malinche y Xicoténcatl, el militar y dirigente

---

<sup>68</sup> PAZ, Octavio, Raíz de hombre, en *Libertad bajo palabra*, Madrid, Cátedra, 2014.

<sup>69</sup> WALDER-BIESANZ, Ilana, Rihm's Conquest of Mexico: glorious philosophy in music at the Salzburg Festival. *Bachtrack* [en línea], disponible en: [https://bachtrack.com/es\\_ES/review-rihm-conquest-mexico-konwitschny-salzburg-festival-july-2015](https://bachtrack.com/es_ES/review-rihm-conquest-mexico-konwitschny-salzburg-festival-july-2015)



tlaxcalteca que se opuso a la alianza de la ciudad-estado de Tlaxcala con Cortés y que fue ejecutado por órdenes de éste.<sup>70</sup> Moctezuma no aparece en la ópera, lo cual constituye una novedad. También lo es que, aunque la ópera verse sobre la Conquista de México, su protagonista principal es Malinche.

La ópera narra su historia desde sus oscuros orígenes como esclava nahua vendida a los mayas hasta su ascenso como la consejera más importante de Hernán Cortés, una mujer astuta, inteligente, tenaz, quien al mismo tiempo está atormentada por su papel de vanguardia en la unión violenta entre dos culturas. La ópera, básicamente, intenta construir un personaje complejo con el trasfondo de la Conquista.

En mayo de 2004, en el Teatro de la Abadía, en Madrid, se estrenó *La noche y la palabra*, del compositor español José Manuel López, con libreto del director de cine Gonzalo Suárez, el pintor José Manuel Broto como escenógrafo y el actor Andrés Lima como director escénico.<sup>71</sup> Se señalan estos detalles para mostrar una de las tendencias más importantes de la ópera contemporánea: a menudo es una colaboración entre artistas de varias disciplinas, con una fuerte presencia multimedia (proyección de video, inclusión de obras de arte como la instalación, efectos especiales digitales) y un carácter experimental.

En esta ópera el elemento visual es tan importante como el musical. Como señala una reseña:

---

<sup>70</sup> BBC Radio 3, “La Malinche”, *Genome Beta* [en línea], 7 de julio de 1991, disponible en: <http://genome.ch.bbc.co.uk/1b146051543a4db3b1b0733f41df195a>

<sup>71</sup> BARBON, Marta, Gonzalo Suárez escribe una ópera sobre Hernán Cortés y Moctezuma, *La voz de Asturias*, Oviedo, 15 de septiembre de 2003.

La iluminación es muy sofisticada y genera un sinfín de efectos diversos, entre lo que cabe destacar los reflejos del agua en las paredes de la sala, o el diálogo de los dos juegos de timbales con una baile de luces inferiores, homenaje a la película *Fantasia*, el primer videoclip de la historia de la música. El espectáculo es una apuesta por la integración de las tecnologías (electroacústica, iluminación, teatro, vídeo) en la ópera, uniendo el lenguaje audiovisual moderno con la tradición teatral. Es una apuesta discutible, agresiva y provocadora, acometida desde la saturación como elemento de cohesión con un resultado exitoso.<sup>72</sup>

De nuevo, como en la ópera de Wolfgang Rihm, esta obra no es una narración tradicional de la Conquista de México, no relata su historia. La ópera tiene como protagonistas a Hernán Cortés, Moctezuma y Malinche, pero es más un conjunto de escenas que una ópera cantada en regla.

En cuanto a la trama de la ópera dice una nota periodística de la época del estreno:

Suárez ha elegido la confrontación histórica entre el jefe azteca Moctezuma y Hernán Cortés para el libreto, un tema que le interesa hace años: ‘He extraído textos de las *Crónicas castellanias* [sic] y de las transcripciones del náhuatl [sic], pero,

---

<sup>72</sup> PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor, “Ópera de verdad”, *Filomúsica* [en línea], junio de 2004, 53, disponible en: <http://www.filomusica.com/filo53/v10.html>

lógicamente, he realizado una síntesis muy difícil, dado que la documentación era exhaustiva”.<sup>73</sup>

En la información que puede hallarse sobre la ópera no aparece especificada la fuente exacta de los libretos. En la cita anterior hay un error, las “crónicas castellanas” no es un libro sino el género literario al cual se refería el entrevistado, que vio además el inmenso volumen del mismo. ¿Habrà utilizado el libretista las *Cartas de relación* de Cortés o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, las dos fuentes más utilizadas en la ópera del siglo XX? Lo único que queda claro es que también incluyó textos en náhuatl, presumiblemente de *La visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla. El archivo web del Teatro de la Abadía califica a esta ópera como una “fábula trágica”.<sup>74</sup>

Como puede verse, se repite la tendencia ya señalada antes: las fuentes historiográficas del libreto quedan en un segundo o tercer plano y no se aclaran con precisión; a lo que le da más relevancia es a la historia o situaciones presentadas, no a los textos originales de donde se toman.

En marzo de 2005 se estrenó en el Teatro Nacional Praga la ópera *La Conquista* (que también lleva el nombre *Montezuma*) del compositor italiano Lorenzo Ferrero, con libreto de Francis Kartunnen, un especialista en náhuatl, sobre una idea del famoso

---

<sup>73</sup> TORRES, Rossana, La ópera española 'La noche y la palabra' se estrena hoy en la Abadía. *El País* [en línea], 27 mayo de 2004, disponible en: [http://elpais.com/diario/2004/05/27/espectaculos/1085608801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/05/27/espectaculos/1085608801_850215.html)

<sup>74</sup> TEATRO de la Abadía, disponible en: <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/198/la-noche-y-la-palabra/>. Véase también el blog del compositor José Manuel López López: <http://www.josemanuel-lopezlopez.com/es/catalogue/la-noche-y-la-palabra>

escritor italiano Alessandro Baricco, autor de la popular novela *Seda* (1996). El libreto se basa en muy diversas fuentes, históricas y literarias, indígenas, españolas y europeas.<sup>75</sup> Los textos están tomados de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, el libro XII del Códice *Florentino*, las obras de Juan Boscán, Bernardino de Sahagún, Lope de Vega, Heinrich Heine y de oraciones, canciones y poemas aztecas recopilados en *Cantares mexicanos* y los *Romances de los señores de Nueva España* (estas últimos dos textos forman parte de la *Visión de los vencidos*). Los textos españoles y nahuas se quedan en su lengua original mientras que los textos en otra, como el de Heine, que está en alemán, está traducido al inglés. Llama la atención que haya autores puramente literarios, como Juan Boscán y Lope de Vega.

Los personajes de esta ópera son Moctezuma, Hernán Cortés, Doña Marina (o La Malinche), Pedro de Alvarado y fray Bartolomé de Olmedo. Este libreto es, de todos los que existen sobre la Conquista de México, es en donde más se nota la preocupación por contar un relato lo más ajustado posible a los hechos reales, con algunas licencias, basados en la visión imperial.

La ópera comienza con Moctezuma, en su función de rey-sacerdote, realizando un sacrificio humano. El emperador, al

---

<sup>75</sup> HORALKOVA, Elena, Moctezuma y Hernán Cortés “conquistaron” Praga [podcast], *Radio Praga*, 15 de marzo de 200, disponible en: <http://www.radio.cz/es/articulo/64395>. FERRERO, Lorenzo, tiene además un ciclo de poemas sinfónicos titulados *La Nueva España*, que es la adaptación de la ópera *La Conquista* en versión para orquesta. Son seis: *La ruta de Cortés* (1992), *La Noche Triste* (1996), *Memoria del fuego* (1998), *Presagios* (1998), *El encuentro* (1999), *La matanza del Templo Mayor* (1999) en YUASA, Takuo, Ukraine National Symphony Orchestra [CD Naxos 8.555044], Honk Kong.

enterarse de la llegada de los españoles a las costas de Veracruz, relaciona esa noticia con los “presagios”. Tras este episodio ficticio (o semificticio si se considera a los “presagios” como algo fidedigno) la ópera desarrolla el relato histórico tradicional. En él, Moctezuma envía presentes a los españoles a la largo del viaje de éstos e intenta disuadirlos de que lleguen; los españoles, bajo el mando de Cortés, disparan sus armas de fuego al aire y asustan a los emisarios enviados por Moctezuma; Cortés ordena la quema de las naves en Veracruz, etcétera.

Un elemento capital de esta ópera es que presenta con todo lujo de detalle, dándole la máxima importancia, un elemento clave en la historia canónica de la Conquista de México: el encuentro de Moctezuma y Cortés en la entrada de Tenochtitlan. Asimismo, se muestra el papel de traductora de Malinche (o Doña Marina) que en ese momento no aparece en escena pero cuya voz amplificada se escucha en ella. Más adelante, Moctezuma agasaja a los españoles y éstos más tarde lo capturan, el emperador se pregunta repetidamente la razón por la cual lo apresaron y muere sin haber podido hallar una respuesta.

La ópera también cuenta la matanza del Templo Mayor durante la fiesta del mes tóxcatl, así como el posterior ataque azteca en represalia por la masacre. La ópera muestra asimismo la “Noche Triste”, y, en medio de ese momento de derrota, mientras deambula entre las víctimas, Malinche tiene la revelación de que el imperio azteca caerá el 13 de agosto de 1521 (la fecha real de su rendición). Ella tiene un papel muy destacado en la ópera, supera al de traductora y consejera de Cortés; de nuevo, como en otras óperas, es

mediadora entre dos mundos. Y más todavía, es mediadora entre dos óperas. Casi al principio de la representación, el personaje de Marina es una habitante de la actual Ciudad de México, quien tiene una serie de sueños extraños, la reminiscencia de una vida anterior como Malinche. Ese sueño inicial se conecta con la revelación final de la caída del imperio azteca. La ópera termina con la proyección de una fecha en el sistema azteca —1 *coatl* del año 3 *calli*— en una fecha del calendario occidental: 13 de agosto de 1521.

Un reseñista del estreno escribió: “musically, the work owes much to the cinematic style that informs a good bit of today's concert music: it tells its tragic tale in the suggestively visual and dramatic manner of film scores”.<sup>76</sup> Así, puede verse que esta ópera se emparenta más con la tradición operística tradicional del siglo XIX y XX: busca esencialmente contar una historia, y para ello utiliza una serie de recursos variados, pero siempre supeditados a la narración, por lo cual este tipo de óperas se relaciona con el cine. En suma, la ópera no es experimental y constituye quizá el mayor esfuerzo operístico del siglo XX por abarcar en su conjunto el relato de la Conquista de México.

En 2009 el compositor mexicano Samuel Máynez Champion hizo una paráfrasis, una versión propia de la ópera *Motezuma* de Vivaldi, que intituló *Motecuhzoma II* (es decir, el nombre azteca original del emperador mexicana). Máynez reescribió el libreto de Alvise Giusti, que está en italiano, por uno que contiene partes en

---

<sup>76</sup> CARR, Víctor, La Conquista, opera by Lorenzo Ferrero, *Classics Today* [en línea], enero 2001, disponible en: <http://www.naxos.com/reviews/reviewslist.asp?catalogueid=8.555044&languageid=EN>

náhuatl, maya y español del siglo XVI, así que las partes que canta algún personaje indígena están en su propia lengua. Se introdujeron también otros personajes que no están en el libreto original, como Pedro de Alvarado, La Malinche y Bartolomé de Olmedo. En cuanto a la música, hay partes también reescritas, en las que se incluyen instrumentos musicales prehispánicos (como el *huehuetl* y el *teponaztli*), sonajas y diversos tipos de silbatos, con el fin de recrear un ambiente sonoro diferente, de carácter más “indígena”.

La obra no modifica por completo el *Moteczuma* de Vivaldi, más bien la complementa. *Motecuhzoma II* recuerda algo que se hacía durante la época barroca, cuando era común el *pasticcio*: se utilizaba la música de una ópera para otra, con un libreto completamente diferente. En aquel entonces el ritmo de producción de un compositor debía ser muy rápido, por lo que muchas veces no le daba tiempo de componer música original, de ahí la práctica. En este caso se trata de una respuesta de carácter indigenista y nacionalista; la ópera tiene un claro carácter reivindicativo y combativo.<sup>77</sup>

El 26 de marzo de 2010 se presentó en el Teatro Nacional de Mannheim, en Alemania, *Montezuma Fallender Adler* [Moctezuma, águila que cae], ópera con libreto de Bernhard Lang con libreto editado por Peter Leisch a partir de textos del reconocido poeta austríaco Christian Loidl, quien se basó a su vez, como lo hizo

---

<sup>77</sup> CONACULTA, Estrenarán en México la ópera, basada en un legado de Antonio Vivaldi [Comunicado No. 2117], 16 de diciembre de 2009, disponible en: <http://www.conaculta.gob.mx/noticias/opera/2698-estrenaran-en-mexico-la-opera-motecuhzoma-ii-basada-en-un-legado-de-antonio-vivaldi.html>

Wolfgang Rihm, en *La conquête du Mexique*.<sup>78</sup> Loidl hizo también una paráfrasis del texto de Artaud y añadió algunos personajes. Así, aparecen Cortés, Moctezuma y Malinche, los tres son personajes dobles porque una Sombra los acompaña todo el tiempo, esta Sombra funge como una suerte de *alter ego* o una especie de consciencia o de inconsciente activa. También aparecen personajes de ficción, como Pilotzin, Tlaloc<sup>79</sup> o el monje Damiano.

Lang es un compositor iconoclasta, que se hizo conocido con su obra de teatro musical *I hate Mozart* (2006). Al igual que Rihm y que otros compositores que se han ocupado del tema, en realidad no busca presentar la historia de la Conquista sino hacer una reflexión de lo que implicó, enfocándose en el encuentro entre Moctezuma y Cortés. La ópera se centra únicamente en unos pocos días del cautiverio de Moctezuma en el palacio donde se alojan los españoles y muestra la transformación de Cortés, de un conquistador que intenta ser comprensivo y generoso a un personaje que se vuelve cruel en su afán por conseguir oro. Moctezuma, en contraparte, está idealizado: es sensible, amable, discreto, alguien muy alejado del todopoderoso gobernante tiránico que aparece en otras óperas. La ópera muestra, sin embargo, cómo poco a poco el emperador va perdiendo contacto con la realidad y cómo, antes de morir, está a un paso de la locura.

---

<sup>78</sup> Para una visión general de la ópera véase la reseña de HALASZ, Gabor, *Begegnung mit dem Fremdem Die Rheinpfalz* [en línea], 25 de marzo de 2010, disponible en: [http://akt-heidelberg.de/wp-content/Kritik-RP.SEITE\\_.pdf](http://akt-heidelberg.de/wp-content/Kritik-RP.SEITE_.pdf)

<sup>79</sup> Tlaloc es el dios azteca de la lluvia; en esta ópera es un indígena del círculo de Moctezuma. Así, en esta ópera continúa la tradición de asignar a los personajes nombres de entidades prehispánicas bien definidas, pero completamente diferentes, como lugares, ciudades o culturas enteras. Como ocurre, por ejemplo, en *The Indian Queen* de Purcell.



Uno de los puntos más destacados de esta ópera es el aspecto religioso. Un personaje de ficción, el monje Damiano (probablemente inspirado en fray Andrés de Olmos, el sacerdote que acompañó a Cortés y que en varias ocasiones lo disuadió de imponer altares cristianos por la fuerza), enfermo, es despreciado por el resto de los españoles. Moctezuma congenia con él y lo invita a una ceremonia religiosa en honor al sol, la cual culmina con un sacrificio humano; el sacerdote, primero sorprendido y renuente, poco a poco va entrando, al igual que Moctezuma, en un éxtasis místico-religioso. La música en este tramo va *in crescendo* y en el momento de la culminación suenan citas de melodías de óperas de Wagner, concretamente de *Tristán e Isolda*, *El ocaso de los dioses* y *Parsifal*, es decir, óperas que también tienen un carácter místico, exaltado, electrizante. La comunidad religiosa se refuerza porque esta parte culmina con una cita musical del coral de J. S. Bach, *Gloria sei dir gesungen* [La gloria te cantará].<sup>80</sup>

En esta ópera quizá la música es más importante que el libreto, es muy experimental (tendencia, por otro lado, dominante en el panorama operístico actual). En ella interviene un grupo de jazz, la música tiene toques de pop, disco y rock; hay música no europea en la que se utilizan instrumentos variados de percusión para simbolizar “lo prehispánico”. En otros momentos se echa mano de recursos sonoros electrónicos para crear ambientes. De hecho,

---

<sup>80</sup> HAUFF, Andreas, Begegnung der Kulturen. Bernhard Langs “Montezuma” in Mannheim. *Oper & Tanz* [en línea], marzo 2010, disponible en: <http://www.operundtanz.de/archiv/2010/03/berichte-mannheim.shtml>

más que una ópera podría definirse como una “instalación sonora” y el propio compositor la define como “teatro psicodélico”.<sup>81</sup>

Hacia el final de la ópera se representa el incendio del palacio de Moctezuma y la muerte de éste. Cabe insistir en que toda esta acción se desarrolla lentamente, de manera discontinua, en medio de un canto de tipo experimental (por ejemplo, que repite insistentemente algunas palabras clave) y entre recitadores que declaman algunos textos.<sup>82</sup>

En suma, *Montezuma-Fallender Adler* está en un estadio intermedio entre *La conquista de México* de Wolfgang Rihm, que es una ópera de situaciones y que apenas tiene una trama que refleje los hechos históricos, y una ópera más narrativa, *La conquista*, de Lorenzo Ferrero. Al igual que en todas las óperas comentadas en este apartado, los boletines de prensa y las reseñas periodísticas prácticamente dicen nada sobre las fuentes en las cuales se basó el libretista. En la ópera contemporánea, las fuentes historiográficas de una ópera de tema histórico, apenas cuentan.

La ópera sobre la Conquista de México lleva varios siglos en los escenarios, con altibajos. Sorprende su éxito en la segunda mitad del siglo XVIII, su práctica desaparición en el siglo XIX y su completo renacimiento en la segunda mitad del siglo XX. Llama la atención que buena de las óperas sobre la Conquista de México de este período hayan sido escritas por autores anglos, ya sea

---

<sup>81</sup> Comunicado de prensa del Teatro Nacional de Mannheim, *Montezuma-Fallender Adler*, *National Theater Mannheim*, 26 de marzo de 2010, disponible en: [https://www.nationaltheater-mannheim.de/en/oper/stueck\\_details.php?SID=557](https://www.nationaltheater-mannheim.de/en/oper/stueck_details.php?SID=557)

<sup>82</sup> FUCHS, Jörn Florian, *Zwei Welten in der Klangsmaschine*, *Kultiversum. Die Kulturplattform* [en línea], 26 de marzo de 2010, disponible en: <http://www.kultiversum.de/Oper-Premieren/Bernhard-Lang-Montezuma-Nussbaum-Mannheim-Nationaltheater-Montezuma-Fallender-Adler.html>

británicos o norteamericanos, y, sobre todo, por autores germánicos. Es evidente que la Conquista de México llama mucho la atención en estos ámbitos culturales.

A pesar de sus altibajos, el tema tiene suficiente número de óperas como para hacerse una evolución del género a partir de éstas, desde la semiópera inglesa de siglo XVII hasta el “teatro musical psicodélico” del siglo XXI, pasando por la *opera seria* barroca, la *tragédie lyrique* y la ópera moderna.

Sorprendentemente, el renacimiento actual de la ópera con el tema de la Conquista de México no se debe a razones políticas y/o oficiales. En 1992 los eventos conmemorativos por el quinto centenario del descubrimiento de América no marcaron un momento especial en ésta, salvo una grabación del *Moteczuma* de Vivaldi.<sup>83</sup>

En 2010, año del inicio de la conmemoración del bicentenario de la independencia de las repúblicas americanas, se montaron algunas óperas, como el *Montezuma* de Graun en el Teatro Real, en Madrid. Pero son estos hechos aislados. La gran mayoría de creaciones y montaje de óperas sobre la Conquista de México no ha sido coyuntural, se trata de una dinámica interna netamente cultural, teatral, antropológica.

Un elemento a destacar, de especial interés para la historiografía, es el cambio que se da en el uso de las fuentes entre las óperas del siglo XVIII y las de los siglos XX-XXI. Si en las primeras la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís

---

<sup>83</sup> VIVALDI, Antonio, *Moteczuma*. Dirigida por Jean Claude Malgoire, París, Auvidis [CD E8501], 1992.

domina de manera absoluta, las segundas son mucho más variadas, con textos de diversa procedencia, pero siempre tomando en cuenta los textos de *La visión de los vencidos*, y comúnmente cantados o recitados en la lengua náhuatl original.

En este interés primordial por reflejar los diversos puntos de vista sobre la Conquista hay algo acorde al pensamiento postcolonial y políticamente correcto, además, desde luego, de que puede haber una genuina atracción por el mundo indígena *per se*. Seguramente en los siguientes años habrá nuevas propuestas operísticas sobre la Conquista de México, habrá nuevas caracterizaciones de Moctezuma, Hernán Cortés y la Malinche.



Fig. 5. *Les Indes galantes*, montaje en la Ópera Nacional de París, 2003. Natan Berg caracteriza al inca Huáscar.

Disponible en: <https://www.klassik.tv/videos/les-indes-galantes/>



Fig. 6. El llamado “penacho de Moctezuma” que actualmente se encuentra en el Museo Etnológico de Viena.

Disponible en:  
[http://www.nationalgeographic.com.es/medio/2012/11/18/penacho\\_de\\_moctezuma\\_1000x793.JPG](http://www.nationalgeographic.com.es/medio/2012/11/18/penacho_de_moctezuma_1000x793.JPG)

En el siglo XVIII también se hicieron óperas sobre la conquista de Perú, aunque menos que sobre la Conquista de México. El porqué de la predilección azteca sobre la inca es un tema a estudiar. El punto a resaltar es que así como es frecuente en el siglo XVIII que incas y aztecas se tomen como equivalentes, en el siglo XXI ocurre todavía que, a nivel visual, unos y otros sean intercambiables.

En la ópera Nacional de París, en 2003, se presentó un nuevo montaje de *Les Indes galantes* (1735), la ópera de Jean Philippe Rameau con libreto de Louis Fuzelier. La ópera cuenta historias de amor de personajes europeos en las Indias occidentales y en las orientales, léase en lugares exóticos, de ahí su título. Se divide en cuatro partes: 1. El Turco generoso, 2. Los Incas del Perú, 3. Las Flores (Persia), 4. Los Salvajes.

“Los incas del Perú” trata sobre el amor de Fani, una joven princesa indígena, y Don Carlos, un joven oficial español, al que se opone el celoso gobernante local, el inca Huascar (que, debe recordarse, fue un personaje histórico: fue hijo de Huayna capacy sucesor al trono, que le fue arrebtado por Atahualpa). Huascar celebrando un rito dedicado al sol, muere en una erupción volcánica provocada por él. Don Carlos resulta ileso y, tras liberar a Fani, pueden casarse.

En el montaje señalado de 2003 el inca Huáscar visualmente se parece mucho a Moctezuma porque en su atuendo tiene una pieza similar al llamado “penacho de Moctezuma” (no es seguro que realmente lo fuese, pero está muy extendida la idea de que así fue). En las ilustraciones de abajo puede notarse la similitud de ambas piezas de vestir. En suma, la intercambiabilidad entre incas y aztecas del siglo XVIII sigue operando en el siglo XXI.

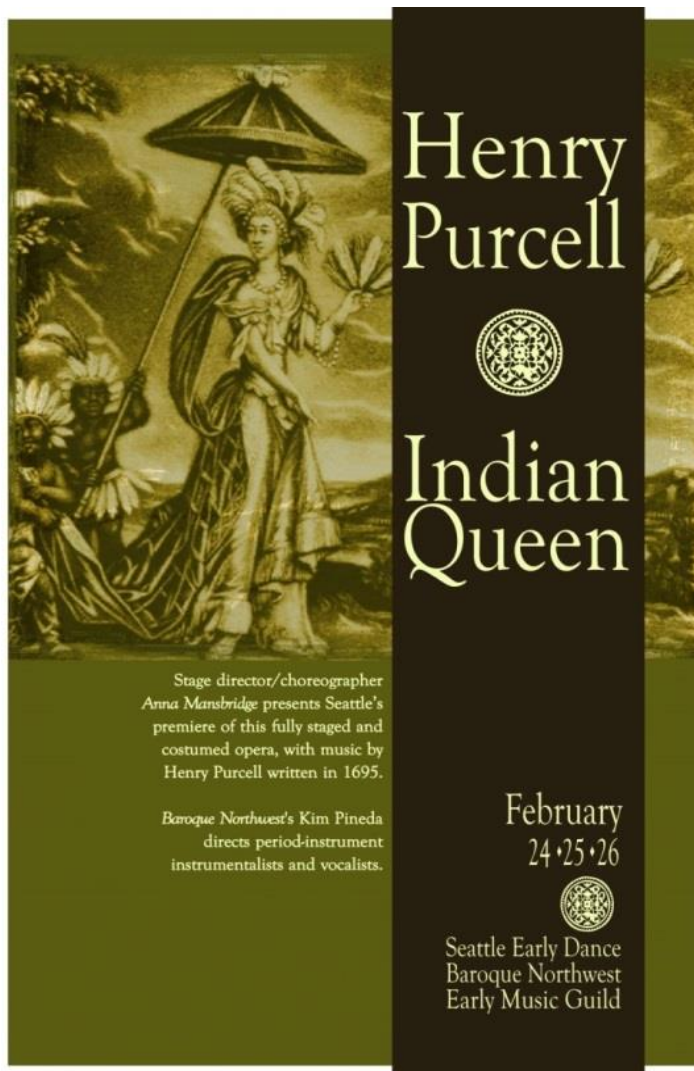


Fig. 7. Invitación a la ópera *The Indian Queen*, presentada el 25 de febrero de 2011 en The Good Shepherd Center, en Seattle, en ella colaboraron: Baroque Northwest, Seattle Early Dance y Early Music Guild.

Disponible: <https://earlymusicguild.wordpress.com/2011/02/21/preview-henry-purcells-indian-queen/>



Fig. 8. Imagen del montaje de *Montezuma* de Francesco de Majo en el Stadttheater Aschaffenburg en mayo de 2003. La cantante Maria Ercolano interpreta el rol de Montezuma. Puede observarse que lleva una reproducción del famoso “penacho” de Moctezuma que actualmente se conserva en Viena.

Disponible en:

[http://4.bp.blogspot.com/\\_PgbOnoiA2PQ/RbObuokAtGI/AAAAAAAAADM/9adNILcujfE/s320/Montezuma.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_PgbOnoiA2PQ/RbObuokAtGI/AAAAAAAAADM/9adNILcujfE/s320/Montezuma.jpg)



Fig. 9. Cartel de una producción de *Motezuma* de Josef Mysliveček. Festival Musical Znojmo, República Checa, 2011.

Disponible en: <http://i.ytimg.com/vi/PIY4IeqEm9U/maxresdefault.jpg>



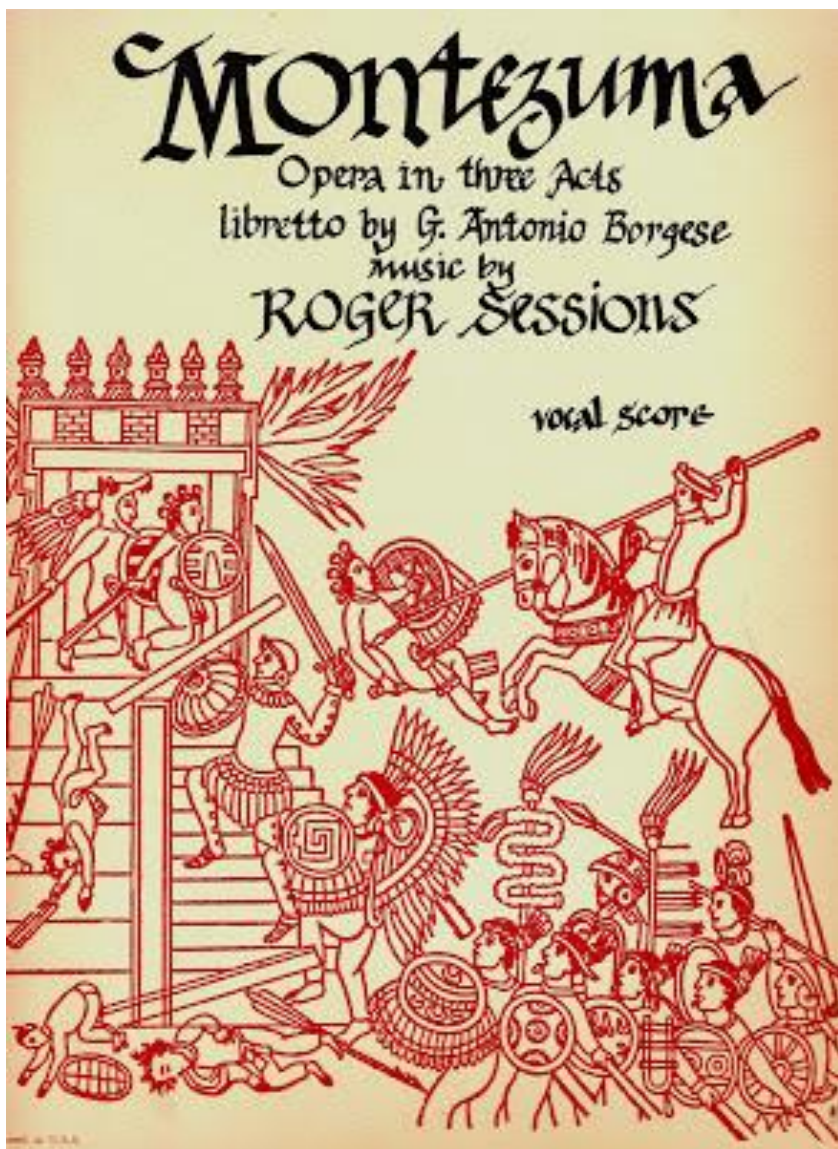


Fig. 10. Portada de la partitura de *Montezuma* en reducción para piano y voz. *Score of Session's Montezuma*, New York, Marks Music Corporation 1967.

Disponible en:

<https://www.lib.odu.edu/diehn/exhibitsevents/FromPentoPage/16th18th.htm>



Fig. 11. Festival de Salzburgo, julio de 2016. El cartel de esta puesta en escena, que reproduce el telón de fondo que sirve como escenografía para el acto II, muestra el ámbito de esta ópera: muestra el patio interior de una construcción occidental, un monasterio. Así, la imagen alude a la “conquista espiritual”.

Disponible en: <http://noten-kaufen-in-salzburg.at/die-universal-edition-bei-den-salzbuerger-festspielen>

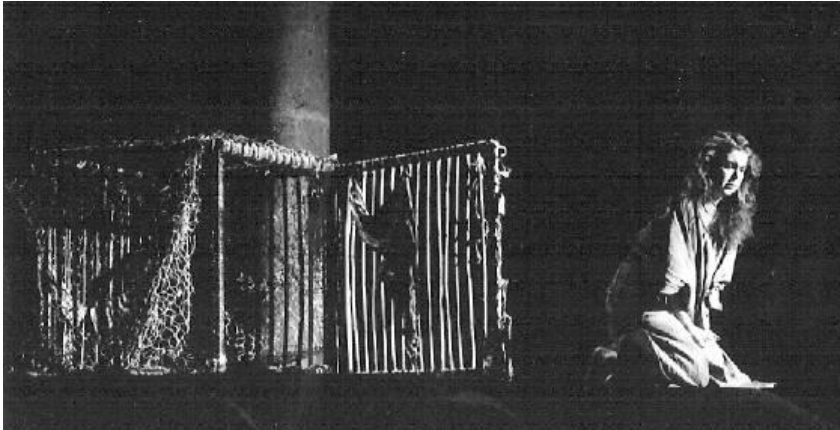


Fig. 12. María Huesca como la Malinche en la ópera del mismo título de Paul Barker, Londres, 1989.

Disponible en: <http://www.paulalanbarker.net/id2.html>



Fig. 13. Escena del montaje de *La noche y la palabra*. Escenografía de José Manuel Broto.

Disponible en:

[http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/imagen\\_3\\_broto.jpg](http://www.teatroabadia.com/es/imagenes/contenido/obras/imagen_3_broto.jpg)



Fig. 14.



Fig. 15. Un par de imágenes de la ópera *La conquista* de Lorenzo Ferrero en el Teatro Nacional de Praga en 2005. En la imagen de abajo fray Andrés de Olmos, coloca una cruz en un lugar de culto indígena.

Disponible en: [http://img.radio.cz/pictures/hudba/montezuma/montezuma\\_1.jpg](http://img.radio.cz/pictures/hudba/montezuma/montezuma_1.jpg)





Fig. 16. Imagen de una función de *Moteczuhzoma II*, de Vivaldi/Máynez Champion, con Guillermo Ruiz como Moctezuma y presentada en diciembre de 2009, en el teatro Hidalgo, D. F.

Disponible en:

<http://img.informador.com.mx/biblioteca/imagen/370x277/322/321935.jpg>



Fig. 17. Daniel Gloger como Moctezuma en *Montezuma - Fallender Adler* de Bernhard Lang. TEATRO Nacional de Mannheim, Montezuma-Fallender Adler, 26 de marzo de 2010.

Disponible en: [https://www.nationaltheater-mannheim.de/files/2/1/557/1765\\_sth6\\_montezuma\\_09.jpg](https://www.nationaltheater-mannheim.de/files/2/1/557/1765_sth6_montezuma_09.jpg)

## **CAPÍTULO II**

### **LA CRÓNICA DE INDIAS**

## **2.1 La crónica de Indias: la matriz del relato sobre la Conquista de México**

Las tres versiones de la historia de la conquista del imperio azteca—la imperial, la indigenista y la revisionista— se basan, indefectiblemente, en el género de la crónica de Indias, a partir de la cual, en mayor o menor medida, se han confeccionado todos los relatos de la Conquista, y no únicamente el dominante. En otras palabras, las crónicas de Indias son insoslayables, la fuente primigenia de la historia imperial y, la historia indigenista se escribe para complementarla o corregirla. La historia revisionista busca no prescindir de las crónicas de Indias pero sí restarles su lugar cuasiúnico y hegemónico, es decir, superarlas.

Por todo ello es imprescindible ir al origen de los relatos sobre la Conquista de “México” (o del imperio azteca, mejor dicho) y hacer un alto en este género.

La crónica de Indias es un vasto mundo de relatos, un imaginario cultural, una tradición cultural, un extenso género literario e historiográfico de enorme diversidad que, cinco siglos después de su aparición, sigue generando debate. Esto se debe a que la crónica presenta una serie de problemas de carácter tipológico, epistemológico, histórico, literario y cultural. Tipológico porque se trata de un género híbrido, que participa del género histórico y el literario; epistemológico porque su concurso es imprescindible para saber qué pasó en América, o por lo menos, cómo vieron los europeos lo que pasaba, pero siempre aplicando una serie de reservas que hace de la criba una labor imprescindible y permanente. Histórico, porque, como es sabido, se trata de ni más ni

menos que la columna vertebral del relato histórico sobre la exploración, conquista y poblamiento de América. Literario, porque si no todas, numerosas crónicas son vindicadas de pleno por la literatura debido a que utilizan sus recursos y procedimientos —un ejemplo, entre muchos, el relato personalizado— y por la importancia de la literatura en su gestación: “hasta el propio Las Casas describe el Nuevo Mundo a través de visiones paradisíacas que provienen de la imaginería clásica o medieval”.<sup>84</sup>

La crónica puede definirse, de manera extensa, como un relato fechado entre el siglo XV y el XVII, escrito por europeos sobre el descubrimiento, exploración, conquista y población de América. Es decir, todo texto en esa época de tema americano, de carácter informativo y descriptivo, es una crónica de Indias.

No puede evitarse que la definición sea así de general y amplia, dado que, para entender el género, es indispensable hacer un esfuerzo imaginativo para comprender qué sería para un europeo del siglo XV, y todavía del XVI, intentar describir el mundo nuevo que se abría ante sus ojos, fijar sus impresiones, proporcionar información (al tiempo que los iban descubriendo) de los habitantes de esas tierras y consignar los eventuales contactos con ellos; al mismo tiempo que intentaban dar una idea a sus lectores, fueran autoridades o lectores en general, de las características y potencialidades de los nuevos lugares, por no hablar de la gran tentación de comentar lo pintoresco, lo exótico, lo extraño. La

---

<sup>84</sup> SERNA, Mercedes, “Introducción”, en *Crónicas de Indias. Antología*, Madrid, Cátedra, 2003. p. 20.



crónica de Indias es la novela de caballería al revés: convertida en realidad, deja de ser sólo ficción.

Sin embargo, en un mundo nuevo el testigo y viajero es algo más que un espectador asombrado, es asimismo un adelantado, un funcionario, un explorador, siempre consciente de la autoridad delegada en él y que tiene detrás de sí, la máxima instancia y plena justificación de sus actos. Atrás de la crónica de Indias está la organización política del poder:

Significativamente, el esfuerzo de los españoles por justificar sus actos ante ellos mismos y ante el mundo —demostrando así que no usurpaban sino que realizaban un acto de derecho—, está asociado con el acto de *escribir y registrar* lo que está ocurriendo: la letra escrita es un correlato de la acción conquistadora. La noción de *autoridad*, en sus dos sentidos de sujeto del poder y de productor de textos, es esencial para entender la figura del conquistador-cronista o del funcionario-testigo, y explica la forma inextricable en que se mezclan la política imperial, las necesidades de la historia y la urgencia narrativa en estos años.<sup>85</sup>

Al acto primigenio de observar y atestiguar se respondió con una variedad sorprendente de maneras. Aún en el caso de los cronistas que parten de un molde mental bien establecido —como los religiosos o los humanistas— inevitablemente cada uno hará las cosas a su manera.

---

<sup>85</sup> OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura Hispanoamericana* [Tomo I], Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 74.

El autor de la monografía más amplia dedicada a la crónica de Indias, Francisco Esteve Barba, distingue seis tipos de cronista<sup>86</sup>:

1. El cronista conquistador-soldado, espontáneo, sin un molde estricto en mente (aunque muy influido por la literatura popular de su época, como las novelas de caballerías) que partirá, sobre todo, de su experiencia directa y que a menudo será consciente de los límites de sus posibilidades epistemológicas y cognitivas. A este tipo pertenecen Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo.
2. El cronista humanista, con formación literaria, jurídica o política, culto, que conoce los autores clásicos, quien mira la realidad a través de sus lecturas y realiza un sistemático cruce de la misma con sus referencias. A este tipo pertenece Francisco López de Gómara.
3. El cronista eclesiástico, educado en la tradición bíblica y escolástica, conocedor de la oratoria religiosa, tendiente a relacionar lo visto o conocido con los milagros, proclive a interesarse en los indígenas y tendiente también a prodigarse en la erudición de carácter barroquizante. Fray Toribio de Benavente, “Motolinía” sería un representante de este tipo.

---

<sup>86</sup> ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos, 1992, p. 8-10.

4. El cronista indígena, discípulo de profesores españoles, comúnmente religiosos, quien procura parafrasear los elementos culturales que recién ha aprendido pero que inevitablemente interpreta a su manera y a los que sobrepone los de su cultura original. Hernando de Alvarado Tezozómoc sería un representante de este tipo.

5. El cronista mestizo, a menudo un personaje culto, quien conoce tanto la tradición cultural y la lengua europea, como la tradición cultural y la lenguas indígenas, asimismo, tiene interés en servir de puente entre ambas, y, a menudo, también el interés de vindicar, aunque sea parcialmente, la cultura indígena. El apodado Inca Garcilaso de la Vega sería un ejemplo destacado de este tipo.

6. El cronista etnólogo o naturalista, aquel que por un lado sigue estrictamente los modelos grecolatinos en cuestiones botánicas y zoológicas pero que, eventualmente, logra independizarse hasta cierto punto de sus moldes mentales y realiza una descripción de carácter antropológico o protocientífica. A este tipo pertenecen José de Acosta, Fernández de Oviedo o fray Bernardino de Sahagún.

A la par, estos cronistas siguieron escribiendo, de manera general, puntos de vista que más tarde se constituirían en verdaderas tradiciones. Así, los primeros cronistas vieron a menudo al Nuevo Mundo como el edén original y a los indígenas como representantes

del estado de inocencia original. Otros se fueron al extremo contrario y los vieron como seres primitivos, feroces, brutales. Ligada a esta percepción hubo, a veces, la idea de una naturaleza o una religión diabólica indígena, irredimible. Otros cronistas reconocieron en su naturaleza pagana una cercanía con las culturas de la Antigüedad grecolatina o con los héroes primitivos de otras latitudes, como el asirio Tabal o el persa Tarsis. Sobre cualquiera de estas tendencias valorativas estará como trasfondo una influencia clara e inevitable del trasfondo cultural ibérico.<sup>87</sup>

Sobre esta pluralidad de formaciones, tendencias e ideas de los cronistas de Indias se sobrepone otra gran constante, muy importante: ningún cronista escribe puramente por motivos literarios o filosóficos.

Gonzalo Fernández de Oviedo [...] escribió su *Historia* teniendo muy presentes los textos de Colón pues, para alejar a los posibles herederos de éste, aboga por la tesis de que las Indias pertenecían a la corona española desde hacía tres mil años. Meses después, en 1535, Hernando Colón comienza su obra para rebatir los argumentos de Oviedo y así legitimar lo hecho por su padre. Bartolomé de las Casas consiguió el desprestigio de Oviedo, al que consideraba como prototipo del detractor de los indios. Bernal Díaz del Castillo escribe su *Historia verdadera* para refutar la *Historia de las Indias* de Francisco López de Gómara y el papel protagonista que éste daba a Cortés en

---

<sup>87</sup> Como dice ESTEVE BARBA: “cada historiador es como un nuevo Heródoto, triple padre a un tiempo de la Historia, de Etnografía y de la Geografía, a la vez alborozado y extrañado ante el contacto imprevisto de los nuevos aspectos que se van presentando ante sus ojos” (*op. cit.*, p. 11).

detrimento de los soldados. Ambas no pueden prescindir de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés. Tras la publicación de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de Las Casas, la corona emprendió una campaña antilascasista para legitimarse. El virrey don Francisco de Toledo promovió, desde 1565, la redacción de crónicas que justificaran el colonialismo y combatieran el derecho de soberanía de los reyes y la nobleza incas. A su vez, el Inca Garcilaso de la Vega escribió sus *Comentarios* para rebatir los argumentos toledistas.<sup>88</sup>

Este contexto es fundamental porque explica muchos elementos de las crónicas de Indias, las cuales no pueden leerse como textos cuyo fin primordial sea el conocimiento. Detrás de ellas siempre hay una causa y un partido, a cuyo interés particular se suma el del grupo o la cofrade al que el cronista de Indias pertenezca.<sup>89</sup> Esta tendencia se nota claramente en la evolución de la crónica de Indias.

Las primeras fueron escritas por los descubridores, exploradores y conquistadores, con un fin personal muy notorio. A ellos siguieron los religiosos, que lo hicieron tanto para escribir la historia de la nueva iglesia como para elaborar guías que sirvieran

---

<sup>88</sup> SERNA, *op. cit.*, p. 55-56.

<sup>89</sup> Es pertinente insistir en la inevitable parcialidad de la crónica de Indias, en la importancia que tiene en su redacción la toma de partido: “La pasión mueve al conquistador a través del mundo en guerras civiles por una u otra persona o por una u otra idea; los hay que siguen a Almagro o a Pizarro; unos son dominicos y otros franciscanos; otros defienden sus encomiendas y se rebelan contra el poder; unos aman al indio ciegamente; otros ven sus defectos y los dicen, algunos, sólo por su cuenta y razón, afectan guardarles consideraciones. Este ambiente apasionado de la conquista necesariamente ha de reflejarse en las crónicas, en cuyo fondo hay que saber salvar la exactitud”. (Esteve Barba, *op. cit.* 14)

para la evangelización, pero siempre inclinando la balanza del lado de su orden. Más tarde, vinieron los discípulos de los religiosos, los cronistas indios y también los mestizos, quienes ganaron la mayoría de edad y comenzaron a escribir tras varias décadas de transcurrida la Conquista; asimismo, ellos siempre buscaron vindicar no a los indígenas en general sino a su grupo étnico o a su nación indígena.

A las vastas historias generales de Indias sucedieron las historias específicas, de un territorio o un virreinato que, de nuevo, buscaron mostrar que ese territorio es más rico, más valioso y más estratégico que los demás.

Frente a esta variedad de la crónica de Indias, frente a esta tendencia centrípeta, hay elementos comunes y unificadores. El más importante es que se copian incesantemente unas a otras, lo que “tiene que ver con el concepto de historia entonces dominante, según el cual el criterio de autoridad era decisivo para juzgar la autenticidad de un testimonio: lo que otros habían dicho antes corroboraba lo que ahora se decía”.<sup>90</sup> Aquel conocimiento todavía tenía un remanente medieval, escolástico, por lo que la citación de las fuentes, su repetición, su conocimiento, era imprescindible para validarse; la paráfrasis y la reformulación eran claves. Igualmente la época tenía un concepto diferente sobre la originalidad, mucho menos importante, y donde el concepto de tradición y de autoridad era el que daba validez a un texto.

A partir del siglo XVII hay un claro giro en la literatura de las crónicas de Indias, se acentúa su carácter de paráfrasis, comentario y recopilación de las crónicas anteriores. Esto se debe a

---

<sup>90</sup> OVIEDO, *op. cit.* p.77.

que ahora las escriben básicamente profesionales: funcionarios, teólogos, eruditos. Es el momento en que la crónica comienza a alejarse cada vez más del estilo franco y directo de los primeros cronistas y en que la estilización, la pomposidad y la solemnidad se apoderan cada vez más de ella. La sencillez primigenia es ahora, simplemente, imposible. La aventura se ha acabado y es tiempo de ordenar y dar sentido a la experiencia del pasado.

Finalmente, en el siglo XVIII, llegará el momento final de la crónica de Indias, que desaparecerá con la Ilustración. Los cronistas irán adoptando gradualmente una directriz laica y racional. Se notará, por ejemplo, que desaparecerán las interpretaciones religiosas de las culturas indígenas. Paralelamente a esta revaloración se establecerá un desdén por las fuentes indígenas no escritas porque “en las nuevas historias europeas de la evolución de la escritura del siglo XVIII [...] los manuscritos no alfabéticos perdieron credibilidad”.<sup>91</sup> La Ilustración francesa margina los relatos hispánicos, a los que considera el relato de una potencia imperial ya decadente.

Desde el punto de vista de un lector actual una crónica puede tener un interés ante todo epistemológico: conocer la realidad de una nueva tierra, de su flora y su fauna, de sus habitantes pero incluso, esta contemplación siempre es interesada y tiene detrás otras razones. La crónica no es contemplativa, estética ni bucólica, sino que va ligada a una función eminentemente práctica. Cabe

---

<sup>91</sup> CAÑIZARES ESGUERRA, Jorge, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 21. Veáse también la tesis doctoral de RODRÍGUEZ, Núria: *El debat americà al segle XVIII. Opinions i controvèrsies sobre els Estats Units i els efectes en la seva construcció nacional*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2012

recordar las instrucciones que recibió Hernán Cortés del gobernador Diego Velázquez al salir de Cuba:

Trabajaréis con mucha diligencia é solicitud de inquirir é saber el secreto de las dichas islas é tierras é de las demás á ellas comarcanas y que Dios nuestro señor haya servido que se descubran o descubrieren, así de la manera e conversación de la gente de cada una de ellas en particular como de los árboles y frutas, yerbas, aves, animalias, oro, piedras preciosas, perlas é otros metales, especería é otras cualesquier cosa que de las dichas islas é tierras pudieredes saber é alcanzar, é de todo traer entera relación por ante escribano, para que de todo yo pueda hacer entera y verdadera relación al Rey Nuestro Señor, y se lo envíe, para que S. A. lo vea y tenga muy entera é completa relación de todo lo que hay en las dichas tierras é partes e tengáis noticias que hay i pueda haber.<sup>92</sup>

Hay otras intencionalidades además de informar a la autoridades de varios niveles de los recuerdos de los territorios conquistados: dejar constancia de una hazaña o de la expansión del territorio imperial; reclamar la injusticia de una recompensa o una encomienda insuficiente; ayudar a elaborar un informe oficial, etcétera. En suma, muchas de estas crónicas, sobre todo las primeras, no fueron escritas para su publicación como libros;

---

<sup>92</sup> AROCENA, Luis, *Antonio de Solís, Cronista indiano*, Argentina, Universitaria de Buenos Aires, 1963, p. 16. Sobre este documento, Hugh Thomas comenta: “era un documento largo y, en cierta forma, lleno de contradicciones [...] se suponía que Cortés sólo desembarcaría en islas y ni siquiera se pensaba en la posibilidad de que tuviera que tratar con un gran imperio”. *La Conquista de México*, Planeta, Barcelona, 2000, p. 170.



estaban destinadas a pocos lectores, comúnmente funcionarios, quienes las leían buscando ciertos elementos, como la ubicación de riquezas o las potencialidades económicas de los lugares.

La crónica de Indias, sobre todo en su período inicial (por ejemplo, los textos de Hernán Cortés y de Bernal Díaz del Castillo), se relaciona directamente con el género de las “probanzas de méritos” que buscaba informar a la Corona los méritos realizados en su beneficio, y que a cambio pedía algún tipo de prebenda, generalmente una encomienda de indios o la concesión de un permiso de exploración, explotación o gobernanza de un territorio. Sin embargo, a menudo este fin práctico y concreto, fue rebasado por el testimonio personal, por el asombro ante el mundo nuevo, la emoción de una experiencia inédita y la necesidad de dejar constancia de todo esto. Así la crónica de Indias se define por esta tensión entre ambos objetivos y la hará más dinámica e interesante para los ojos contemporáneos. Como dice José Miguel Oviedo:

Esos toques novelescos, autobiográficos e íntimos enriquecen la crónica: brindan el elemento humano y subjetivo que no está —que no puede estar— en la historia a secas. Se trata de un género cuya capacidad textual y capacidad para adaptarse a distintos requerimientos autorales son dignos de notarse. Así, la crónica se acerca, por un lado, a la narración testimonial o confesional; por otro, debido a su tema, a la épica, a la que se presta por sus referencias mitológicas, sus hipérbolos heroicas y el diseño de sus escenas bélicas.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> OVIEDO, *op. cit.*, p. 78.

Todas las obras señeras sobre la Conquista de México previas al siglo XVIII son crónicas de Indias, desde la *Cartas de relación* de Hernán Cortés, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo hasta la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís. Lo son también los textos de los misioneros franciscanos que recopilaron informes y datos sobre las tradiciones indígenas, como los trabajos de Bernardino de Sahagún (*Historia general de las cosas de la Nueva España*), de Toribio Benavente (*Historia de los indios de Nueva España*) y de Diego Durán (*Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*). A éstas se suman las obras de intención general, sistemática, erudita: la *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano* de Gonzalo Fernández de Oviedo o de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del mar océano* de Antonio de Herrera y Tordesillas.

Al mismo tiempo que texto, la crónica de Indias es una institución en toda regla y un cargo oficial, por ello es indispensable comentar con cierto detenimiento este aspecto de la misma.

## **2.2 Las crónicas canónicas de la Conquista de México. Hernán Cortés, Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo**

Todas las obras sobre la Conquista de México, desde el siglo XVII hasta la actualidad, toman como base dos fuentes de primera mano. Se trata de las *Cartas de relación* de Hernán Cortés (Sevilla, 1522-1525) y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*

(Madrid, 1632) de Bernal Díaz del Castillo. El valor de ambos textos proviene de que fueron escritos por protagonistas de la Conquista de México, por sus testigos presenciales. Eventualmente, a estas dos fuentes se le suma la *Historia de la Conquista de México* (Zaragoza, 1552) de Francisco López de Gómara, obra muy tomada en cuenta porque el autor fue capellán de Cortés y mantuvo con él numerosas y largas conversaciones, por lo que su texto se considera parte del legado cortesiano. A continuación se hace un recuento general de las obras de estos autores.

### 2.2.1 *Hernán Cortés*<sup>94</sup>

La figura de Cortés (1485-1547) ha sido muy estudiada y debatida, así que aquí se repite en líneas generales sus datos biográficos. Nació en Medellín, Extremadura, y fue hijo único de un hidalgo. Probablemente estudió leyes en la universidad de Salamanca un breve tiempo y, tras un fallido intento por ir a Italia a sumarse a las campañas de Gonzalo Fernández de Córdoba, viajó en 1504 a La Española, donde fue el típico colono con una modesta plantación y que ejercía como funcionario. En 1506 regresó por un breve período a España. En 1511 participó en la expedición de conquista de Cuba, dirigida por Diego Velázquez. De nuevo establecido como propietario de tierras y dueño de esclavos, fue nombrado alcalde de Santiago de Cuba, pero el gobernador Velázquez lo encarceló, acusándolo de conspirar contra él. Salió libre y al parecer hizo las

---

<sup>94</sup> Para la biografía de Cortés: MARTÍNEZ, José Luis, *Hernán Cortés*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1990; OSTOS MIRALLES, Juan, *Hernán Cortés, inventor de México*, México, D. F., Tusquets, 2001; GUTIÉRREZ CONTRERAS, F., *Hernán Cortés*, Barcelona, Salvat, 1989.

paces con el gobernador, dado que se casó con la cuñada de éste, Catalina Suárez. En 1518 Velázquez le confió el mando de la tercera expedición a Yucatán, tras las de Juan de Grijalva y Francisco Hernández de Córdoba, pero cambió de parecer e intentó despojarlo del mando pero Cortés se le adelantó y zarpó antes. Así, “las *Cartas de relación* van a tener que dar cuenta de tales hechos, están marcadas por su insubordinación”<sup>95</sup>. Por ello, entre 1519 y 1526, Cortés escribió una serie de cartas a Carlos V desde el territorio de lo que actualmente es México.<sup>96</sup> El contenido de cada una es, en rasgos generales, el siguiente:

#### Carta 1.

Fecha el 20 de julio de 1519, en la Villa Rica de la Veracruz. Esta primera carta se ha perdido, pero puede tenerse cierta idea de su contenido porque es contemporánea de otra carta colectiva que mandó a Carlos V el recientemente constituido ayuntamiento de Veracruz, dictada en parte o al menos supervisada por Cortés.

Esta primera carta cuenta los antecedentes del viaje de Cortés a México desde Cuba, las misiones de Hernández de Córdoba y de Juan de Grijalva. Después se describen las razones de la ruptura de Cortés con el gobernador Velázquez y también se comentan las medidas legales tomadas con el fin de dar asiento legal a la Conquista de México, como fundar el ayuntamiento de Veracruz.

---

<sup>95</sup> SERNA, *op. cit.*, p. 73.

<sup>96</sup> CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, DELGADO GÓMEZ Ángel (ed.), Madrid, Castalia, 1993.

## Carta 2

Fecha el 30 de octubre de 1520, en Segura de la Frontera (nombre dado por Cortés a la población de Tepeyacac, actualmente Tepeaca). Esta segunda carta, redactada por Cortés con toda seguridad, tiene un tono más personal en algunas partes. Cuenta la marcha desde Veracruz hacia Tenochtitlan, describe con todo detalle la capital azteca, el encuentro con el emperador Moctezuma y relata la Noche Triste (la desastrosa huida española durante el cerco de Tenochtitlan, el 30 de junio de 1520). En esta carta Cortés deja entrever sus propias ideas para el buen gobierno del vasto territorio que está conquistando y que se convierta en un territorio provechoso para la Corona. Todo esto es una manera sutil de autoproposeerse como futuro gobernador.

## Carta 3

Fecha el 15 de mayo de 1522 en Coyoacán, en la actual Ciudad de México. Esta carta es muy extensa, supera las 100 páginas, y se ocupa del asedio final y la caída de Tenochtitlan en agosto de 1521, y de la fundación del nuevo asentamiento, la Nueva España. Cortés cuenta lo primero como un gran suceso dramático, con todo lujo de detalles, y lo segundo lo relata en un tono más general, oficial, impersonal. Así, da cuenta de la conformación de un gobierno, de sus sensatas y necesarias disposiciones, todo bajo el estandarte de la monarquía española y con el claro objetivo de la conversión espiritual de los indígenas.

## Carta 4

Fecha el 15 de octubre de 1524 desde Temixtitán. Terminada ya la campaña militar, esta carta es ya la de un político, a pesar de que en ella Cortés relata las expediciones que se han hecho por los territorios vecinos, que espera incorporar al dominio de la Corona española. Dedicar más espacio a describir el gobierno ya constituido de la Nueva España, sus retos, funciones y perspectivas. Cortés resalta una y otra vez las enormes potencialidades del nuevo territorio incorporado a la Corona. El autor ha pasado de ser Capitán General a Gobernador provisional, pero más adelante ese título le será revocado.

#### Carta 5

Fecha el 3 de septiembre de 1526 en Tenochtitlan. El tema central es la expedición de las Hibueras, en la actual Honduras, que Cortés realiza para agregar nuevos territorios a su gobierno, pero sobre todo para castigar a un capitán rebelde, Cristóbal de Olid. Contrasta vivamente con las cartas anteriores porque aquí el tono optimista y hasta triunfal deja paso a un relato de calamidades: los sinsabores de Cortés y sus hombres en la terrible selva tropical de Centroamérica, los problemas entre los conquistadores y la Audiencia en México, y los connatos de rebelión española. Al momento de escribir esta carta Cortés ya ha sido despojado del cargo de gobernador de la Nueva España y se prepara a enfrentar un juicio de residencia del que nunca se repondría.<sup>97</sup> Con esta carta

---

<sup>97</sup> El juicio de residencia: “era un procedimiento de espíritu inquisitorial y con una finalidad exclusivamente fiscal y que fue al arma permanente de Carlos V. He aquí la técnica empleada: el soberano nombraba de manera discrecional a todos los puestos de responsabilidad; les dejaba a los hombres que había

final se cierra el ciclo revelador: desde el optimismo y la ilusión inicial hasta el pesimismo y cierta amargura final.

Las cartas de Cortés fueron traducidas rápidamente a varias lenguas y tuvieron un inmenso impacto en la imaginación europea, ávida de noticias del Nuevo Mundo. La descripción de las cosas paradisíacas de Veracruz, de Tenochtitlan, el asedio de la ciudad, su caída, eran “hechos de armas de nivel homérico”.<sup>98</sup> El asombro persiste en una lectura contemporánea. Como dice un especialista:

Diríase al leer el título con que por primera vez fue editada la segunda carta<sup>99</sup>[...] que vamos a encontrarnos con una novela de caballerías. Aun cuando en definitiva no se ofrecen aquí al lector sino sucesos reales, son éstos de tal calibre que con dificultad podrían ser igualados en sólida belleza por cuanto de fantástico

---

designado el tiempo para enriquecerse arrojándolos con su autoridad; luego los destituía y lanzaba una auditoría sobre la manera sobre la manera de servir de esos altos responsables [...] el objetivo era siempre el mismo: el rey quería recuperar para sí la fortuna de sus antiguos protegidos; había entonces que encontrar un motivo de condena que justificara la confiscación”. DUVERGER, Christian, *Crónica de la eternidad ¿Quién escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?* Madrid, Taurus, 2013, p. 61.

<sup>98</sup> BRADING, *op. cit.*, p. 40.

<sup>99</sup> El título original es: *Segunda carta de relación enviada a su sacra majestad del emperador nuestro señor, por el capitán general de la Nueva España, llamado don Fernando Cortés, en la cual hace relación de las tierras y provincias sin cuento que ha descubierto nuevamente en el Yucatán del año de diez y nueve a esta parte, y ha sometido a la corona real de Su Majestad.*

*En especial hace relación de una grandísima provincia muy rica, llamada Culúa, en la cual hay muy grandes ciudades y de maravillosos edificios y de grandes tratos y riquezas, entre las cuales hay una más maravillosa y rica que todas, llamada Tenustitlan, que está, por maravilloso arte, edificada sobre una grande laguna; de la cual ciudad y provincia es rey un grandísimo señor llamado Mutezuma; donde le acaecieron al capitán y a los españoles espantosas cosas de oír. Cuenta largamente del grandísimo señorío del dicho Mutezuma, y de sus ritos y ceremonias y de cómo se sirven (CORTÉS, *op. cit.*, p. 74).*

lograran imaginar los novelistas del género a la sazón en moda.<sup>100</sup>

Para entender ese sentido fantástico y aventurero de las cartas, así como para calibrar el uso del castellano que hace Cortés, es indispensable cederle la palabra a éste antes de pasar a hacer algunas consideraciones varias. En la segunda carta así describe Cortés a Tenochtitlan:

Antes que comience a relatar las cosas de esta gran ciudad y las otras que en este capítulo dije, me parece, para que mejor se puedan entender, que débese decir de la manera de México, que es donde esta ciudad y algunas de las otras que he hecho relación están fundadas, y donde está el principal señorío de este Mutezuma. La cual dicha provincia es redonda y está toda cercada de muy altas y ásperas sierras, y lo llano de ella tendrá en torno hasta setenta leguas, y en el dicho llano hay dos lagunas que casi lo ocupan todo, porque tienen canoas en torno más de cincuenta leguas. Y la una de estas dos lagunas es de agua dulce, y la otra, que es mayor, es de agua salada; divídelas por una parte una cuadrilla pequeña de cerros muy altos que están en medio de esta llanura, y al cabo se van a juntar las dichas lagunas en un estrecho de llano que entre estos cerros y las sierras altas se hace. El cual estrecho tendrá un tiro de ballesta, y por entre una laguna y la otra, y las ciudades y otras poblaciones que están en las dichas lagunas, contratan las unas con las otras en sus canoas por el agua, sin haber necesidad de ir por la tierra. Y porque esta laguna salada grande crece y mengua por sus

---

<sup>100</sup> ESTEVE BARBA, *op. cit.*, p. 158.



mareas según hace la mar todas las crecientes, corre el agua de ella a la otra dulce tan recio como si fuese caudaloso río, y por consiguiente a las menguantes va la dulce a la salada.<sup>101</sup>

El interés y el esfuerzo del autor por describir lo mejor posible las cosas se nota en el uso repetitivo del lenguaje, en la prolijidad de detalles y en la constante referencia a las medidas de longitud españolas.

Esta gran ciudad de Temixtitan está fundada en esta laguna salada, y desde la tierra firme hasta el cuerpo de la dicha ciudad, por cualquiera parte que quisieren entrar a ella, hay dos leguas. Tienen cuatro entradas, todas de calzada hecha a mano, tan ancha como dos lanzas jinetas. Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. Son las calles de ella, digo las principales, muy anchas y muy derechas, y algunas de éstas y todas las demás son la mitad de tierra y por la otra mitad es agua, por la cual andan en sus canoas, y todas las calles de trecho a trecho están abiertas por donde atraviesa el agua de las unas a las otras, y en todas estas aberturas, que algunas son muy anchas hay sus puentes de muy anchas y muy grandes vigas, juntas y recias y bien labradas, y tales, que por muchas de ellas pueden pasar diez de a caballo juntos a la par.<sup>102</sup>

En la selección anterior, a pesar de cierta impresión de espontaneidad y de soltura, hay una cuidadosa planeación. El autor señala que se dispone a “relatar” muchas cosas de la gran ciudad,

---

<sup>101</sup> CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación, op.*, p. 232

<sup>102</sup> *Ibidem.*

pero antes considera necesario describir con la mayor precisión posible su emplazamiento físico y multitud de otros detalles.

El autor echa mano de todos los recursos posibles y observa que la ciudad es tan grande como Sevilla o Córdoba, que eran ciudades realmente grandes, sobretodo la primera. En todo momento hay ese mismo proceder; al autor no le basta con decir que algo es muy grande sino procura dar una idea precisa. De ahí su comentario de que por las calzadas, por las cuales se accede a la ciudad, puedan pasar diez caballos juntos.

Así describe Hernán Cortés la corte de Moctezuma:

En lo del servicio de Mutezuma y de las cosas de admiración que tenía por grandeza y estado, ay tanto que escribir que certifico a vuestra alteza que yo no sé por dónde comenzar, que pueda acabar de decir alguna parte de ellas; porque, como ya he dicho ¿qué más grandeza puede ser que un señor bárbaro como éste tuviese contrahechas de oro y plata y piedras y plumas, todas las cosas que debajo del cielo hay en su señorío, tan al natural lo de oro y plata, que no hay platero en el mundo que mejor lo hiciese, y lo de las piedras que no baste juicio comprender con qué instrumentos se hiciese tan perfecto, y lo de pluma, que ni de cera ni en ningún bordado se podría hacer tan maravillosamente? El señorío de tierras que este Mutezuma tenía no se ha podido alcanzar cuánto era, porque a ninguna parte, doscientas leguas de un cabo y de otro de aquella su gran ciudad, enviaba sus mensajeros, que no fuese cumplido su mandado, aunque había algunas provincias en medio de estas tierras con quien él tenía guerra. Pero por lo que se

alcanzó, y yo de él pude comprender, era su señorío tanto casi como España.<sup>103</sup>

Renunciar a enumerar y describir todo es un recurso retórico, aunque asimismo se presume verdadera impaciencia en el autor por no poder dar cuenta cabal de todo lo que ha mirado.

Y así cuenta Cortés, en la tercera carta, una de las muchas batallas del durísimo asedio final de Tenochtitlan:

Y al punto que yo llegué a aquella puente de agua cuitada, vi que los españoles y muchos de nuestros amigos venían puestos en muy gran huida, y los enemigos como perros dando en ellos; y como yo vi tan gran desmán, comencé a dar voces, y ya que yo estaba junto al agua, halléla toda llena de españoles e indios, y de manera que no parecía que en ella hubiesen echado una paja; y los enemigos cargaron tanto, que matando en los españoles, se echaban al agua tras ellos; y ya por la calle del agua venían canoas de los enemigos y tomaban vivos los españoles.<sup>104</sup>

A partir de aquí la descripción se intensifica, se hace más rápida y se vuelve más personal. Aquí viene uno de los pasajes que han hecho célebre este libro como lectura clásica y no sólo como una relación histórica. Hernán Cortés deja de ser un gran capitán y se convierte, en su propia narración, en un soldado más:

Y como el negocio fue tan de súbito, y vi que mataban la gente, determiné quedarme allí y morir peleando, y en lo que más

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 395.

aprovechábamos y los otros que allí estaban conmigo, era en dar las manos a algunos tristes españoles que se ahogaban para que saliesen afuera, y unos salían heridos, otros medio ahogados, y otros sin armas, y enviábalos que se fuesen adelante; y ya en esto cargaba tanta gente de los enemigos, que a mí y a otros doce o quince que conmigo estaban nos tenían por todas partes cercados. Y como yo estaba muy metido en socorrer a los que se ahogaban, no miraba ni me acordaba del daño que podía recibir, y ya me venían a asir ciertos indios de los enemigos, y me llevaran si no fuera por un capitán de cincuenta hombres, que yo traía siempre conmigo, y por un mancebo de su compañía, el cual, después de Dios, me dio la vida, y por dármele como valiente hombre, perdió allí la suya. En este comedio, los españoles que salían desbaratados íbanse por aquella calzada adelante, y como era pequeña y angosta e igual al agua, que los perros habían hecho así de industria e iban por ella también desbaratados muchos de nuestros amigos, iba el camino tan embarazado y tardaban tanto en andar, que los enemigos tenían lugar de llegar por el agua de una parte y de otra, y tomar y matar cuantos querían. Y aquel capitán que estaba conmigo, que se dice Antonio de Quiñones, djome: “Vamos de aquí y salvemos vuestra persona, pues sabéis que sin ella ninguno de nosotros puede escapar”. Y ya no podía acabar conmigo que me fuese de allí. Y como esto vio, asíome de los brazos para que diésemos la vuelta, y aunque yo holgara más con la muerte que con la vida, por importunación de aquel capitán y de otros compañeros que allí estaban, nos comenzamos a retraer

peleando con nuestras espadas y rodela con los enemigos, que venían hiriendo en nosotros.<sup>105</sup>

Cortés no cesa en el tono de su relato. Al pormenorizar la muerte de sus compañeros insiste en lo cerca que estuvo él mismo de morir. Realmente intenta dar una idea de la dificultad de la empresa y sustituye el tono heroico por el urgente.

Y en esto llega un criado mío a caballo, e hizo algún poquito de lugar, pero luego desde una azotea baja le dieron una lanzada por la garganta, que le hicieron dar la vuelta; y estando en este tan gran conflicto, esperando que la gente pasase por aquella calzadilla a ponerse a salvo, y nosotros deteniendo los enemigos, llegó un mozo mío con un caballo para que cabalgase, porque era tanto el lodo que había en la calzadilla de los que entraban y salían por el agua, que no había persona que se pudiese tener, mayormente con los empujones que los unos a otros se daban para salvarse. Y yo cabalgué, pero no para pelear, porque allí era imposible poderlo hacer a caballo, porque si pudiera ser, antes de la calzadilla, en una isleta se habían hallado los ocho de caballo que yo había dejado, y no habían podido hacer menos de volverse por ella; y aún la vuelta era tan peligrosa que dos yeguas en que iban dos criados míos, cayeron de aquella calzadilla en el agua, y a una la mataron los indios, y a la otra la salvaron unos peones; y otro mancebo criado mío, que se decía Cristóbal de Guzmán, cabalgó en un caballo que le dieron para llevármelo y que me pudiese salvar, y a él y al caballo antes que a mí llegasen mataron los enemigos; la muerte

---

<sup>105</sup> *Ibidem.*

del cual puso a todo el real en tanta tristeza, que hasta hoy está reciente el dolor de los que lo conocían.<sup>106</sup>

El caso de Hernán Cortés es único, se trata de un conquistador que escribe sobre sus propias empresas y como tal en la historiografía de la tradición imperial a menudo se le compara con Julio César y su *Guerra de las Galias*, con la diferencia de que Cortés escribe antes de que la Conquista haya terminado. Menéndez y Pelayo insistió también en la cercanía de ambos textos. Esteve Barba señala:

Ambos son sobrios, pero César busca la sobriedad, y Cortés, sin propósito literario, la emplea porque escribe sencillamente, como habla, sin rebuscamientos. César corta continuamente, nerviosamente, la frase; Cortés se recrea en ella, y conduce lentamente la acción, no hay ni un solo rastro en sus cartas de un estilo entrecortado, ni le hace falta, para dar a entender la perentoriedad, la sorpresa, la actividad de la batalla. César habla en tercera persona, porque ni siquiera se incorpora cordialmente a su escrito; Cortés aplica el yo espontáneamente, y así no habla de sí mismo como si fuera otro. César no siente amor por la Galia, a la que conquista duramente; Cortés sí lo siente por Méjico [*sic*], y aunque se vea arrastrado por la necesidad de la guerra, a actuar con dureza, sabe que le lleva allí una misión de tipo cristiano, y describe al pueblo vencido, sus costumbres, sus edificios, con una complacencia y un cariño que por ninguna parte aparecen en la *Guerra de las Galias*.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> *Ibidem*.

<sup>107</sup> ESTEVE BARBA, *op. cit.*, p. 160.

El aprecio de Cortés por el mundo indígena es evidente en que, conforme avanzan las cartas, cada vez se nota más la influencia que ejerce sobre él el ambiente mexicano. El conquistador insiste en escribir los nombres originales (o como le suenan) de los lugares, en describir con detalle los colores, los olores, las costumbres y todo tipo de cuestiones. Es claro que ve en plan de igualdad a los indígenas y que, con la salvedad de la religión, traslada por completo, y de manera positiva, las referencias de su mundo al mundo mexicano. Así, expresa respeto por la monarquía azteca, por su clase noble y guerrera; hay en Cortés un dilema permanente e irresuelto en conservar lo máximo posible la estructura de ese mundo que, al mismo tiempo, debe violentar para poder conquistarlo.

Estas cartas tienen el aspecto personal de *relatar*, y Cortés se vuelve sujeto de su narración al detallar tanto lo que descubre como sus reacciones ante ello, además de introducir en todo momento comentarios, valoraciones y anécdotas. Hernán Cortés es al mismo tiempo una persona, un personaje histórico y un tema literario.

Cortés, en la misma manera que buscaba informar, pretendía convencer, y cada palabra tiene esa minuciosa finalidad. Las cartas oscilan, calculadamente, entre las emociones del “yo” que cuenta y el tono de sobria y fría relación. Cortés pretendía que las cartas tuvieran un carácter de relatoría oficial, de informe notarial (donde además se nota la larga experiencia administrativa de Cortés en Cuba). Cortés era muy consciente de lo que estaba haciendo, tenía una finalidad muy clara. En la corte de Carlos V el relato de sus

hazañas fue tan importante como en México lo fueron sus hechos de armas y su estrategia política.

Cada detalle apunta en ese sentido. Si las cartas son especialmente detalladas cuando describen el mundo social y político indígena, sus instituciones, costumbres y cualquier aspecto que realce su carácter de civilización, es porque tienen una doble finalidad: por un lado, mostrar que esas instituciones, costumbres y prácticas son similares a las conocidas en Europa, ya sea de los propios europeos o de pueblos familiares, como los judíos o los árabes; por el otro se busca resaltar la importancia de esas nuevas tierras y la trascendencia de su conquista. Es la manera de mostrar la diferencia de la campaña conquistadora en México con la del Caribe: la primera va en poso de un imperio en toda regla que puede sumarse a la monarquía hispánica. Con ello, Cortés, quien técnicamente había incurrido en la franca rebelión al desconocer al gobernador de Cuba Diego Velázquez, buscaba obtener su legitimidad directamente de la Corona.

Cortés mandó con sus cartas una serie de tesoros (que Durero vio en Amberes y describió como los objetos más hermosos del mundo) que, evidentemente, las reforzaron. Pero no debe perderse de vista que las cartas dieron un carácter diferente a los tesoros: no eran un botín de guerra sino una muestra de lo que producían los nuevos reinos que estarían bajo la Corona. Las cartas son el pilar del proyecto político de Cortés, y lo que cuenta debe ajustarse a esa idea, por eso una serie de historiadores, desde la época misma de su aparición, fueron renuentes a leerlas de manera literal. Sabían que si su base es real, también hay en ellas



exageraciones, desviaciones y, eventualmente, invenciones. El historiador y gran hispanista John Elliot, al referirse a las habilidades retóricas y dialécticas de Cortés, señala:

Esta habilidad creadora, la capacidad de construir a gran escala partiendo a menudo de los fundamentos más endebles, es quizá la más sobresaliente de las características de Cortés. Le ayudó a sobrellevar los delicados problemas derivados del desafío a Velázquez, y a llevar a cabo la conquista de México.<sup>108</sup>

Elliot pone como ejemplo de esa “habilidad creadora” de Cortés el discurso que Moctezuma pronunció cuando se encontraron por vez primera, en las afueras de Tenochtitlán, en el que le cedía el imperio azteca y que dio pie a toda una tradición pictórica y musical, como se verá más adelante.

Más allá de sus diferencias, lo que hila las cartas es que Cortés defiende su actuación.

En muchos textos sobre Cortés se repite a menudo que era un hombre culto, por la cantidad de citas bíblicas e históricas (sobre todo de la Antigüedad clásica) de sus cartas; se aduce además que estuvo en Salamanca un par de años.<sup>109</sup> Pero las citas que usaba tenían más que ver con los usos notariales y administrativos que con una auténtica cultura de lector. También es notoria en las cartas la presencia de la cultura popular que Cortés compartía con sus soldados, aún con los más iletrados: el mundo de las novelas de

---

<sup>108</sup> ELLIOT, John H., *El mundo mental de Hernán Cortés*, en *España y su mundo, 1500-1700*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 62.

<sup>109</sup> Ejemplo: Mercedes Serna, F. Gutiérrez Contreras, Juan Miralles Ostos.

caballerías y de los romances. Es innegable asimismo la presencia de un elemento de naturaleza más moderna y renacentista que el conocimiento de los autores clásicos:

En la correspondencia de Cortés hay una constante insistencia en la importancia de la experiencia, un tipo de conocimiento individual y personal de las cosas y los hombres, que un número cada vez mayor de españoles del siglo XVI comenzaba a considerar superior al proporcionado por la autoridad tradicional”.<sup>110</sup>

Esa mayor experiencia también significó la madurez política de Cortés: llama la atención el tono de entusiasmo irreprimible, la notoria ilusión de las primeras cartas con el tono resentido, escéptico y crepuscular de la última carta.

Las *Cartas de relación* de Hernán Cortés continúan siendo un material indispensable, son un monumento de las letras hispánicas y una referencia imprescindible para cualquier historiador que aborde la Conquista de México.

### 2.2.2 *Francisco López de Gómara*

Se saben pocas cosas del autor, su figura está más o menos envuelta en el misterio. Nació en 1511 en la aldea de Gómara, cerca de Soria, no se sabe nada sobre sus orígenes familiares, lo que hace suponer que fue hijo natural. Estuvo en Roma y en Venecia (potencia ésta hostil a la corona española) por una década; es probable que su

---

<sup>110</sup>*Ibidem*, p. 59.

estancia ahí obedeciera a que estuviera al servicio de algún representante diplomático español.

A partir de 1541 López de Gómara entraría a trabajar al servicio de Hernán Cortés, de quien sería capellán, y quien le contó muchas experiencias de su vida. De esas conversaciones habría salido el material para su *Vida de Hernán Cortés*, escrita en latín y publicada hasta 1858. Las charlas también habrían sido el motor que lo llevó a escribir su *Historia general de las Indias* (1552), cuya segunda parte es la *Historia de la conquista de México*, y que en nueva edición de ese mismo año, pasaron a llamarse en conjunto *Hispania Victrix*.

La *Historia de la conquista de México* fue el primer libro que se dedicó exclusivamente al tema. En sólo tres años el libro tuvo seis ediciones, lo que permite clasificarlo de *bestseller* en un contexto renacentista.

En la tradición imperial de la Conquista de México hay dos vertientes, una es la que exalta a los conquistadores, la otra es la que encomia a los gobernantes, especialmente a la Corona. Ejemplo de la primera sería la *Historia de la conquista de México* (1552) de López de Gómara (una apología de Hernán Cortés) y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz (una vindicación del conjunto de los participantes en la Conquista, de la tropa llana, de los hombres comunes y corrientes, en oposición al “señor”). Ejemplo de la vertiente que ensalza a los gobernantes sería la *Historia imperial y cesárea* (1545) de Pedro Mexía, que estableció un nexo entre Julio César y Carlos V, pasando por

Augusto y Carlomagno, y señala que los Habsburgo son herederos de la dinastía de Carlomagno.

López de Gómara exalta a los conquistadores e intenta celebrar a través de ellos al emperador, busca armonizarlos e integrarlos en una sola unidad. La exaltación y el triunfalismo son totales: lo que fundó una nueva etapa en la historia del mundo no es el descubrimiento de la Antigüedad (como lo señalan los historiadores y humanistas italianos) sino el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo por los españoles.

El trabajo y peligro vuestros españoles lo toman alegremente, así en predicar y convertir como en descubrir y conquistar. Nunca nación extendió tanto como la española sus costumbres, su lenguaje y armas, ni caminó tan lejos por mar y tierra, las armas a cuestas [...] para la conquista de las Indias no es menester vuestra persona sino vuestra palabra. Quiso Dios descubrir las Indias en vuestro tiempo y a vuestros vasallos, para que las convirtiesedes a su santa ley, como dicen muchos hombres sabios y cristianos. Comenzaron las conquistas de indios acabada la de moros, porque siempre guerreasen españoles contra infieles; otorgó la conquista y conversión el Papa; tomasteís por letra PLUS ULTRA dando a entender el señorío del Nuevo Mundo. Justo es pues que vuestra majestad favorezca la conquista y los conquistadores, mirando muchos por los conquistados.<sup>111</sup>

El autor fue más allá con una frase que se ha hecho famosa:

---

<sup>111</sup> LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia de la conquista de México*, México, D., Porrúa, 1988, p. 4.

La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de Indias; y así las llaman Nuevo Mundo. Y no tanto le dicen nuevo por ser nuevamente hallado, cuanto por ser grandísimo y casi tan grande como el viejo, que contiene a Europa, África y Asia.<sup>112</sup>

Gómara dedica su obra a Carlos V y exalta la Corona española. Para hacer completo ese triunfo quita el mérito del descubrimiento al genovés (o de donde fuera) Colón y señala que éste pudo llegar al Nuevo Mundo porque un piloto español —andaluz, vasco o portugués— habría muerto en casa de Colón, no sin antes transmitirle su hallazgo. Sin embargo, el sentido principal del libro de Gómara es el elogio de Cortés, a quien muestra como un gran conquistador y un leal súbdito cuya gloria también contribuye a ensalzar a Carlos V.

Como todos los cronistas de su tiempo, López de Gómara tiene una visión providencial de la Conquista. A lo largo de sus páginas las batallas las ganan los españoles gracias a los milagros, los santos pelean junto a ellos y toda y cada cosa es designio de Dios, incluyendo, desde luego, la derrota del imperio azteca. Pero la visión del papel de la religión está mucho más elaborada, es un acto estatal. Así, siguiendo la tradición imperial, en la obra de López Gómara se trasluce la idea de que la Conquista —los actos de los conquistadores y el patrocinio de la Corona— constituye la liberación de los nuevos súbditos, gracias a ella los indígenas dejaron atrás la esclavitud, la tiranía y la religión demoníaca. Si el

---

<sup>112</sup> *Ibidem.*

autor presentar a Cortés derribando los ídolos indígenas y predicando el cristianismo, también tiene cuidado de explicitar que la empresa evangelizadora no tenía un carácter personal, así fuera del gran capitán Cortés: era una misión imperial. Por eso reproduce, íntegra, la donación papal de las Indias a la Corona española. En suma, por donde quiera que se mire, López de Gómara encarna la visión imperial y cumple minuciosamente con su ortodoxia. Como dice un comentarista contemporáneo:

Nada debe de extrañar que como hombre de su tiempo, Gómara aparezca totalmente identificado con el ideario de la España imperial. A lo largo de su obra alienta un aire de manifiesta superioridad hacia el mundo conquistado; todo lo mira desde una perspectiva europea, concretamente española, y cristianocentrista y vive inmerso en la monarquía confesional.<sup>113</sup>

Sin embargo, esta ortodoxia, que parece tan evidente desde nuestra perspectiva de hoy en día, no fue vista así en su tiempo. La Corona decretó la prohibición de la *Historia de la conquista de México* de López de Gómara. Esto fue, en primer lugar, por su exaltación desmedida de Cortés, que la Corona miró con reticencia. Para el autor la historia está hecha por los grandes hombres, excepcionales, y Cortés es uno de ellos; el emperador es una figura que inspira respeto, solemne y poderosa, pero lejana. Sin Cortés los conquistadores españoles estarían perdidos. En segundo lugar, el libro hacía una defensa del sistema de encomienda implantado por

---

<sup>113</sup> MIRALLES OSTOS, Juan, *Hernán Cortés, inventor de México*, Barcelona, Tusquetes, 2001, p. LIV.

Cortés en la Nueva España tras la Conquista y en la corte seguía vivo el debate generado a partir de las Leyes Nuevas, que limitaban el poder de los encomenderos.

Si la *Historia de la conquista de México* tuvo un gran éxito no se debió únicamente a su contenido sino también a su forma. Ahí se describe la salida de las tropas españolas de Tenochtitlan durante la Noche Triste, el 30 de junio de 1520:

Si esta cosa fuera de día, por ventura no murieran tantos ni hubiera tanto ruido; mas, como pasó de noche oscura y con niebla, fue de muchos gritos, llantos, alaridos y espanto, que los indios, como vencedores, voceaban victoria, invocaban sus dioses, ultrajaban los caídos y mataban los que en pie se defendían. Los nuestros, como vencidos, maldecían su desastrada suerte, la hora y quién allí los trajo. Unos llamaban a Dios, otros a Santa María, otros decían: “Ayuda, ayuda, que me ahogo”. No sabría decir si murieron tantos en agua como en tierra, por querer echarse a nado o saltar las quebradas y ojos de la calzada, y porque los arrojaban a ella los indios, no pudiendo aprear con ellos de otra manera; y dicen que en cayendo el español en agua, era con él el indio, y como nadan bien, los llevaban a las barcas y donde querían, o lo desbarrigaban.<sup>114</sup>

Una diferencia (que se nota de inmediato) de esta obra con la de otros cronistas es la fácil lectura, la rapidez de su relato, sus frases breves. Frente a la demora de los cronistas, cuyo interés era no dejar escapar ningún detalle, López de Gómara privilegia la

---

<sup>114</sup> LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia de la conquista de México*, México, D., Porrúa, 1988, p. 157.

narración y el avance de los hechos. Es un libro pensado ya para el lector, un libro moderno, mucho más breve que las crónicas generales y las historias naturales, con sus tozudos giros y su deseo de describirlo todo, Gómara explota el interés de la gente en conocer detalles del Nuevo Mundo de carácter épico en vez de otro tipo de historias.

Una muestra clara del estilo ágil de Gómara es la dedicatoria del libro al hijo de Hernán Cortés, Martín Cortés:

La historia dura mucho más que la hacienda, porque nunca le faltan amigos que la renueven, ni le empecen guerras, y cuanto más se añeja, más se precia. Acabáronse los reinos y linajes de Niño, Darío y Ciro, que comenzaron los imperios de asirios, medos y persianos; mas duran sus nombres y fama en las historias. Los reyes godos de nuestra España, con Rodrigo fenecieron, mas sus gloriosos hechos en las crónicas viven.<sup>115</sup>

Aunque se dedicó exclusivamente a escribir obras históricas, López de Gómara era un hombre de letras, no importa que sus únicos otros dos libros no se hubieran publicado. Por un lado, la *Crónica de los Barbarroja* (1545) que trató un tema de mucha actualidad e importancia para la España de entonces, el pirata Jayre El y Din, Barbarroja, quien había asolado durante años el Mediterráneo y que un ataque a Menorca esclavizaron a más de 1000 personas, incluyendo niños. Los *Anales de Carlos V* (1556) consignan todo tipo de sucesos sobre el reinado del emperador hasta su abdicación en 1556. La obra permaneció inédita hasta 1912.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 6



El caso de López de Gómara muestra la naturaleza del trabajo de los historiadores de aquella época y sus contradicciones. Había estado en Italia y había asimilado las lecciones de la nueva escritura literaria y humanística —ágil, directa, luminosa—, por el otro era alguien cuya mentalidad no se transformó a la luz de ese humanista sino siguió anclada en la tradición barroca (religiosa y épica) de un mundo que estaba en transición.

### 2.2.3 Bernal Díaz del Castillo<sup>116</sup>

De este autor se saben pocas cosas. Habría nacido entre 1495 y 1496 en Medina del Campo, en Castilla. Era hijo de un regidor de la ciudad. En 1514 se embarca en la expedición de Pedrarias Dávila a Panamá. Ese mismo año se traslada a Santiago de Cuba y participa en la primera expedición a Yucatán (México) de Francisco Hernández de Córdoba en 1517 y en la siguiente, en 1518, de Juan de Grijalva. Viaja también en tercera, al mando de Hernán Cortés. Tras la Conquista Bernal se establece como propietario en México y en 1526 acompaña a Hernán Cortés a las Hibueras (Honduras), en la expedición de castigo al capitán rebelde Cristóbal de Olid. Vivió en México desde 1529 hasta 1541, cuando se estableció en Guatemala, y en donde fue nombrado regidor perpetuo en 1584. Hacia 1549-1551 habría viajado a España, para presentar una defensa de los encomenderos contra las Leyes Nuevas de 1542, que limitaban y controlaban a éstos, “sin embargo, no tenemos constancia de los

---

<sup>116</sup> Para la vida de Bernal sigo la Presentación de SERÉS, Guillermo, en DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Real Academia Española, 2011, pp. 1117-1381.

hechos”.<sup>117</sup> Hacia 1545 Bernal comenzó la redacción de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, que terminó hacia 1575, pero que no se publicó sino hasta medio siglo más tarde, en 1632. Bernal Díaz del Castillo murió en Guatemala en 1584.

“¿Qué hay en la literatura inglesa que pueda compararse con las cartas de Hernán Cortés o la *Historia verdadera* de Bernal Díaz?” se pregunta el profesor de Cambridge David Brading al inicio de su vasta obra *Orbe indiano*. La *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo es actualmente una obra no menos valorada que la de Hernán Cortés y su consagración muestra los cambios de los gustos lectores. A pesar de haberse publicado en 1632, pasó desapercibida hasta que William Prescott la convirtió en una de sus fuentes básicas en su *Historia de la conquista de México* de 1843.

La obra de Bernal Díaz es famosa en primer lugar porque es la de un testigo presencial de los hechos; en segundo lugar, por su estilo directo, conversado, de hombre de a pie, en un castellano coloquial, alejado del latinizado que usaban las crónicas cultas de los cronistas oficiales, o del tono notarial de las cartas de Hernán Cortés. En el preámbulo, Bernal se apresura a señalar que:

Notando estado cómo los muy afamados cronistas antes de que comiencen a escribir sus historias hacen primero su prólogo y preámbulo, con razones y retórica muy subida, para dar luz y crédito a sus razones, porque los curiosos lectores que las tomen melodía y sabor de ellas. Y yo, como no soy latino, no me atrevo

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 1127.

a hacer preámbulo ni prólogo de ello, porque ha menester para sublimar los heroicos hechos y hazañas que hicimos cuando ganamos la Nueva España y sus provincias en compañía del valeroso y esforzado capitán Don Hernando Cortés, que, después, el tiempo andando, por sus heroicos hechos fue Marqués del Valle. Y para poderlo escribir tan sublimadamente como es digno, fuera menester otra elocuencia y retórica mejor que no la mía; mas lo que yo vi y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista, yo lo escribiré, con la ayuda de Dios, muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra. Y porque soy viejo de más de ochenta y cuatro años y he perdido la vista y el oír, y por mi ventura no tengo otra riqueza que dejar a mis hijos y descendientes, salvo esta mi verdadera y notable relación, como adelante en ella verán, no tocaré por ahora en más decir y dar razón de mi patria y de dónde soy natural, y en qué año salí de Castilla, y en compañía de qué capitanes anduve militando y donde ahora tengo mi asiento y vivienda.<sup>118</sup>

El lenguaje de Bernal, sus descripciones, digresiones, atención a los detalles tienen una viveza sorprendente, una notoria inmediatez que no ha escapado a ningún lector y que los comentaristas de la obra señalan de manera unánime.<sup>119</sup> Su estilo es

---

<sup>118</sup> DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Real Academia Española, 2011, p. 3-4.

<sup>119</sup> Sobre el estilo vivaz del libro, comenta Christian Duverger: “Toma al vuelo las imágenes impactantes sin nunca perder el hilo de la epopeya [...] explica las aventuras de Cortés multiplicando las anécdotas, captando los estados de ánimo, pintando los actores del drama. Un poco a la manera de un cineasta, alterna las amplias tomas que sitúan el decorado y las tomas cerradas que siempre localizan detalles simbólicos [...] cronista sin igual, se ha impuesto como un testigo ineludible. Destaca por un estilo inimitable, mezcla improbable de pitorreo popular, de franqueza y de espíritu épico”. *Crónica de la eternidad ¿Quién*

el de un memorialista: alguien que durante años ha recordado su pasado y ha contado repetidas veces sus anécdotas antes de pasarlas al papel. Por eso Guillermo Serés, autor de una completa y reciente edición crítica de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, lo llama “rapsoda”.<sup>120</sup> Algo hay de sólida poesía en su prosa.

Ahora bien, a diferencia de López de Gómara, que puso cuidado en la estructura de su obra, el libro de Bernal es irregular. Para empezar, trata un arco temporal muy amplio, desde 1514 hasta 1568, y aunque el centro del libro es la toma de Tenochtitlán, interrumpe este relato para tratar una gran variedad de temas (las encomiendas dadas a los conquistadores, los gobernadores de la Nueva España, un prolijo catálogo de batallas, etcétera). Sin embargo, este desorden refuerza la sensación de espontaneidad de la obra, de larga conversación de sobremesa gracias, ante todo, a su estilo. Lo mismo ocurre cuando detalla los nombres de los innumerables capitanes, soldados, indígenas, de quienes recuerda, además de los nombres, algún detalle relevante, alguna anécdota. Bernal Díaz del Castillo pasa revista con cariño incluso a los caballos, que también aparecen como personajes de la Conquista. Es indispensable también cederle la palabra al autor, que así describe la “Noche Triste”, la salida de los españoles de Tenochtitlan el 30 de junio de 1520, en el capítulo CXXVII de su libro:

---

*escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?*, Madrid, Taurus, 2013, p. 17.

<sup>120</sup> SERÉS, Guillermo, Presentación, en DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.*, p. IX.

Para quien vio aquella noche la multitud de guerreros sobre nosotros estaban, y las cosas que de ellos andaban a arrebatar nuestros soldados, es cosa de espanto. Ya que íbamos por nuestra calzada adelante, cabe el pueblo de Tacuba, adonde ya estaba Cortés con todos los capitanes, Gonzalo de Sandoval y Cristóbal de Olid y otros de a caballo de los que pasaron delante, decían a voces: “Señor capitán, aguardemos, que dicen que vamos huyendo y los dejamos morir en los puentes. Tornémosles a amparar, si algunos han quedado, que no salen ni vienen ningunos”. La respuesta de Cortés fue que los que habíamos salido era milagro. Todavía volvió con los de a caballo y soldados que no estaban heridos, y no anduvieron mucho trecho, porque luego vino Pedro de Alvarado bien herido, a pie, con una lanza en la mano, porque la yegua alazana ya se la habían muerto, y traía consigo cuatro soldados tan heridos como él.

Como Cortés y los demás capitanes les encontraron de aquella manera y vieron que no venían más soldados, se le saltaron las lágrimas de los ojos. Dijo Pedro de Alvarado que Juan Velásquez de León quedó muerto con otros muchos caballeros, así de los nuestros como de los de Narváez, que fueron más de ochenta, en el puente, que él y los cuatro soldados que consigo traía, después que le mataron los caballos, pasaron el puente con mucho peligro sobre muertos y caballos y petacas, que estaba aquel paso del puente cuajado de ellos; y dijo que todos los puentes y calzadas estaban llenos de guerreros. En el triste puente, que dijeron después que fue el salto de Alvarado, digo que en aquel tiempo ningún soldado se paraba a verlo si saltaba poco o mucho, porque harto teníamos que salvar nuestras vidas, porque estábamos en peligro de muerte, según la multitud de mejicanos que sobre

nosotros cargaban... En aquel cu [templo], después de ganada la gran ciudad de Méjico, hicimos una iglesia, que se dice Nuestra Señora de los Remedios, muy devota, y van ahora allí en romería y a tener novenas muchos vecinos y señoras de México.<sup>121</sup>

El “salto de Alvarado” al que se refiere Bernal es una anécdota épica que cuenta López de Gómara en su *Historia de la conquista de México*: cómo, para escapar, el capitán Pedro de Alvarado se encarrera y, apoyando su lanza en los cadáveres en el fondo del foso, logra cruzar el río como si fuera un salto olímpico con garrocha. Este detalle revela la tónica del libro: Bernal considera que muchos detalles de la Conquista se han inventado con tal de ennoblecer o adornar una historia que no necesita adorno alguno. Como Bernal escribe muchos años después de los sucesos referidos, puede dar cuenta de que ha sido de los lugares principales donde se llevó a cabo la Conquista, de la misma manera que puede contar el destino ulterior de muchos de sus participantes. Es una visión inmediata y retrospectiva al mismo tiempo.

Bernal cuenta de esta manera una de las batallas finales del sitio de Tenochtitlan:

Pues ya que estábamos retraídos cerca de nuestros aposentos, pasada ya una grande obra donde había mucha agua, y no nos podían alcanzar las flechas, vara y piedra, y estando Sandoval, Francisco de Lugo y Andrés de Tapia con Pedro de Alvarado, contando cada uno lo que le había acaecido y lo que Cortés mandaba, tornó a sonar el tambor muy doloroso de Huichilobos, y

---

<sup>121</sup> DÍAZ DEL CASTILLO, *op. cit.*, pp. 480-482.

otros muchos caracoles y cornetas y otras como trompetas, y todo el sonido de ellos espantable. Y mirábamos al alto cu [templo] en donde las tañían, y vimos que llevaban por fuerza las gradas arriba a nuestros compañeros que habían tomado en la derrota que dieron a Cortés que los llevaban a sacrificar. Desde que ya los tuvieron arriba en una placeta que se hacía en el adoratorio, donde estaban sus malditos ídolos, vimos que a muchos de ellos les ponían plumajes en las cabezas y con unos como aventadores les hacían bailar delante del Huichilobos, y cuando habían bailado, luego les ponían de espaldas encima de unas piedras algo delgadas, que tenían hechas para sacrificar, y con unos navajones de pedernal los aserraban por los pechos y les sacaban los corazones bullendo y se los ofrecían a sus ídolos que allí presentes tenían. Los cuerpos dabanles por los pies por las gradas abajo, y estaban aguardando abajo otros indios carniceros, que les cortaban brazos y pies, y las caras desollaban, y las adobaban después como cuero de guantes, y sus barbas las guardaban para hacer fiestas con ellas cuando hacían borracheras, y se comían las carnes con chimole. De esta manera sacrificaron a todos los demás, y les comieron las piernas y brazos.<sup>122</sup>

Bernal cuenta con estilo ágil, sin detenerse en pormenores. El dinamismo de la prosa corresponde al dinamismo de la acción. A pesar de lo tremendo de los hechos narrados, se evita cualquier exageración, patetismo, exageración. El esfuerzo del autor está enfocado en *contar*.

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, pp. 647-649.

Pues como aquellas crueldades vimos todos los de nuestro real y Pedro de Alvarado, Gonzalo de Sandoval y todos los demás capitanes, miren los curiosos lectores qué lástimas tendríamos de ellos; y decíamos entre nosotros: “¡Oh, gracias a Dios que no me llevaron a mí hoy a sacrificar!”. También tengan atención que no estábamos lejos de ellos y no les podíamos remediar, y antes rogábamos a Dios que nos guardase de tan crudelísima muerte. En aquel instante que hacían aquellos sacrificios, vinieron de repente sobre nosotros grandes escuadrones de guerreros, y nos daban por todas partes bien que hacer, que ni nos podíamos valer de una manera ni de otra con ellos, y nos decían: “¡Mirad que de esta manera habéis de morir todos, que nuestros dioses nos lo han prometido muchas veces!”. Pues las palabras de amenazas que decían a nuestros amigos los tlascaltecas eran tan lastimosas y tan malas, que les hicieron desmayar, y les echaban piernas de indios asadas y otros brazos de nuestros soldados, y les decían: “Comed de las carnes de esos teules y de vuestros hermanos, que ya bien hartos estamos de ellos, y eso que nos sobra podéis hartaros de ello, y miráis que las casas que habéis derrocado os hemos de traer para que las tornéis a hacer mucho mejores y de piedra blanca y calicanto labradas. Por eso ayudad muy bien a esos teules, que todos los veréis sacrificado”.<sup>123</sup>

En este párrafo pude verse como Cortés, si bien importante, es uno entre muchos, no el centro del relato. Los indígenas destacan con luz propia. Se les da un lugar a los aliados tlascaltecas y los aztecas aparecen como guerreros feroces en un plan igualitario. A diferencia de otros cronistas, Bernal no tiene reparo en mostrar los

---

<sup>123</sup> *Ibidem.*



temores de los españoles, quienes se muestran muy lejos de los héroes impertérritos de la Antigüedad neoclásica de otros trabajos. Guillermo Serés distingue tres ideas rectoras que subyacen en la *Historia verdadera* de Bernal:

- a) La Conquista está al servicio de la Corona y de Dios. En este aspecto, Bernal cumple con la ortodoxia de la crónica de Indias.
- b) La recompensa de los conquistadores no ha sido justa por escasa; salvo Cortés, que ha obtenido un título nobiliario, grandes extensiones de tierra y riquezas, los demás han recibido apenas unas pocas encomiendas.
- c) Dar un ejemplo moral e historiográfico. Lo primero, porque quiere que la obra sea “espejo de acciones militares y evangelizadoras, y de lealtades vasalláticas; las últimas seguramente aprendidas en las novelas de caballerías” (Serés, p. 1146). Lo segundo porque pretende vehemente que su libro tenga el atributo de la verdad y de la imparcialidad.

La obra de Bernal está claramente emparentada con un género legal de uso muy común entre los conquistadores: la probanza de méritos. En algunas partes del libro (sobre todo al inicio y al final) la necesidad de justificar las quejas por la poca recompensa recibida se apodera del estilo, el tono y el tema de la

obra. Igualmente podría decirse que en realidad la defensa de la honra personal, del buen nombre y del honor es un signo de identidad de la literatura de la época. Es la voz del *demos* hidalgo y guerrero frente a la de los nuevos señores, con sus flamantes títulos y sus grandes riquezas, como el mismo Hernán Cortés, nombrado marqués del valle de Oaxaca.

Cuando Bernal ya había comenzado su obra leyó un ejemplar de la *Historia de la conquista de México* de López de Gómara y se mostró en desacuerdo con la visión exaltadora de Cortés a costa del resto de los participantes en la Conquista. La historia de Bernal es una historia popular, constantemente muestra la Conquista de México como una empresa colectiva y no la de un capitán excepcional, un protohombre del que los demás eran comparsas. Insiste a menudo que las decisiones más importantes (por ejemplo, barrenar los barcos en que llegaron a Veracruz, la formación del ayuntamiento de esta ciudad, la salida de Tenochtitlan durante la “Noche Triste” y demás incidentes) se tomaron entre todos. Hay también aquí consciencia de la humanidad y complejidad de las sociedades indígenas, hay muchos ejemplos de ello.

También le pareció a Bernal que la historia de López de Gómara incurría en una serie de errores importantes por tener como único interés exaltar a Cortés. Continuamente recuerda que los hechos vividos son diferentes a los leídos o escuchados. Su obra es mucho más que un diálogo con el libro de López de Gómara. También es una gran evocación nostálgica de la vida pasada, de la juventud perdida, del pasado mirado en perspectiva. Como dice Brading:

En suma, los estudiosos modernos de la obra de Bernal han reconocido que tiene un indudable cariz de verosimilitud al desmitificar a Cortés. Su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* no es tanto un trabajo erudito como una gesta popular.<sup>124</sup>

Los textos de Hernán Cortés y de Bernal Díaz del Castillo han sido durante varios siglos la base sobre la cual se ha asentado la escritura de la historia de la Conquista de México. Comúnmente se leen de manera conjunta, se contrastan, porque, como dice José Miguel Oviedo ambas “están estrechamente ligadas y pueden leerse como complementarias: el segundo [Bernal Díaz] agrega lo que el primero [Cortés] no pudo o no quiso relatar”.<sup>125</sup> Eventualmente a estos autores se suma López de Gómara y su *Historia de la conquista de México*, obra importante pero menor en comparación a las dos anteriores.

### **2.3 Los cronistas de Indias no oficiales**

Los primeros en escribir sobre el descubrimiento y conquista de América fueron una serie de humanistas italianos, ávidos de noticias del Nuevo Mundo. Entre ellos destaca Pedro Mártir de Anglería, que publicó *De orbe novo* (1511-1525) donde se ocupa de los viajes

---

<sup>124</sup> Christian Duverger duda que el autor de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* sea Bernal Díaz del Castillo y considera que su autor real es Hernán Cortés. Este habría redactado el libro al final de su vida, sin darlo a conocer. Veinte años, ya muerto Cortés, el libro sería enviado a la Nueva España para apoyar a los tres hijos de Cortés en su causa contra la Corona, pero en Guatemala un hijo de Bernal, que guardaba una copia, lo atribuiría a su padre con el fin de apoyar su propia petición de encomienda. DUVERGER, Christian, *Crónica de la eternidad ¿Quién escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?*, Taurus, Madrid, 2013.

<sup>125</sup> OVIEDO, *op. cit.*, p. 133.

de exploración en México y de la Conquista de México por Hernán Cortés. La obra tuvo una amplia repercusión europea y despertó interés en la Corona hispánica. El 7 de diciembre de 1526, poco después de la muerte de Pedro Mártir, una cédula del emperador Carlos V decía

Cualquier persona o personas en cuyo poder quedaron y están los libros y escrituras de Pedro Mártir, nuestro cronista que fue, ya difunto, yo vos mando que con esta mi cédula fueredes requeridos, deys y entregueys a fray Antonio de Guevara, mi coronista, la coronyca o historia que el dicho Pedro Martir dexó comenzada del descubrimiento de las nuestras Indias e yslas e tierra firme del maro oceano y otra cualquier historia, para que él la prosiga y acave como por my le esta mandado.<sup>126</sup>

Sin embargo, este proyecto quedó inconcluso, nadie prosiguió con la obra de Pedro Mártir. En 1527 el popular escritor fray Antonio de Guevara fue nombrado cronista real. Fue un autor muy prolífico, de autor de piezas eruditas como el *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528); el *Reloj de Príncipes* (1539), y *Una década de Césares, es a saber: Las vidas de diez emperadores romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio* (1539). Su *Menosprecio de la corte y alabanza de la aldea* (1539) fue traducido a varias lenguas.

Sin embargo, Guevara nunca publicó nada sobre América. Puede verse como en sus orígenes no estaba claro cuál debía ser el trabajo del cronista oficial, si escribir únicamente sobre las acciones

---

<sup>126</sup> AROCENA, *op. cit.*, p. 20.

del emperador, los hechos destacados del imperio o sobre sus posesiones más allá del mar y en otras partes. En suma, Guevara, a pesar de su nombramiento, no fue un cronista de América.

En 1526 el militar y colonizador español Gonzalo Fernández de Oviedo publicó el *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, señalando que era un adelanto de una magna obra que estaba escribiendo. El autor tenía un genuino interés en ese continente por el que había viajado mucho gracias en su papel de militar y de funcionario. Así, escribía sobre ella por iniciativa propia, no por encargo.

El *Sumario* tuvo inmediata resonancia y fue traducido al inglés, latín e italiano y en un siglo se hicieron más de 15 ediciones. Seguramente por esta repercusión el emperador conoció el *Sumario...*, obra que además le estaba dedicada. En 1532 Fernández de Oviedo se dirigió al emperador solicitándole que le otorgase el título oficial de cronista, a lo que éste accedió, seguramente por la buena impresión que le había provocado el *Sumario...*, pero el flamante nuevo título de Oviedo era un cargo honorario, no oficial, no tenía ninguna asignación económica. Además, el cargo era de cronista “del rey”, no del reino o de las Indias. A Oviedo no pareció importarle nada de esto, porque trabajó con ahínco y en 1535 publicó la primera parte de la *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*; la impresión de la segunda parte en Valladolid quedó interrumpida por la muerte del autor en 1557 y apareció completa hasta 1855, por iniciativa de la Academia de la Historia. La obra de Oviedo es el primer gran intento de un autor europeo por compilar todo el saber que había

sobre el continente americano en un solo libro, “es a la vez historiador, geógrafo, biólogo y etnólogo”.<sup>127</sup> Su interés era mostrar la importancia, riqueza y maravilla de las nuevas posesiones de la Corona española. El veía la conquista de América como un adelanto de lo que vendría después, la monarquía católica universal, bajo la cual estaría todo el mundo.

En la misma época de Oviedo hubo otros cronistas que trabajaron por propia iniciativa, buscando influir en los intensos debates que había en el seno de la corte y que cristalizaron en la Junta de Valladolid de 1550-1551: los de la condición natural de los indígenas americanos y el de la justificación de su Conquista. Para reforzar sus argumentos, los dos principales protagonistas de este debate escribieron crónicas sobre América. Juan Ginés de Sepúlveda —jurista, filósofo e historiador— el conocido objetor de las Leyes Nuevas de Indias de 1542 (promulgadas como una respuesta real a la denuncia de Las Casas sobre la actitud de los encomenderos en América) y autor del tratado *De justis belli causis apud indio* [De las justas causas de las guerras contra los indios]. También escribió, en latín, una obra sobre la Conquista de México, *De rebus hispanorum gestis ad Novum Orbem Mexicumque*, que permaneció inédita hasta 1780, cuando fue publicada por la Academia de Historia.

Por su parte, el dominico y ex comendero Bartolomé de Las Casas escribió una *Historia de las Indias* que comenzó en 1527 y en la que trabajó a lo largo de los siguientes 35 años. El autor la legó al Colegio de San Gregorio, en Valladolid, en 1559, con la

---

<sup>127</sup> SERNA, *op. cit.*, p. 71.

recomendación de que no se publicara por lo menos hasta 1600, pero circularon varias copias manuscritas (Antonio de Herrera usó esta obra profusamente para sus propias *Décadas*). La obra se publicó íntegra finalmente en 1875.

El caso de Ginés de Sepúlveda y de Bartolomé de Las Casas como cronista de Indias es significativo. Eran figuras públicas, ampliamente conocidas no sólo en los círculos intelectuales y eclesiásticos sino en la corte, en la administración y en las propias Indias. Sin embargo, sus crónicas nunca fueron publicadas durante su vida y por lo tanto no tuvieron ninguna repercusión contemporánea. Aunque había mucho interés sobre América escribir sobre ella no garantizaba, así se fuera conocido e importante, que la obra llegaría a buen puerto.

Otro destacado cronista de Indias que trabajó por cuenta propia fue el jesuita José de Acosta, un verdadero naturalista y protoantropólogo, autor de la *Historia natural y moral de las Indias* (1589), el primero que mencionó, aunque fuese sólo de pasada, las crónicas indígenas que no se tomarían en cuenta sino hasta el siglo XX.

He mencionado rápidamente estos casos a modo de ejemplo de cómo podía ser la trayectoria de un cronista que trabajaba por cuenta propia, sin patrocinio real. Desde esa perspectiva puede entenderse la singularidad y los cambios que implica para el género de la crónica de Indias, el establecimiento oficial del puesto de Cronista mayor de Indias.

## **2.4 1571: creación del puesto de Cronista mayor de Indias**

En 1569 Felipe II solicitó a Juan de Ovando que ejerciera el papel de visitador en el Consejo Real y Supremo de Indias. La inspección duró dos años, hasta 1571. Su evaluación fue muy dura, señaló que el organismo tenía un proceder muy desordenado, estaba en un gran descuido en todos sus asuntos, y que muchos de los papeles que se remitían al consejo desde América ni siquiera se guardaban. Presentó su dictamen y sus recomendaciones en un volumen, las *Leyes para la gobernación espiritual de las Indias*, de 1571. Entre estas disposiciones estuvo la recomendación de la creación del puesto del cosmógrafo-cronista de Indias, especificando su jerarquía de funcionario real y sus responsabilidades: la tarea de cosmógrafo tendría que ver sobre todo con el estudio de los estudios celestes y climáticos, mientras que el cronista debe encargarse de:

[...] los hechos memorables y señalados que ha habido y hubiere en las Indias se conserve [...] vaya siempre escribiendo la historia general de ellas con la mayor precisión y verdad que ser pueda, de las costumbres, ritos, antigüedades, hechos y acontecimientos, que se entendieron por las descripciones, historias y otras relaciones que se enviaren a nos en el Consejo.<sup>128</sup>

Felipe II llevó a cabo una política sistemática de auténtica información y de defensa política de sus dominios al encargar, en

---

<sup>128</sup> AROCENA, *op. cit.*, p. 13.



1548, a Jerónimo Zurita y Castro la crónicas de la Corona de Aragón. Al mismo tiempo, Juan de Mariana realizaba —con la avenencia real — su magna obra de cronista del reino hispánico: *Historiae de rebus Hispaniae* (1592-1605).

El 20 de octubre de 1571 el erudito laico Juan López de Velasco fue nombrado el primer cosmógrafo-cronista. Su primera tarea fue ordenar todos los materiales que encontrase (entre ellas la inédita *Historia general de las Indias* de Bartolomé de Las Casas). Durante tres años trabajó en una obra que fuera una síntesis de todos los materiales reunidos, era la primera vez que una sola persona intentaría hacer una historia de las Indias con base en ese material y con base en el mandato real. El resultado fue la *Geografía y Descripción Universal de las Indias*, escrita entre 1571 y 1574, pero publicada hasta 1894.<sup>129</sup> Sin embargo, no es propiamente histórica sino básicamente una relación de los territorios de la Corona española y de sus características climáticas, físicas y biológicas.

Así, desde el inicio mismo de la creación del puesto de Cronista mayor de Indias hubo una paradoja. Gonzalo Fernández de Oviedo, quien sólo tenía un cargo honorífico y ningún tipo de apoyo económico, creó una vasta obra, mientras que el primer cronista de Indias con todo el apoyo institucional publicó apenas un resumen. Es probable que el nuevo funcionario debió dedicar mucho de su tiempo a ordenar y organizar los papeles que había en el Consejo de

---

<sup>129</sup> Para un estudio del autor, véase BERTHE, Jean Pierre, “Juan López de Velasco ca. 1530-1598. Cronista y cosmógrafo mayor del Consejo de Indias: su personalidad y su obra geográfica”, en *Relaciones*, verano 1998, 75(19), pp. 143-172.

Indias, pero ese trabajo no se refleja apenas en el producto final, que no tiene actualmente ninguna repercusión. Otra diferencia importante es que Oviedo pensó siempre en crear un producto para un público de lectores cultos, de humanistas y en general, para toda la comunidad interesada en América; el trabajo de López de Velasco, en contraparte, estaba destinado a ser leído únicamente por los miembros del Consejo de Indias.

En 1591 López de Velasco fue destinado a la secretaría del rey, por lo que su puesto quedó vacante. El Consejo de Indias decidió entonces dividir el puesto de cosmógrafo-cronista en sus dos partes. Para el puesto de cosmógrafo fue nombrado Ambrosio de Onderiz y para el de cronista, Arias de Loyola, quien renunció al cabo de un año por lo que Onderiz de nuevo debió reunir ambos cargos. Onderiz debió dedicarse a ordenar el material que había en el Consejo de Indias, porque no publicó nada.

Por influencia de Las Casas el Consejo de Indias prohibió la *Historia de la Conquista de México* de López de Gómara (que se había venido reeditando desde su aparición en 1552) y asimismo, negó autorización a Fernández de Oviedo de publicar la continuación de su *Historia natural y moral de las Indias*. La consecuencia de ambas medidas fue un vacío en la producción de libros en castellano sobre América, mientras, una serie de libros sobre la Conquista española circulaban profusamente en el mercado europeo.

Como un ejemplo de ese material está la *Historia del Nuevo Mundo* (1565) del viajero, comerciante y explorador italiano Girolamo Benzoni, escrita en latín, y que tuvo una inmensa

difusión. El libro condenaba vivamente la Conquista española de América, cuyos resultados había visto el autor durante sus viajes al continente (estuvo en Guatemala y en las Antillas). Aunque su opinión de los indios no es muy alta, juzga que los españoles cometieron los peores excesos y fueron ellos (y no los indios) quienes se portaron como hijos de Satanás, de ahí su apoyo a las Nuevas Leyes contra los encomenderos. Lo único que reconoce como positivo es la evangelización, especialmente la emprendida por los dominicos. Una prueba de la influencia del libro es que fue leído por el gran ensayista francés Michel de Montaigne y que esa lectura lo motivó a escribir su ensayo “De los caníbales” (1554).

La *Historia del Nuevo Mundo* muestra la importancia de la tradición historiográfica sobre la conquista de América escrita por humanistas italianos, que no sólo tenía una mayor difusión europea sino que además era independiente y se nutría de sí misma. Así, no es seguro que Benzoni hubiese leído a Las Casas y a otros autores españoles, pero sí que conocía las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería. Eso, y su propia experiencia directa en América, le bastaron para escribir su libro.

El siguiente hito europeo de la historiografía americana sería un libro español pero, a pesar de ello, tenía la misma tendencia crítica que los libros sobre el tema del humanismo italiano. En 1579 se publicó la traducción al holandés de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas. Antes de terminar el siglo ya había traducciones al francés, inglés, latín y alemán, todas en numerosas ediciones. Un factor clave de la popularidad del libro fue que muchas de estas ediciones contenían

los grabados hechos por Theodor De Bry, que habían aparecido en la traducción inglesa de la *Brevísima relación*, aparecida en 1583. Las ilustraciones mostraban de manera explícita e impactante la brutalidad española en las Américas. La vehemente prosa de Las Casas tuvo una plena traducción visual en estas ilustraciones que son por lo menos tan importantes como el propio texto. De ahí que se haya difundido por toda Europa con tanto éxito e interés, probablemente llegando a gente que incluso no sabía leer.

Con el éxito del libro de Las Casas en toda Europa, la Corona española estaba perdiendo la batalla ideológica sobre la conquista de América. Así lo entendió y se aprestó a resolver este problema.

#### 2.4.1 Antonio de Herrera, cronista de Indias<sup>130</sup>

El 15 de mayo de 1596 Antonio de Herrera y Tordesillas fue nombrado Cronista mayor de Indias.

Herrera había desarrollado previamente una actividad intelectual diversa y prolija. De entrada, era un destacado traductor. En 1592 ya había vertido al castellano, por ejemplo, los *Diez libros de la razón de Estado* (1589), escrita en toscano por Giovanni Botero. Escribió varios libros sobre temas españoles, como la *Historia de Portugal y conquista de las islas Azores* (1582) o el *Tratado, relacion y discurso historico de los movimientos de Aragón* (1612). Pero, sobre todo, fue autor de varios libros de

---

<sup>130</sup> Para este autor me basó en el “Estudio introductorio” de CUESTA DOMINGO, M., en HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o “Décadas”* [Tomo 1], Madrid, Universidad Complutenses de Madrid, 1991.

temática internacional, como la *Historia de lo sucedido en Escocia, è Inglaterra, en quarenta y quatro años que biuio Maria Estuarda, Reyna de Escocia* (1589), la *Crónica de los Turcos* (1598), la *Historia de los sucesos de Francia, desde el año de 1585 que començò la liga Catolica, hasta fin del año 1594* (1598), la *Información en hecho, y relación de lo que pasó en Milan, en las competencias entre las jurisdicciones Eclesiastica y Seglar, desde el año de 1595 hasta el de 1598* (1599), los *Comentarios de los hechos de los españoles, franceses y venecianos en Italia, y de otras Repúblicas, Potentados, Príncipes y Capitanes famosos italianos, desde el año 1281 hasta el de 1559* (1624), etcétera.

Estos libros dieron fama a Herrera no sólo de historiador sino de humanista, además de trabajador infatigable. Por eso es que además del cargo de cronista de indias le fue asignado en 1598 el puesto de cronista de Castilla. Como resultado, escribió una *Historia general del mundo en tiempo de Felipe II* (1601 y 1612). El ambicioso nombre de la obra se ve justificado porque en ella aparecen sucesos referidos al Atlántico, el Mediterráneo, el Pacífico, las Indias, Asia e incluso África. En suma, como historiador Herrera era audaz y ambicioso. Esto se vio corroborado cuando ese mismo año de 1612 publicó, con sorprendente capacidad de trabajo, la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano*, su obra más importante.

Tras una “Descripción de las Indias Occidentales”, que sirve de introducción, la obra se estructura en décadas, hasta sumar un total de ocho, cada una dividida en diez libros. Esta estructura

proviene de los anales latinos de autores como Tácito o Tito Livio, sus evidentes modelos.

Las *Décadas* abarcan hechos desde 1492 hasta 1554 y se ocupa de muchas partes del inmenso territorio americano de la Corona española. Para dar un ejemplo de cómo se agrupa la información puede tomarse como ejemplo 1519. En ese año se incluye el viaje de Cortés a México desde Cuba, los preparativos del viaje de Magallanes alrededor del mundo y la fundación de la colonia experimental de Cumaná (en la actual Venezuela), un proyecto de Bartolomé de Las Casas que al final fracasó, entre otras cosas. Herrera aprovecha además para mostrar así sus amplios conocimientos de historia europea. La variedad rompe la continuidad de la narración pero, al mismo tiempo, la cronología les da unidad y con ello se refuerza la sensación de simultaneidad.

Cada una de las *Décadas* tiene una portada (de autor anónimo, como era tradicional) con los diversos personajes —que aparecen enmarcados en medallones—, lugares y episodios que se abordan en ella. Estas ilustraciones son un notable esfuerzo de síntesis visual de las decenas de capítulos de cada década. Así, cada una de las portadas logra presentar una panorámica general del extenso contenido y la gran variedad temática del texto correspondiente.

La Década III contendría las siguientes ilustraciones:<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Esta lista (cuya grafía original se respeta) está tomada de MONTERROSO MONTERO, Juan M., “Imagen impresa y estereotipos. Retratos, lugares y batallas en las *Décadas* de Antonio de Herrera y Tordesillas”, *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 2012, 24, 25-53, ISSN 1137-9669. El autor señala sobre el conjunto de las portadas: “Si el texto de Herrera revela una preocupación por la comprensión de los hechos americanos en cierta forma objetiva, las imágenes que resumen el contenido de cada una de las *Décadas* son un magnífico ejemplo de la función primordial del frontispicio: introducir al lector a través de un discurso

Medallones:

1.- D. Hernando Cortes. Marqués del Valle. Natural de Medellín (ángulo superior izquierdo); 2.- Hernando de Magallanes. Cavallero Portugués descubridor del estrecho de su nombre (ángulo superior derecho), 3.- El Maestre de Campo Cristóbal de Olid de Ubeda. Pacificador de Mechoacán (ángulo inferior izquierdo); 4.- Gonzalo de Sandobal de Medellín. Capitán valeroso (ángulo inferior derecho).

Episodios:

a.- La gran Ciudad de México en la Laguna, b.- Descubre Magallanes el estrecho, c.- Aquí fue preso el Rey Quauitemoc, d.- Magallanes pasa a la mar del Sur, e.- El de Mechoacán visita a Cortés; f.- Muere Magallanes peleando con los Yndios, g.- El ejército castellano camina a las Hihueras; h.- La nao Victoria llega a Sevilla rodeado el mundo, i.- México se redifica, j.- Disputas en la partición del mundo.

Estas portadas son además un valioso auxiliar para entender el objetivo enciclopédico y abarcador de la obra al mostrar de manera simultánea lo que en el texto está de manera sucesiva.

Las *Décadas* despertaron, y aún despiertan, asombro por su vastedad, alcance y erudición. En parte esto se debe a que refundió obras inéditas de otros autores (Las Casas, Oviedo, Cieza de León, Fernández de Oviedo) que obraban en poder del Consejo de Indias,

---

visual ordenado en los elementos fundamentales recogidos en el texto” (*op. cit.*, p. 28).

muchas de las cuales se publicarían hasta el siglo XX (por cierto que, aunque disponía de numerosas fuentes indígenas, no hace ninguna mención de ellas ni las utiliza). En aquella época la originalidad no era un valor, pero ya sólo el trabajo de recopilación es sorprendente. Herrera había trabajado en su obra diecinueve años. Como escribe su editor contemporáneo: “puede afirmarse, y así es aceptado, que nos hallamos ante el primer historiador de América”.<sup>132</sup>

Sin embargo, la obra tiene un punto débil: al ser tan inmensa, con más de dos mil páginas, es una obra más de consulta que de lectura. En segundo lugar, básicamente, esta recopilación es muy desordenada y priva la acumulación antes que la síntesis. En tercer lugar su estilo es descuidado y reiterativo, la lectura es morosa. Como dice Esteve Barba: “No puede exigirse a un autor de tan enorme capacidad recopiladora una labor de lima y bruñido. A Herrera, que no es un estilista, sólo le preocupa la finalidad de acumular y ordenar datos y de narrar con exclusivo afán de erudición”.<sup>133</sup> A pesar del respeto que la obra inspiró e incluso del éxito que disfrutó, esto dificultó su difusión.

Con la rápida redacción de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* (1601), Antonio de Herrera cumplió con creces la misión que le fue encomendada: escribir una versión española de la conquista de América. En toda Europa fue reconocida como la obra principal y

---

<sup>132</sup>CUESTA DOMINGO, M., Estudio introductorio, en HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o “Décadas”* [Tomo 1], Madrid, Universidad Complutenses de Madrid, 1991, p.36.

<sup>133</sup> ESTEVE BARBA, *op. cit.*, p. 131.



oficial sobre la presencia española en América. El Consejo de Indias debió estar muy complacido, porque la obra es apologética y muestra la conquista española de América como una emanación de la Corona española. El tono de la “Dedicatoria” es el que domina en el resto de la obra:

El invictísimo rey nuestro señor Don Felipe II llamado el Prudente, padre de vuestra majestad, me mandó el año de mil quinientos y noventa seis [...] emprender esta obra digna de mayores fuerzas, como convenía para tan grandes accidentes, porque (como en ella se verá) por mucho que algunos escritores, contra la neutralidad que requiere la historia, hayan procurado oscurecer la piedad, valor y mucha constancia de ánimo que la nación castellana ha mostrado en el descubrimiento, pacificación, y población de estas nuevas tierras, interpretando a crueldad sus hechos, para oscurecerlos, haciendo más caso de lo malo que algunos hicieron, a fin de atribuirlo a la divina permisión, por los pecados enormes de aquellas gentes, que de lo bueno que muchos obraron para estimarlo. Creo que con todo ello, si alcanzaran la verdad, y tuvieran conveniente noticia de las cosas, ilustrara más hazañas cuales hombres jamás intentaron ni acabaron, por donde muy claro se conoce que el omnipotente Dios las tenía reservadas para esta nación, en que yo, con particular cuidado y sinceridad de ánimo, he hecho lo que he podido.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Décadas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, p. 124-125. Una edición digital del texto puede encontrarse en: [http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10073048](http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10073048)

*Herrera es el primer cronista de Indias que escribe con suficiente perspectiva de los hechos, de los cuales han pasado ya varias décadas y por eso puede dedicarse no tanto a referirlos como a interpretarlos.* Tener un cargo oficial y la confianza en la importancia de su tarea le permitieron desafiar a la familia de Pedrarias Dávila, quien fue gobernador del Darién (que comprendía Panamá, Costa Rica y Nicaragua). Su nieto, el conde Punonrostro le exige a Herrera que modifique sus juicios adversos sobre el conquistador y gobernante. El cronista responde que tiene documentos que prueban la responsabilidad de Dávila en la muerte de miles de indígenas, le recuerda que Las Casas dio testimonio de ello, y además realiza una auténtica profesión de fe:

Que si esto se admite de ningún siglo se puede escribir historia, ni para memoria ni para doctrina; pues todos tienen sus antecesores y todos creerán haber bien obrado, y tendrán más oraciones de alabanzas que juicios históricos [...] que porque no falte a los cronistas la libertad que se requiere para alabar lo bueno y vituperar lo malo, para escarmiento y ejemplo de los [siglos] venideros [...] [si no] caerá de todo punto la reputación de España, pues dirán las naciones extranjeras y enemigas que poco se puede creer en los dichos de sus reyes, pues en los de sus vasallos no se permite hablar libremente.<sup>135</sup>

Herrera no era un seguidor de Las Casas. Justifica sistemáticamente la mayoría de las matanzas españolas como la de

---

<sup>135</sup> AROCENA, *op. cit.*, p. 40.

Cholula, la de la fiesta azteca del mes *toxcatl* o el asesinato de Atahualpa.<sup>136</sup> Además, sus juicios sobre los indígenas casi nunca son positivos. Más bien se trataba de que Pedrarias Dávila era (como Lope de Aguirre o Vasco Nuñez de Balboa) uno de los conquistadores cuya crueldad era muy conocida y cuestionada, era alguien indefendible. El reconocimiento de estas faltas era una concesión ineludible para que un cronista pudiese tener visos de credibilidad. Así, Herrera señaló que algunos conquistadores habían cometido excesos pero también resaltó que habían sido hechos aislados, los cuales no afectaban el carácter de la Conquista como una empresa grandiosa, civilizadora y evangelizadora.<sup>137</sup>

Por la misma razón Herrera también destacó la obra de Bartolomé de Las Casas, señaló que la Corona siempre se había puesto del lado del dominico, protegiéndolo, ayudándolo, y que incluso había modificado sus políticas con el fin de proteger a los indios.<sup>138</sup> En suma, la imagen de la Corona era la de un poder imperial capaz de ser justo y protector con todos sus súbditos, fueran españoles o indios.<sup>139</sup> El mérito religioso del imperio era mayor porque Herrera (igual que Fernández de Oviedo y que López

---

<sup>136</sup> El ejemplo sería “Que los cholultecas confiesan que querían matar a los castellanos; y el castigo que Hernán Cortés hizo en ellos”, capítulo II del libro séptimo de la Década Segunda. HERRERA Y TORDESILLAS, *op. cit.*, p. 65-68.

<sup>137</sup> Véase el capítulo XV del libro primero de la década segunda. “Que los padres jerónimos llegan a La española y proveen muchas cosas loables y el licenciado Casas acusa criminalmente a los jueces de la Española (1517)”, HERRERA Y TORDESILLAS, p. 700.

<sup>138</sup> HERRERA, *op.cit.*, Tomo I, p. 142-144.

<sup>139</sup> Véase el capítulo XI de la década I: “del cuidado que el rey tenía en la instrucción de los indios en la fe y que se acabó de introductor el uso de dar repartimientos y algunas particularidades de La Española”. En este capítulo se explica que la justicia real beneficia a encomenderos y a indios. HERRERA, *op. cit.*, Tomo. I, p. 440-443.

de Gómara y que, en general, la tradición imperial) mostró una imagen negativa del indígena, apoyándose sobre todo, justamente, en su religión

Era tanta la ceguera de los mejicanos y aun andaban en la luz natural tan ciegos, que no discurriendo como hombres de buen juicio, a que todo lo criado era obra, y efecto de alguna infinita causa, la cual sola es principio y Dios verdadero, vivieron así, por engaños del demonio, que siempre procuró para sí la suma veneración, como por sus enormes pecados, en tan torpe y ciega ignorancia.<sup>140</sup>

Así, los indígenas americanos habían sido redimidos gracias a la religión, es decir, al imperio.

En resumen, todos los aspectos de las *Décadas* de Herrera tendían a ensalzar la Corona por encima de todo, incluyendo, desde luego, a los conquistadores. Su descripción del imperio español da cuenta de su impresionante extensión y variedad, su eficaz organización política, su inmensa riqueza y la importancia de la obra religiosa y evangelizadora llevada a cabo, todo por acción directa de la Corona. La religión era importante y subyace su defensa porque, siguiendo la estela de los historiadores humanistas italianos (como ya se mencionó, Herrera había traducido la *Della ragion di Stato e Delle cause della grandezza delle città* de Giovanni Botero, de 1598), se le consideraba como uno de los baluartes del verdadero poder estatal. En ese sentido, igual que

---

<sup>140</sup> HERRERA, *op. cit.*, Tomo II, p. 103.

López de Gómara, Herrera insistió en la importancia del donativo papal, que había dado a la monarquía hispánica América.<sup>141</sup>

La Corona y el Consejo de Indias observaron que su decisión había sido correcta al elegir a Herrera, un hombre de letras profesional. Su estancia en Italia, sus estudios ahí, su trabajo con varios virreyes le sirvieron para aprender el trabajo cortesano y administrativo, todo lo cual pudo volcar en su obra. En suma, su obra fue un auténtico hito en la historiografía americana. Como señala el editor contemporáneo de su obra: “fueron precisamente las *Décadas* de Herrera la obra que primero tendió a, utilizando todas las fuentes disponibles, constituirse en una ‘historia general de las Indias’”.<sup>142</sup> Su trascendencia iba más allá del ámbito historiográfico, tenía una importancia política, así lo resalta David Brading: “las *Décadas* marcaron el punto culminante de la formación de una tradición imperial en la historia del Nuevo Mundo.” (p. 236).

Tocaría a Antonio de Solís y Rivadeneyra llevar la tradición imperial a su primer logro de plena madurez, pero antes habrían de pasar sucesos y algunos años.

---

<sup>141</sup> Véase el capítulo IV del libro segundo de la década I: “Que los reyes católicos dieron cuenta al papa del nuevo descubrimiento, y de la concesión que hizo a la corona de Castilla y de León y motivos que para ello tuvo”. HERRERA, op. cit., Tomo I, p. 310-313.

<sup>142</sup> CUESTA, Domingo, M., Estudio introductorio, en HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o “Décadas”*, Tomo I, pp. 33-34.

## 2.5 La crisis de la Crónica Mayor de Indias, 1625-

### 1660

Antonio de Herrera murió en 1625 y para sucederlo se presentaron trece candidatos, uno de ellos, famoso, el dramaturgo Félix Lope de Vega y Carpio. Al final la plaza la obtuvo el humanista manchego Luis Tribaldos de Toledo, profesor de retórica en la Universidad de Alcalá de Henares, traductor del latín y autor de varios tratados latinos sobre temas literarios. Obtuvo la plaza seguramente porque era bibliotecario del conde duque de Olivares, de quien era protegido. Olivares estaba en la cumbre de su poder, era el valido de Felipe IV. Tribaldos trabajó durante varios años en una historia de Chile, la *Vista general de las continuadas guerras y difícil conquista del gran reino y provincia de Chile*, tema que le fue asignado por el Consejo de Indias. Murió en 1634 sin haber concluido su obra. Cuando el Consejo de Indias la revisó encontró que apenas era unos apuntes. El texto se publicó finalmente en Chile en 1864.

Al parecer, el Consejo de Indias no esperaba mucho del trabajo de Tribaldos de Toledo desde antes de su muerte, porque en 1628 había nombrado por adelantado al nuevo Cronista mayor de Indias, Tomás Tamayo de Vargas. Éste era un afamado humanista que había sucedido a Antonio de Herrera como cronista de Castilla. Entre sus obras están *Junta de libros, la mayor que España ha visto hasta el año 1624*, obra inédita, y *Flavio Lucio Dextro, caballero español de Barcelona* (1624). Su única obra de tema indiano fue la *Restauración de la ciudad del Salvador, Bahía de Todos los Santos*

(1628), una relación de la Conquista española de esa ciudad tras haber sido ocupada por los holandeses.

La razón por la cual se eligió a Tamayo Vargas para el puesto de Cronista mayor de Indias es porque su especialidad era la historia eclesiástica y el Consejo de Indias tenía el propósito de que el nuevo cronista redactase una historia de la iglesia indiana, “donde se pusiera relieve cuanto los reyes de España habían hecho en el desempeño de su patronato”<sup>143</sup>. Dado que Herrera ya se había ocupado del descubrimiento y Conquista, aún quedaba pendiente hacer un recuento de la evangelización.

Tamayo de Vargas era una figura importante por su trabajo en la Iglesia, era ministro del Consejo de Órdenes y comisario de la Inquisición. Nombrado cronista de Indias en mayo de 1635, el 31 de diciembre de ese año Felipe IV mandó una cédula a todos los prelados del continente americano y ordenó que enviasen relaciones de sus obispados al nuevo cronista, explicando que en tres años debía estar lista una historia eclesiástica indiana que estaría escrita en latín, pero Tamayo Vargas murió en 1641, a los 56 años, sin que hubiese iniciado siquiera la obra.

El Consejo de Indias tuvo que sopesar de nuevo una lista de candidatos. El primero en la lista era el gran erudito Antonio de León Pinelo, de 45 años, pero en 1643 el puesto de cronista de Indias recayó en Gil González Dávila, quien tenía 73 años y era un erudito reconocido, muchos años había sido archivero del cabildo de Salamanca y en ese interregno había publicado los típicos trabajos de anticuario, como la *Historia de las antigüedades de la*

---

<sup>143</sup> ESTEVE BARBA, *op. cit.*, p. 133.

*ciudad de Salamanca* (1606), la *Historia del origen del Cristo de las batallas* (1615) y el *Teatro eclesiástico de las ciudades e iglesias catedrales de España* (1618). Fue nombrado cronista de Castilla en 1617 y continuó con su trabajo; así publicó su *Teatro de grandezas de la villa de Madrid* (1623) y el *Teatro eclesiástico de la iglesia de Oviedo* (1635), entre otras obras.

Cumpliendo con su encargo de cronista Gil González Dávila publicó el tomo primero del *Teatro eclesiástico de las primitivas iglesias de las Indias Occidentales* (1649), que recopilaba información de quince diócesis, desde México hasta Honduras. En 1655 salió el siguiente volumen, que incluía veinte diócesis de Sudamérica. La obra, de gran erudición, merece este juicio de Luis Arocena, el destacado especialista argentino en la crónica de indias:

[...] resultó la suya una simple acumulación de datos sobre las diversas diócesis indianas y los obispos que ocuparon sus sedes. Con el agravante —por lo menos en cuanto a los méritos de su composición se refiere— que el cronista fue ordenando sus materiales y referencias sobre obispados y titulares conforme a una plantilla utilizada con plúmbea monotonía.<sup>144</sup>

Terminada esta obra el autor pidió permiso para retirarse a Ávila, su ciudad natal, donde murió en 1658.

Antes de la muerte de Gil González Dávila había comenzado el cabildeo para el nuevo candidato y esta vez el elegido fue Antonio de León Pinelo, confirmado ese mismo año. Era el cargo que había estado esperando obtener toda su vida.

---

<sup>144</sup> AROCENA, *op. cit.*, p. 138



Pinelo, de familia judía y que había huido de Portugal, creció en América, en Córdoba del Tucumán, en Potosí y en Chuquisaca, donde hizo sus primeros estudios. Se graduó como teólogo en la universidad de San Marcos, en Lima y a su vuelta a España, la experiencia americana le sirvió para ser contratado por Rodrigo de Aguiar y Acuña, ministro del Consejo de Indias, a quien se le había encargado preparar una recopilación de las leyes promulgadas por la Corona para los territorios españoles en América desde el inicio de la época colonial. Pinelo fue el principal responsable de esa labor inmensa, “se quejaría después de haber sido obligado a compulsar más de 600 volúmenes manuscritos en que se encontraban aquellos edictos”.<sup>145</sup>Tardó más de 11 años en aquella tarea que nunca le fue reconocida porque su puesto oficial era el de relator. Al terminar una primera redacción del texto mandó al Consejo de Indias alrededor de 600 dudas sobre vacíos legales, detalles imprecisos, errores; tardaron muchos meses en aclararse. Como resultado de su diligente trabajo Pinelo publicó en 1623 un *Discurso sobre la importancia, forma y disposición de la recopilación de leyes de las Indias occidentales*. La obra resultante de aquel inmenso trabajo se publicó finalmente en 1681, más de veinte años después de la muerte de Pinelo, y lleva por título *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias*. En la redacción final intervino el jurista Juan Solórzano Pereira. Este texto fue muy influyente desde el punto de vista legal durante más de un siglo, la referencia ineludible en cualquier asunto de esa naturaleza.

---

<sup>145</sup> BRADING, *op. cit.*, p. 239.

En esa vena jurídica Pinelo publicó también una *Política de las grandezas y el gobierno del Supremo y Real Consejo de las Indias* (1653). Pero no sólo era un erudito en cuestiones legales. Escribió también obras de carácter propiamente histórico como *La Ciudad de los Reyes, Lima, su fundación y grandezas, virreyes, preladados i ministros, origen y gobierno de sus tribunales* (1631). Que Pinelo era de un carácter inquieto y un humanista se puede ver en dos de sus más curiosos libros: *Si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico: tratase de otras bebidas y confecciones que usan en varias provincias* (1636) y también *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres, sus conveniencias y daños* (1641). Pinelo se movía con soltura en círculos intelectuales y era amigo de los muy famosos y destacados dramaturgos Lope de Vega y Juan Ruiz de Alarcón.

Pinelo había solicitado en 1643 el cargo de Cronista mayor de Indias, que se le negó (pues entonces obtuvo el cargo Gil González Dávila). A pesar de ello siguió adelante con su obra más conocida actualmente: *El paraíso del nuevo Mundo, comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias occidentales, islas y tierra firme del mar océano*, (ca. 1590) obra que le llevó 10 años de metódico trabajo, y que demuestra su genuino interés en América, no supeditado a la obtención de apoyo oficial. La tesis de este libro es que el Paraíso al que hace referencia la Biblia estaba en América del Sur, lo que le sirve como punto de partida para hacer una descripción de las maravillas del subcontinente, “todo ello por el más minucioso erudito de la época, con la mayor diligencia y la documentación más exhaustiva. Es, en realidad, un vasto tratado en

que la historia natural no se ha separado aún definitivamente del mito, y una enciclopedia entre científica y maravillosa de las Indias españolas en los albores del siglo XVII<sup>146</sup>. La obra permaneció inédita hasta 1943 y actualmente goza de cierta consideración, a pesar de su difícil lectura, dada su aparatosa acumulación erudita.

Pinelo consideraba una maravilla la naturaleza americana pero no a sus habitantes, a quienes veía como pusilánimes y enfermizos, incluyendo a los incas y aztecas, a quienes negó haber construido sus ciudades y monumentos, atribuyéndolos a los primeros descendientes de Adán tras el diluvio universal. La exaltación de América era en realidad la exaltación del imperio, que detentaba su propiedad, su control, su usufructo. La exaltación de América era, también, seguir la tradición de la historia imperial.

Que Antonio de León Pinelo fue un intelectual de cierto calibre —y por eso se le está dedicando más espacio— lo prueba otra de sus obras, el *Epitome de la Biblioteca oriental y occidental, nautica y geografica* (1629), un vasto y minucioso repertorio bibliográfico, dividido en cuatro partes. La primera, sobre las Indias orientales, desde África hasta Japón; la segunda, relativa a las Indias orientales, a América, en la que incluye a Filipinas y las Molucas; la tercera, sobre los tratados cosmográficos y de navegación; y la última, dedicada a la cartografía, los libros y relaciones de viajes. El solo acopio de esta información en la época es impresionante.

Por sus obras de juventud, su interés en América y por su fama de trabajador incansable, Pinelo obtuvo el cargo de Cronista

---

<sup>146</sup> ESTEVE BARBA, *op. cit.*, p. 139

mayor de Indias en 1658 y se le confió una misión muy concreta: continuar la *Historia general de las Indias* de Antonio de Herrera.

Sin embargo, este nombramiento llegó muy tarde, Pinelo lo había esperado 25 años. Ahora estaba viejo, cansado y enfermo. Murió en 1660 sin haber comenzado siquiera la obra que se le había encomendado. No queda sino especular lo que habría hecho de haber obtenido antes el cargo y el respaldo oficial para su trabajo. Quizá habría logrado escribir una obra tan vasta como las *Décadas* de Herrera, pero no tan importante: su trabajo era el del típico erudito acucioso que acumulaba pero sus obras no se distinguen por la formulación de ideas.

Así, 89 años después de haber sido creado, el puesto de Cronista mayor de Indias llevaba 35 años en crisis. En ese período ninguna obra se había escrito o publicado, y estaba en entredicho también el Consejo de Indias, que había sido el encargado de elegir a las candidatos entre una terna y el que, hipotéticamente, debía supervisar el avance del trabajo. Aunque en realidad era una responsabilidad compartida, porque el rey había sido el responsable de elegir quién se quedaba con el puesto pero, desde luego, era imposible insinuar siquiera ese punto.

Una prueba de que el Consejo de Indias no había cumplido su función es que en 1625, al presentarle su candidatura como Cronista mayor de Indias, Tamayo de Vargas mostró una lista de 21 obras (14 en castellano y 7 en latín) de las que era autor. La mayoría eran inexistentes.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> AROCENA, *op. cit.*, p. 47.

Por estas razones, el Consejo de Indias debía asumir toda la responsabilidad del gran fracaso. Con estos antecedentes negativos, la presión que tenía éste para elegir al nuevo Cronista mayor de Indias era máxima.

## **2.6 Antonio de Solís, Cronista mayor de Indias (1661-1686)<sup>148</sup>**

El 15 de octubre de 1660 el Consejo de Indias mandó una consulta al rey para nombrar al nuevo Cronista mayor de Indias. Había tres candidatos: José Pellicer y Tobar, cronista de Castilla y Aragón; Juan Durán de Torres, racionero sevillano; y Antonio de Solís, autor, dramático y poeta, funcionario e ingenio de la corte. Solís obtuvo el puesto

Antonio de Solís y Rivadeneyra nació en Alcalá de Henares el 18 de julio de 1610. Su padre fue Juan Jerónimo Solís —un apellido muy común en la época—, y era originario de Cuenca; su madre, Mariana Rivadeneyra, era de Toledo. Hay constancia de que en 1626 el joven Antonio estaba cursando estudios mayores en Salamanca, pero no hay constancia de que haya obtenido licenciatura alguna. Es probable que haya abandonado los estudios para apostar por lo que seguro que le interesaba: hacer carrera de

---

<sup>148</sup> Sigo para este apartado los siguientes textos: AROCENA, Luis, *Antonio de Solís, Cronista indiano*, Argentina, Universitaria de Buenos Aires, 1963; SERRALA, Frederici, Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra, *Criticón*, 1986, 34, pp. 51-157; FARRÉ VIDAL, Judith, “Biografía de Antonio de Solís (1610-1686)”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [fecha de consulta 29 de octubre de 2015], disponible:[http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio\\_de\\_solis/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_de_solis/autor_biografia/); ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Gredos, Madrid, 1992.

escritor, de poeta en primer lugar. Hay pruebas tempranas del paso de Solís por varios cenáculos y academias literarias, publicaciones en antologías de escritores noveles. Hay un poema de Solís de esta época que es un autorretrato:

Mis años son dieciocho,  
la fe del bautismo valga,  
pero no valga la fe,  
callen cartas y hablen barbas.  
Soy (con perdón) estudiante  
y dicen que en Salamanca  
con tres cursos deste humor  
voy purgando la ignorancia.  
Esto soy, y sobre todo,  
soy poeta, gran desgracia.<sup>149</sup>

Estos versos de 1628 muestran a un joven que es capaz de expresarse con ingenio y de usar el lenguaje dentro del promedio de la tradición literaria española; en ellos todos se ajusta la tradición, incluyendo su cariz socarrón, popular, cotidiano.

Durante varios años, Solís fue haciendo su entrada gradual en los grupos literarios de Madrid y su obra apareció en varias antologías, como las *Academias del jardín* y *El buen humor de las musas*, ambas panegíricos (un género tradicional de la época) sobre la obra de Salvador Jacinto de Medina. En este mismo año, 1630, Solís escribe su primera obra literaria conocida, la comedia *Amor y obligación*. Este es un primer paso serio para labrarse una carrera de

---

<sup>149</sup> FARRÉ VIDAL, *op. cit.*

escritor, algo muy competido en Madrid, ciudad llena de jóvenes aprendices de escritor.

En 1632 Solís escribió su segunda obra teatral, *La gitanilla*, y en los siguientes años siguió apareciendo esporádicamente su nombre en las publicaciones que realizan los grupos literarios, como la *Academia burlasca que se hizo en el Buen Retiro* (1637) y el *Certamen literario del Buen retiro* (1638). Los poemas que Solís publica en estas obras colectivas son una prueba de que ha tenido éxito en sus intentos por acercarse a los círculos cortesanos. Siendo un principiante, entre muchos, tiene cierto mérito el ir adquiriendo gradualmente visibilidad. En 1635 Solís escribe la comedia *El doctor Carlino*, basada en la obra del mismo nombre del ya muy famoso Luis de Góngora y Argote.

En 1636, a los 26 años, Solís entra al servicio del conde de Oropesa, Duarte Fernando Álvarez de Toledo y Portugal. Seguramente lo recomendó algún poeta o funcionario social del círculo de la corte, lo que es una nueva prueba de su éxito en su empeño por ir escalando posiciones. Este trabajo significó un ascenso social indudable. En 1637 Solís comienza a escribir obras que dedica a la familia Oropesa o que bien escribe bajo su encargo, como *Loa para una comedia doméstica que se representó en la casa de los Excelentísimos duques de Oropesa* (1636-1637) y la *Representación panegírica al decimosexto cumpleaños de Duarte Fernando Álvarez de Toledo, VII conde de Oropesa* (1637). Cuando en 1639 se publica la antología *Lágrimas panegíricas a la temprana muerte del gran poeta y teólogo insigne Doctor Juan Pérez de*

*Montalbán (1639) Solís firma como “secretario del excelentísimo duque de Oropesa”.*

Hacia 1640 Solís da otro paso importante: comienzan a representarse en Palacio, bajo patronazgo real, obras salidas de su pluma. La primera fue una obra cuyo título se ha perdido, y que Solís escribió al alimón con Pedro Calderón de la Barca y Francisco de Rojas. Esta obra perdida se estrenó en la Noche de San Juan de 1640 en el Retiro, y obtuvo cierto éxito, porque se volvió a montar ese año para festejar el cumpleaños de la Reina; en esta ocasión el escenario se improvisó en el jardín real, junto al estanque. Así, este primer paso es modesto, dado que se trata de una obra en colaboración, pero muestra también, al dejarlo alternar con dramaturgos importantes, que era considerado una joven promesa y que estaba bajo la protección de dramaturgos importantes.

Solís trabaja de manera constante y también escribe varias piezas para el teatro popular, para los corrales madrileños, como la comedia *El amor al uso* (1640), que se volvió popular y que fue traducida al francés. En 1642 nació su hijo natural, que tuvo con María Lozada, a quien llama Francisco Antonio. En 1642 otra obra de Solís tiene cierto reconocimiento, *Amparar al enemigo* (1642).

En 1643 Solís escribe tres entremeses: *Los trajes*, *El despejado y la gallega* y *Las vecinas*. Ese año nace el hijo del conde de Oropesa y para festejarlo Solís escribe la comedia *Eurídice y Orfeo*. También ese año, Solís deja Madrid y se va a Pamplona, siguiendo al conde de Oropesa, quien ha sido nombrado virrey de Navarra. Estará ahí dos años, hasta 1645, cuando Solís se muda a Valencia siguiendo al conde de Oropesa, nombrado ahora virrey de



ese reino. En este período, absorbido por su trabajo, su producción literaria menguará y publicará únicamente obras de encargo.

Solís vuelve a Madrid en 1650 y reinicia gradualmente su trabajo teatral en la corte, un año después escribe una loa con motivo del nacimiento de la infanta Margarita María y es nombrado secretario del rey, cargo honorífico que, aunque no comporta goce de sueldo, representa un ascenso. En 1653, una cédula real ordena pagar a Solís 100 000 maravedíes por sus servicios al monarca y, al año siguiente, se le incluye formalmente en la nómina de palacio. En 1655 Solís es designado para una plaza de oficial tercero de la Secretaría de Estado y se representa ante el rey su comedia *La restauración de España*, escrita al alimón entre Solís, Francisco Antonio de Montesper y Diego de Silva; la obra está perdida.

En estos años de intensa producción teatral Judith Faré Vidal ha distinguido tres tipos de obras:<sup>150</sup>

El primero estaría constituido por las obras escritas en colaboración, como *El pastor Fido* (1651- 1652) escrita con Coello y Calderón y *La renegada de Valladolid* (1655), con Montesper y Diego de Silva.

El segundo apartado serían las piezas breves de teatro, como la *Loa para la comedia Dar tiempo al tiempo* (1651) de Calderón; el entremés *El retrato de Juan Rana* (1652); la *Loa para la comedia La renegada de Valladolid* (1655); la loa y los entremeses para la *Fiesta de Pico y Canente* (1656) de Luis de Ulloa y Pereira.

El tercer bloque estaría compuesto por las grandes comedias (con sus correspondientes loas y entremeses), obras de un autor

---

<sup>150</sup> FERRÉ VIDAL, *op. cit.*, s/p.

literario maduro con el pleno reconocimiento imperial, cortesano y del mundo literario. Es el caso de *Las Amazonas* (1655), de *Eurídice y Orfeo* (1655) —reelaboración de la obra escrita antes para los condes de Oropesa— y de *El alcázar del secreto* (1657).

A qué grado Solís es ya un autor de renombre quedó demostrado en 1657, cuando se estrena en palacio una obra suya de juventud, *La gitanilla*. Entre toda esta producción palaciega destaca *Un bobo hace ciento* (1656), una de las obras más renombradas de Solís, que junto a *El amor al uso* (1640), sigue siendo representada en los escenarios españoles. La Compañía Nacional de Teatro Clásico montó *Un bobo hace ciento* en 2011.

La obra que señala la culminación de la carrera cortesana de Solís es la que escribe con motivo del nacimiento del hijo de Felipe IV, el príncipe Felipe Próspero, *Triunfos de amor y fortuna*, representada en palacio el 27 de febrero de 1658. Fue el poderoso marqués de Liche, quien decidió que la obra principal de los festejos fuese asignada a Solís. El éxito fue total.

Con el triunfo de sus obras dramáticas en la corte no es de extrañar que en 1659 Solís ascendiera nuevamente: fue incluido en la nómina de los Consejos con prelación privilegiada. Al año siguiente, el círculo del reconocimiento se completa cuando el mundo literario confirma a Solís como uno de los autores dramáticos más importantes del país y su obra se antologó en *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (1660).

Solís obtiene un nuevo aumento de sueldo en 1661 y al año siguiente, por cédula real, se le vuelve a aumentar, todo lo cual

muestra que el autor goza realmente del favor real. ¿Se deberá todo al reconocimiento de su trabajo o también a sus habilidades de cortesano? Ese año de 1661 el Consejo de Indias lo propone para la terna, de donde saldrá quien suceda al fallecido (y afamado) León Pinelo, del puesto de Cronista mayor de Indias. Solís se impone a sus rivales, Juan Durán de Torres y a José Pellicer y Tobar; así que el 13 de enero de 1661 se le concede el cargo, que jura el 22 de enero. El Consejo de Indias le encarga continuar la *Historia general de los hechos de los castellanos en la islas y tierra firme del mar océano*, las *Décadas*, de Antonio de Herrera.

El nombramiento supone el punto más alto en la carrera oficial de Solís y va acompañado de un nuevo ascenso a oficial segundo en la Secretaría de Estado, lo que, junto a su cargo de secretario del rey, mejoró notablemente su retribución salarial.

En 1662 el hijo de Solís, Francisco Antonio, obtiene en Salamanca el grado de bachiller en cánones. El padre debe estar muy orgulloso de que su vástago haya conseguido lo que él no pudo obtener. Debe haber maniobrado con mucho tacto y habilidad para que en 1665 se le permita traspasar a su hijo el cargo de oficial segundo de la secretaría de Estado. Solís está en la cumbre de su éxito. Es un autor teatral famoso, que goza del favor real y es también Cronista mayor de Indias, un puesto prestigiado. Así, Solís tiene una doble carrera de dramaturgo e historiador, que en realidad es triple porque además es un hábil cortesano que puede maniobrar para lograr sus objetivos. Solís percibe un alto y variado salario como consecuencia de todo esto.

Es en este momento es cuando todo cambia. Francisco Antonio Solís, su único hijo, muere. El golpe debe haber sido muy duro. En una muestra de consideración real, se le regresa el cargo de oficial segundo traspasado a su hijo fallecido. Además, se le dispensa de asistir a palacio con el fin de que pueda dedicarse exclusivamente a su trabajo como cronista. Es probable que se le haya dado esta prebenda con otro fin, como el intentar animarlo o, incluso, el evitar el trato cotidiano con alguien tan abatido. Seguramente por la tristeza y el desengaño vital, en 1667 Solís recibe las órdenes sagradas y dice su primera misa. Se retira por completo de las actividades mundanas y deja inconclusa la comedia *Amor es arte de amar*.

Durante casi veinte años Solís vivirá enclaustrado, dedicado a la redacción de la *Historia de la conquista de México*. En muy pocas ocasiones dejará Solís su retiro vital, como cuando, ya bajo el reinado de Carlos II, elabora en 1679 un informe sobre la línea de demarcación entre los dominios americanos de España y Portugal. Al año siguiente hará otros sobre las jurisdicciones españolas y portuguesas en América.

Su alejamiento de la corte le acarrea algunos problemas, como que al parecer se le deja de pagar su salario. En 1681 una cédula real ordena que se le paguen a Solís los sueldos atrasados. En 1682 concluye finalmente su *Historia de la conquista de México*, que se publica en 1684, en Madrid, en la imprenta de Villadiego. Al año siguiente enferma gravemente y muere el 18 de abril de 1686. Es enterrado en el convento de San Bernardo, en Madrid.

Toda esta larga relación ha tenido como propósito destacar algo: Solís fue un atípico cronista de Indias. Si los anteriores eran humanistas, eclesiásticos, historiadores profesionales, él es un literato, un poeta y dramaturgo metido a cronista. No existían precedentes de ello, el único que pudo haber existido no se dio: Félix Lope de Vega y Carpio fue candidato a ocupar el cargo en 1625, pero no lo obtuvo ¿Cómo, pues, lo hizo Solís?

Desde muy joven Solís se puso como objetivo llegar a triunfar como escritor, tanto que abandonó pronto la carrera universitaria y dio los pasos necesarios para cumplir su objetivo. Comenzó desde el nivel más bajo y tuvo que valerse no sólo de su talento como poeta, también debió ser diestro en las relaciones sociales con el fin de ingresar y avanzar en los competidos círculos literarios de Madrid. Más tarde, con base en esa misma táctica, dejó la poesía para comenzar a escribir el género literario más importante de la España de la época: el teatro. Esto le traería el reconocimiento del público en general, primero, y después el de la corte y el palacio. Solís persevera en la literatura al tiempo que sirve a un poderoso protector, el conde Oropesa, con el que trabaja de manera diligente, eficaz, discreta, para ir ascendiendo peldaños en la corte.

Con no menos habilidad que en su trabajo oficial, Solís escribe comedias cortesanas que agradan, divierten y entretienen. Así, su éxito como cortesano se debió a su talento literario y a su actuación oficial; y su éxito como funcionario se debió a la mezcla de un carácter tan prudente como audaz para sortear y dominar los obstáculos de la corte. La pelea por obtener el nombramiento de Cronista mayor de Indias debió haber sido difícil, no sólo por los

méritos de los otros candidatos sino además por las altas exigencias del Consejo de Indias, que debía lidiar con el cuestionamiento y la crisis del cargo de Cronista mayor de Indias, tras el fracaso que representó que durante treinta y cinco años no hubiese producido nada.

En resumen, el nombramiento de Antonio de Solís y Rivadeneyra como Cronista mayor de Indias —la culminación de su carrera— es un reconocimiento a su talento literario, su talante cortesano y su diligencia oficial ¿Influyeron estos tres aspectos en su trabajo de cronista?, ¿cómo se desempeñó el poeta, dramaturgo, cortesano, funcionario, cortesano Solís como cronista de Indias? y ¿qué puede decir la *Historia de la conquista de México* a este respecto?

## **2. 7 La *Historia de la Conquista de México* de Solís y el monopolio operístico del siglo XVIII**

### *2. 7. 1 La Historia de la Conquista de México, historia ejemplar e historia para el lector común*

En la dedicatoria, “Al rey nuestro señor”, dedicada a Carlos II, Solís explica sobre su *Historia de la conquista de México*. Ahí utiliza tópicos como la falsa modestia y, sobre todo, la historia como espejo para el príncipe. Señala Solís:

Los sucesos de que se compone su narración, dan motivo a diferentes reflexiones políticas y militares. Una Conquista que importó a V. M. no menos que un Imperio, y se consiguió dejando a

la posteridad varios ejemplos de lo que pueden contra las dificultades el valor y el entendimiento: una Monarquía de Príncipes bárbaros, que se dilató sin otro derecho que el de la guerra, y se perdió a fuerza de tiranías: cuya desolación, mirada como castigo de atrocidades, inclina la voluntad a las virtudes contrarias; pues habla también con los Reyes justos la ruina de los tiranos. Y no faltan motivos que inducen a la imitación para mayor ejercicio de la prudencia.<sup>151</sup>

Así Solís recuerda al rey que la gesta que va a narrar fue un hecho heroico excepcional y también que incidió directa y positivamente en el imperio que preside. Solís es muy claro: la prudencia de Solís debe imitarse. Es decir, la idea que preside el proemio es que la historia es una lectura fundamental para el gobernante porque le enseña cómo debe actuar. Como señala Victoria Pineda, la virtud que Solís resalta más en Cortés es la *prudentia*. Es un agudo observador que se adelanta a sus enemigos, que toma en cuenta todas las circunstancias, que no deja ningún cabo suelto, que analiza todo desde muchos ángulos posibles.

En el siguiente preámbulo del libro, el proemio “A los que leyeren” Solís expresa claramente que escribe historia porque está “tratada en la verdad con poca reflexión de nuestros Historiadores, y perseguida siempre de los extranjeros, que no pueden sufrir la gloria de nuestra nación”.<sup>152</sup> Solís, además, ha elegido el tema para su libro porque: “Es la Conquista de Nueva España uno de los mayores argumentos que celebra el mundo en sus Anales”. Después

---

<sup>151</sup> SOLÍS, *op. cit.* p. 1.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p 23

Solís desarrolla algunos tópicos tradicionales, sobre todo el de la falsa modestia al señalar que escribir esta empresa rebasa sus fuerzas y su capacidad. Insiste en que a pesar de su limitación, debe escribir este libro porque “en las primeras noticias que vinieron de las Indias, anduvo la verdad algo achacosa, y poco recatado el crédito de las relaciones”.<sup>153</sup>

Después pondera los varios estilos que hay para escribir historia, el humilde o familia, que es el cotidiano; el moderado, que es el de los oradores y el sublime, el de los poetas, por el cual opta. Confiesa (siguiendo en el tópico de la falsa modestia) que decidió imitar a Tácito pero que se dio cuenta de que era imposible y por ello decidió escribir en su propio estilo, porque “cada uno habla y escribe con alguna diferencia de los otros, y tiene su propio dialecto para darse a entender con no sé qué distinción, que solo se conoce cuando se compara”.<sup>154</sup> Solís, así, tras ese rodeo, vindica su propia manera de escribir y señala cuán consciente de que se le comparara con otros historiadores. En el fondo, en realidad está mostrando cuán seguro se siente y cuánto apuesta por la excelencia de su estilo, pues considera que será una de las bazas de su obra, que lo distinguirá frente a otros autores cuando sea comparado con ellos.

Los dos primeros capítulos de la *Historia de la conquista de México* son un verdadero manifiesto historiográfico. Ahí Solís explica cuál es su idea de la historia, sus modelos, teoriza sobre los diferentes modos que hay de escribir la historia, etcétera. Su fin no es contemplativo ni únicamente intelectual. De manera general

---

<sup>153</sup> *Ibidem.*

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 24



Solís explica que las *Décadas* de Herrera eran admirables por el inmenso empeño que supuso escribir la historia de los hechos españoles en América pero también señala que es una vasta y voluminosa obra de difícil lectura. Más todavía, señala que la estructura que Herrera eligió (la de escribir lo que ocurrió en varios lugares distintos en un solo) conlleva una lectura caótica porque no se sigue una sola secuencia. Sin duda ayuda en tener una visión panorámica del tema, pero a costa de la dispersión. Así, Solís señala que de toda la Conquista española en América hay tres hechos básicos:

1. El descubrimiento de América, escrito ya bien por la *Décadas* primera y segunda de Herrera
2. La conquista de Perú, ya bien descrita por el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales de los incas* (1609) y en la *Historia general del Perú* (1617)
3. La Conquista de México, que no tiene una historia digna de ese heroico suceso.<sup>155</sup>

Por diversas razones, Solís considera que ni los textos de López de Gómara ni de Bernal Díaz, entre otros autores, son una adecuada historia de la Conquista de México. A subsanar ese faltante dedica sus empeños. Solís explica después que serán la base de su propia historia dado que estos dos autores fueron testigos presenciales de los hechos, pero aclara que no los seguirá incondicionalmente: “Valdrémonos de los mismos autores que dejamos referidos en todo aquello que no hubiere fundamento para

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 27.

desviarnos de lo que escribieron; y nos serviremos de otras relaciones y papeles particulares que hemos juntado para ir formando, con elección desapasionada, de lo más fidedigno nuestra narración”.<sup>156</sup> Esos otros autores que Solís utiliza son en realidad pocos, como Bartolomé de las Casas, Leonardo de Argensola. En realidad Solís no consultó muchos otros autores ni busco usar fuentes nuevas o aportar alguna novedad. Como señala Edmundo O’Gorman, ni fue ese su empeño. Señala éste autor:

Solís no fue un cronista; fue un historiador que concibió su tarea como inspirada por un pragmatismo ético y a ello, no a un mero prurito panegírico, se debe que haya ensalzado a Cortés y a su hazaña... Solís no pretendió continuar a quienes lo precedieron sino superarlos mediante un nuevo estilo de historia.<sup>157</sup>

Así, Solís había recibido el encargo de continuar las *Décadas* de Herrera pero decide no hacerlo así por las razones expuestas. Es comprensible que dedique dos capítulos a explicar dichas razones: sabe que el cargo de cronista de Indias está en crisis porque durante décadas no se ha publicado nada, que además está el precedente de la magna obra de Herrera (tan monumental como de difícil lectura) y por ello decide escribir una obra que ante todo sea legible, con todo lo que eso implica: escribir un texto más breve y pulido para llegar a un número mayor de lectores, facilitándoles la tarea. Así, Solís ya no piensa únicamente en satisfacer al Consejo

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p 28.

<sup>157</sup> O GORMAN, Edmundo, Prólogo, en SOLÍS, Antonio de, *Historia de la conquista de México, op cit.*, p. XII-XIV.

Real de Indias, quien lo propuso, ni al rey, quien lo ratificó y a quien, desde luego, rinde cuentas, ya piensa en un hipotético público lector.

Solís llegó a este interés auténticamente civil, general, seguramente por su experiencia como autor de obras dramáticas. Si justo en los años previos a su *Historia de la Conquista de México* había escrito ante todo obras para palacio y de encargo real, se había iniciado como un poeta que escribía para el público y había escrito obras destinadas también a los corrales, a los teatros comunes y corrientes. Así, sus orígenes como dramaturgo y poeta, es decir, como escritor, tienen una doble repercusión: por un lado, escribir para un público que va más allá del cortesano, del círculo de poder, por el otro, escribir de una manera que privilegie la amenidad y la claridad. Y fue más allá: Solís presenta la historia de la Conquista de México como un drama, así que “ajusta la información y documentación a la *dispositio* de su libro, como si fuese una representación en tres actos, cerrándola con la presentación de Cuauhtémoc y la rendición de la ciudad”.<sup>158</sup>

Solís cumplió su objetivo. Su *Historia de la conquista de México* se convirtió en el siglo XVIII en la obra más leída sobre el tema, y no sólo en España sino en toda Europa. Si el siglo XIX y XX esta obra se marginó fue por el cambio de paradigma: la historia ejemplarizante de Solís fue vista como una rémora.

---

<sup>158</sup> SERÉS, Guillermo, “Uso y adecuación de las fuentes en la ‘Historia de México’ de Antonio de Solís”, en SERÉS, Guillermo y SERNA Mercedes (coord.), *Los Límites del océano: estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp., 237 -260, pp. 247-248. El primer acto se cerraría con la llegada de los españoles a Tenochtitlan, el segundo, con su expulsión durante la “Noche Triste”.

Así, la característica más acusada de la historiografía de Solís fue su visión de la historia como elemento ejemplar y la virtud que Solís resalta más en Cortés es la *prudencia*. Es un agudo observador que se adelanta a sus enemigos, que toma en cuenta todas las circunstancias, que no deja ningún cabo suelto, que analiza todo desde muchos ángulos posibles.

Este héroe de tintes entre homéricos y maquiavelianos encarna un *exemplum* perfecto de virtud política, que Solís pone ante los ojos de un monarca incapaz de controlar los problemas que lo acucian, sumido en una profunda crisis económica y social, desbordado por una gran inflación no sólo monetaria sino también de títulos nobiliarios, y rodeado de unos gobernantes que hacía tiempo que habían dejado de cumplir sus funciones. La mención de la prudencia en la dedicatoria a Carlos II cobra, por lo tanto, un significado que va más allá del tópico y que activará incluso algunas elecciones del narrador con respecto a las formas retóricas que articulan su relato.<sup>159</sup>

Paradójicamente quizá lo que no se cumplió fue su objetivo primero: es improbable que Carlos II haya leído el libro, y no cambió su política ni emuló las virtudes de Cortés. Sin embargo, el público lector español entendió cuáles eran las intenciones del autor.

La apología de Cortés hecha por Solís fue considerada de varias maneras por los autores de los libretos que se basaron en su

---

<sup>159</sup> PINEDA, Victoria, “La prudència de Cortés. Teoria política y pràctica retòrica en la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís”, *Colonial Latin American Review*, 22, 3, 344-368, p. 347.

obra, como se verá más adelante, pero todos lo consideraron, inevitablemente, la fuente a seguir. En Venecia, en Berlín y en París, a lo largo del siglo XIX, la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís fue la fuente más común, el libro más leído sobre el tema.

### 2.7.2 *La estructura de la Historia de la conquista de México de Antonio de Solís: cronología y topología*

Está claro que los libretos *Moteczuma* de Vivaldi, *Montezuma* de Graun y *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* de Spontini se basan en la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís, pero ¿cuánto del relato de esta histórica pasa a esos libretos? ¿Es una trasposición de todo el libro, de una parte? ¿Cuál es aproximadamente la proporción que pasa de una obra a las otras?

En cuanto a las coordenadas espaciales, en el siguiente esquema de la estructura de la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís se resaltan los lugares en los ocurren los sucesos que el libro narra.

#### LIBRO I

Capítulos I-II: justificación y descripción de la obra

Capítulo III: la situación en España en el momento de la Conquista de México

Capítulo IV: las Indias Occidentales

Capítulo V: la coronación de Carlos V en Aquisgrán

Capítulos VI-VIII: la expedición de Juan de Grijalva a Yucatán (1518)

Capítulos IX-XIV: preparativos en Cuba

Capítulo XV-XVI Grijalva en Cozumel

Capítulos XVII-XX: Grijalva en Tabasco  
Capítulo XXI: llegada a San Juan de Ulúa

## LIBRO II

Capítulo I: San Juan de Ulúa, primer encuentro con emisarios aztecas  
Capítulo II: fundación de la Villa Rica de la Vera-Cruz  
Capítulos III-IV: Tenochtitlan en el momento del arribo español  
Capítulos V- VII: preparativos en Veracruz  
Capítulos VIII-XIII: expedición a la ciudad totonaca de Zempoala  
Capítulos XIII-XV: preparativos de la expedición a Tenochtitlan en Veracruz  
Capítulos XVI-XXI: el viaje a Tlaxcala

## LIBRO III

Capítulo I: los enviados de Cortés en la corte hispánica  
Capítulos II-V: la campaña de Tlaxcala  
Capítulos VI-VIII: Cholula  
Capítulo IX: el emperador Cuitláhuac  
Capítulos X-XX: los españoles en Tenochtitlán  
Capítulo X: la llegada a Tenochtitlan, el encuentro de Moctezuma y de Cortés  
Capítulo XI: la polémica por la *translatio imperii*  
Capítulo XIII-XVII: digresión: descripción del imperio azteca, de Tenochtitlan y sus costumbres y de la corte de Moctezuma  
Capítulo XV: Moctezuma como tirano  
Capítulo XIX: prisión de Moctezuma  
Capítulo XX. Moctezuma y Cortés juegan al totoloque (“ajedrez”)

## LIBRO IV

Capítulos I-VIII: los españoles en Tenochtitlan (continuación)

Capítulos VIII-XI: nueva campaña en Zempoala

Capítulos XII-XVIII: Tenochtitlan

Capítulo XIX: la batalla de Tacuba

Capítulo XX: la batalla de Otumba

## LIBRO V

Capítulos I-II: el retorno a Tlaxcala

Capítulo III: Tepeaca

Capítulo IV: Cuauhquechollan

Capítulos V-VI: Tlaxcala

Capítulos VII-VIII: la trama en la corte imperial

Capítulo IX: preparativos en Tlaxcala

Capítulos X-XII: la campaña de Texcoco

Capítulo XIII: Chalco y Otumba

Capítulo XIV: Texcoco

Capítulo XV: Tacuba

Capítulo XVI: Texcoco, Huaxtepec, Yecapixtla

Capítulo XVII: Xochimilco, Huaxtepec

Capítulos XVIII-XIX: Cuauhnauc

Capítulos XX-XXV: el asedio final y la caída de Tenochtitlan

Como puede verse, la acción que narra el libro de Solís se desarrolla en poco más de una veintena de lugares de Europa de y de América.

La narración de los hechos de la *Historia de la conquista de México* abarca desde el 23 de enero de 1516, el día de la muerte del rey Fernando el católico, hasta la caída de la Tenochtitlan, la capital imperial azteca, el 13 de agosto de 1521. El arco temporal del libro abarca un poco menos de seis años

### 2. 7.3 *La trasposición de la Historia de la Conquista de México (1684) de Solís en los libretos de tres óperas del siglo XVIII*

De este arco temporal y espacial que traza la *Historia de la conquista de México* ¿cuánto pasa a cada una de las óperas estudiadas aquí? Es decir, de los hechos narrados en el libro ¿cuáles son los que pasan a los libretos de la ópera? Cada una de éstas adapta un espacio y una cronología diferente.

La acción de *Motezuma* de Vivaldi transcurre en la capital imperial, es decir, en Tenochtitlan, en una sola jornada, en vísperas de la caída de la ciudad. Por ello, hipotéticamente todo ocurriría en agosto de 1521. Sin embargo, es más exacto decir que la ópera, si se preocupa por dejar claro que toda la acción ocurre en Tenochtitlan, no ubica en ningún momento la temporalidad.

Reviste un especial interés la escena IV del acto II de *Motezuma*, en la que en un diálogo entre Mitrena, la esposa de Moctezuma y Hernán Cortés,<sup>160</sup> ésta hace referencia a una serie de sucesos y hechos consignados en la *Historia de la conquista de México*: a los prodigios que ocurrieron en Tenochtitlan en la víspera de la llegada de los españoles (Libro II, capítulo IV); a la llegada de los españoles a Cozumel (referida en el Libro I, capítulos XIV-XVI); y a los sacrificios humanos (Libro III, capítulo XVII). Así, el libreto alude a unos hechos que, aunque no se desarrollan en la ópera sino solamente se les alude, toman en cuenta el libro de Solís para narrar la historia de la Conquista.

---

<sup>160</sup> *Infra*, Capítulo III, se reproduce íntegro este dialogo.



En el caso del *Montezuma* de Graun, toda la acción transcurre también en un solo día, en Tenochtitlan; ese día comprime dos días reales: el 8 de noviembre de 1519 (el día en que Hernán Cortés entra en Tenochtitlan y se encuentra con Moctezuma, narrado en el Libro III, capítulo X)<sup>161</sup> y el 13 de agosto de 1521 (día en que Tenochtitlan cae tras un asedio de tres meses, consignado en el libro V, capítulo XXV).<sup>162</sup> La ópera abarca, en ese mismo día, otros dos sucesos: la prisión de Moctezuma (narrada en el Libro III, capítulo XIX)<sup>163</sup> y la muerte de Moctezuma (Libro IV, capítulo XV).<sup>164</sup> La *Historia de la conquista de México* no da una ninguna fecha exacta de cuando ocurrieron todos estos hechos, pero sí señala que se dieron con varias semanas de diferencia. En suma, *Montezuma* de Graun comprime en un solo día una larga secuencia temporal.

En cuanto a *Fernand Cortez* de Spontini la acción transcurre en varios días y lugares.

Así, en el acto I, Escena I se consigna un motín español que quiere abandonar la empresa de la Conquista de México (que en el libro de Solís está narrado en el Libro II, capítulo V).<sup>165</sup> En el acto I,

---

<sup>161</sup> “Pasa el ejército a Ixtapalapa, donde se dispone la entrada de México: refiérese la grandeza con que salió Motezuma a recibir a los españoles”. SOLÍS, *op. cit.*, p. 157.

<sup>162</sup> “Intentan los mejicanos retirarse por la laguna: pelean sus canoas con los bergantines para facilitar el escape de Guatimozin; y finalmente se consigue su prisión y se rinde la ciudad”. SOLÍS, *op. cit.*, p. 350.

<sup>163</sup> “Ejecútase la prisión de Motezuma: dase noticia del modo como se dispuso y como se recibió entre sus vasallos”, *ibídem*, p. 188.

<sup>164</sup> “Muere Motezuma sin querer reducirse a recibir el bautismo; envía Cortés el cuerpo a la ciudad; celebran sus exequias los mejicanos; y se descubren las cualidades que concurrieron en su persona”, *ibídem*, p. 246.

<sup>165</sup> “Vuelve Francisco de Montejo con noticia del lugar de Quiabislan: llegan los embajadores de Motezuma y se despiden con desabrimiento: muévense algunos

Escena VI los mensajeros de Moctezuma traen numerosos presentes a los españoles (narrado en el libro de Solís en el Libro I, capítulo XXI y en el Libro II, capítulo I).<sup>166</sup> También en la escena VI del Acto I se narra la quema de las naves (contada en el libro de Solís en el Libro II, capítulo XIII).<sup>167</sup> En la Escena I del Acto III se muestra la preparación de un sacrificio de españoles, que finalmente no se lleva a cabo (en el libro de Solís los sacrificios de soldados españoles están descritos en el Libro V, capítulo XXIII).<sup>168</sup> En la escena VI del Acto III Cortés derriba el ídolo del Dios del Mal; en el libro de Solís, el derrumbe de los ídolos aztecas en el Templo Mayor está descrita (y puesta en duda por Solís) en el Libro IV, capítulo I.<sup>169</sup>

En conclusión, *Fernand Cortez* es la ópera, de las tres estudiadas aquí, que despliega el mayor arco temporal y la que más sucesos tomados del libro de Solís consigna: desde luego, su

---

rumores entre los soldados, y Hernán Cortés usa de artificio para sosegarlos”. *ibidem*, p. 81.

<sup>166</sup> “Prosigue Hernán Cortés su viaje; llegan los bajeles a San Juan de Ulúa; salta la gente en tierra y reciben embajada de los gobernadores de Motezuma; dase noticia de quién era doña Marina”, *ibidem*, p. 67. Y “Vienen el general Teutile y el gobernador Pilpatoe a visitar a Cortés en nombre de Motezuma. Dase cuenta de lo que pasó con ellos y con los pintores que andaban dibujando el ejército de los españoles”, *ibidem*, p. 71.

<sup>167</sup> “Vuelve el ejército a la Vera-Cruz; despáchanse comisarios al rey con noticia de lo que se había obrado; sosiégase otra sedición con el castigo de algunos delincuentes, y Hernán Cortés ejecuta la resolución de dar al través con la armada”, *ibidem*, p. 100.

<sup>168</sup> “Celebran los mexicanos su victoria con el sacrificio de los españoles: atemoriza Guatimozin a los confederados, y consigue que desamparen muchos a Cortés; pero vuelven al ejército en mayor número, y se resuelve a tomar puestos dentro de la ciudad”, *ibidem*, p. 343.

<sup>169</sup> “Permítase a Motezuma que se deje ver en público saliendo a sus templos y recreaciones: trata Cortés de algunas prevenciones que tuvo por necesarias, y se duda que intentasen los españoles por esta sazón derribar los ídolos de México”, *ibidem*, p. 195.

narración no busca ser temporalmente fidedigna y así, junta en una sola jornada dos hechos diferentes: la vista de los emisarios de Moctezuma y la quema de las naves ordenada por Cortés.

¿Qué puede concluirse de todo esto?

Tanto *Motezuma* de Vivaldi como *Montezuma* de Graun compactan toda la acción de la ópera en un solo día, según manda el canon aristotélico, y, con diversos recursos, incluyen en ese único día sucesos acaecidos en otros momentos de la *Historia de la conquista de México* de Solís: *Motezuma* lo hace a través de la narración de esos sucesos, sin representarlos; *Montezuma* sí los incluye en su representación.

Por su parte, *Fernand Cortez* representa la selección más variada de sucesos narrados en la *Historia de la conquista de México* de Solís, por eso es que se representa en varias jornadas.

*En suma, no puede esperarse que estas óperas desplieguen todo lo que está narrado en el libro que les sirve de fuente, lo que hacen es tomarlo como guía para seleccionar algunos sucesos y hacer referencia a otros.* Si desde un punto de vista historiográfico los hechos que se narran del libro pueden parecer muy pocos, desde un punto de vista operístico, es importante, y aún considerable, el influjo de la *Historia de la conquista de México de Solís*. Los hechos podrían ser completamente arbitrarios, aún fantásticos, sin embargo se ciñen al marco que les proporciona la obra de Solís. Así que, en términos operísticos, estas óperas se ciñen a la fuente historiográfica en que se basa su libreto.

### *2.7. 3 La presencia de la obra de Solís en el libreto de las óperas sobre la Conquista de México*

De acuerdo a razones contextuales se sabe que la obra de Solís es la base del libreto de las tres óperas estudiadas en esta tesis (la de Vivaldi, Graun y Spontini). Sin embargo, también el estudio del texto muestra que las tres obras se basaron, con algunas licencias, en la obra de Solís. La principal pista es el nombre de los protagonistas de la ópera. Son los siguientes:

#### ***Motezuma (Vivaldi/ Giusti)***

Motezuma, emperador azteca	personaje <b>histórico</b>
Mitrena, esposa de Moctezuma	personaje ficticio
Teutile, hija de Moctezuma	personaje ficticio, nombre <b>histórico</b>
Fernando Cortés, conquistador	personaje <b>histórico</b>
Ramiro, hermano menor de Cortés	personaje ficticio
Asprano, general azteca	personaje ficticio

#### ***Montezuma (Graun/ Federico el Grande)***

Motezuma, emperador azteca	personaje <b>histórico</b>
Eupaforice, reina de Tlaxcala	personaje ficticio
Tezeuco, consejero de Moctezuma	personaje ficticio
Pilpatoe, general azteca	personaje ficticio nombre <b>histórico</b>
Erissena, confidente de Eupaforice	personaje ficticio
Cortés, conquistador español	personaje <b>histórico</b>

Narvez, lugarteniente de Cortés	personaje ficticio, nombre <b>histórico</b>
---------------------------------	--

***Fernand Cortez (Spontini/Esmenard & De Jouy)***

Fernand Cortez, conquistador español	personaje <b>histórico</b>
Alvar, hermano de Cortés	personaje ficticio
Amazily, sobrina de Moctezuma	personaje <b>histórico</b> , nombre ficticio
Telasco, militar otomí	personaje ficticio
Gran Sacerdote, religioso azteca	personaje ficticio

Como puede verse en cada ópera hay dos personajes históricos y el resto son ficticios. Lo que prueba que los libretistas de estas óperas siguieron el libro de Solís en *Moteczuma* y en *Montezuma* son los nombres históricos de los personajes ficticios, y, en *Fernand Cortez*, la trama del libreto mismo. Hay que ir por partes

El único personaje histórico que aparece en todas las óperas es Hernán Cortés; hay que aclarar que en *Fernand Cortez*, Moctezuma es mencionado pero no aparece como personaje (lo será hasta la versión revisada de 1817). Hecha esta puntualización, está claro entonces que Moctezuma está presente en las tres óperas. Esto permite ver claramente que Moctezuma y Cortés son los protagonistas de las óperas.

Es en los nombres históricos de los personajes ficticios donde puede verse la huella del libro de Solís.

Así, en *Motezuma* Teutile es la hija de Moctezuma, pero Teutile era en realidad general azteca (que aparece por vez primera en el Libro II, capítulo I de la *Historia de la conquista de México* de Solís)<sup>170</sup>. Así, no sólo cambia de sexo el personaje sino de rol, uno radicalmente distinto. Esto, por un lado, deja ver la común costumbre de la ópera barroca y de la *opera seria*, de modificar *ad libitum* los nombres y los roles de los personajes históricos, pero por el otro que ese nombre no es arbitrario sino que se toma de la fuente historiográfica en la cual se basa el libreto.

Lo mismo ocurre con Pilpatoe en *Montezuma*; en ésta es un general de los ejércitos de Moctezuma mientras que en el libro de Solís es el gobernador de la zona indígena de Ulúa, bajo control azteca (su nombre que aparece por vez primera en el Libro II, capítulo I de la *Historia de la conquista de México* de Solís)<sup>171</sup>. Aquí el cambio es menos radical que en *Motezuma*, no cambia el sexo del personaje y su rol incluso cambia poco, de gobernador a militar, pero al final ambos son personajes históricos pertenecientes a la estructura política y militar azteca. Pilpatoe, por cierto, no aparece mencionado ni en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés ni en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, lo que sería una prueba de que los libretistas de las óperas que se estudian aquí toman como fuente la obra de Antonio de Solís.

---

<sup>170</sup> “Vienen el general Teutile y el gobernador Pilpatoe a visitar a Cortés en nombre de Motezuma. Dase cuenta de lo que pasó con ellos y con los pintores que andaban dibujando el ejército de los españoles” SOLÍS, *op. cit.*, p. 71.

<sup>171</sup> *verbatim*.

Muy similar es el caso del personaje de Narvez en *Montezuma*. En la ópera es el lugarteniente y amigo de Cortés mientras que en la realidad fue el comandante de la expedición de castigo contra él enviada desde Cuba por el gobernador de la isla, Diego Velázquez. Su misión era capturar a Cortés y quitarle el mando de la expedición de Conquista de México. En la *Historia de la conquista de México* Narváez aparece mencionado por vez primera en el Libro Cuarto, capítulo II.<sup>172</sup> El primer cambio es de nombre, del real “Pánfilo de Narváez” al operístico de “Narvez”. El segundo cambio es más importante, porque este personaje pasa de ser un enemigo de Cortés a un amigo, a su lugarteniente y amigo; sin embargo, el cambio no es, a pesar de todo, tan radical: el personaje sigue siendo un militar español.

El caso de Eupaforice presenta un punto importante. Es la prometida de Moctezuma y es la reina de Tlaxcala; éste reino era un enemigo encarnizado de los aztecas (de quienes se habla por vez primera en la obra de Solís en el Libro II, capítulo XV).<sup>173</sup> No se menciona esto aquí para acusarla contradicción histórica sino para resaltar como hay un detalle el libreto de *Montezuma* (el nombre de un reino) que aparece en la obra de Solís, con lo cual hay concordancia (por muy disparatada que parezca) entre ambas obras.

Por último, el caso más destacado y complejo es el de *Fernand Cortez*. Ahí Amazily aparece como sobrina de

---

<sup>172</sup> “Refiérense las nuevas prevenciones que hizo Diego Velázquez para destruir a Hernán Cortés: el ejército y armada que envió contra él a cargo de Pánfilo de Narváez; su arribo a las costas de Nueva España; y su primer intento de reducir a los españoles de la Vera-Cruz”. SOLÍS, *op. cit.*, p. 209.

<sup>173</sup> “Visita segunda vez el cacique de Zocothlan a Cortés: pondera mucho las grandezas de Motezuma; resuélvese el viaje por Tlaxcala, de cuya provincia y forma de gobierno se halla noticia en Xacacingo”. *Ibidem*, p. 106.

Moctezuma. El proemio del libreto aclara que Amazily es Marina,<sup>174</sup> la traductora que sirvió a Cortés, quien además fungió como su asesora y estratega en la Conquista y que más tarde se convirtió en su amante<sup>175</sup>. Lo que hace el libreto es inventar su parentesco con Moctezuma (Marina no tenía ninguna relación con el emperador azteca, era una esclava que fue regalada a Cortés) y modificar su nombre. A pesar de todos estos cambios, subsiste en Amazily un sustrato real: fue la compañera de Cortés en la empresa de la Conquista y fue una conversa que adoptó pronto la religión española. En la *Historia de la conquista de México* de Solís, Marina aparece mencionada en el Libro I, capítulo XXI.<sup>176</sup>

Es curioso el caso de Telasco porque el libreto establece que se trata del “cacique des Ottomis, frere d’Amazily, neveu de Montézuma, roi du Mexique”.<sup>177</sup> Lo curioso no es que Telasco sea sobrino de Moctezuma y hermano de Amazily —dado que al ser un personaje inventado se le puede crear una adscripción familiar— sino el hecho de que no sea un azteca sino un otomí, pueblo enemigo de los aztecas.<sup>178</sup> ¿Cómo podía ser entonces sobrino de

---

<sup>174</sup> “Quant au personnage d’Amazily, nous avons voulu peindre, sous ce nom, une femme célèbre dans les annales du Mexique; et l’on jugera si nous avons ajouté quelque chose à la vérité, par le passage suivant, extrait de l’ouvrage d’Antonio de Solis”. SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* [ópera], París, Libraire de L’Académie Impériale de Musique, 1809, p. 5.

<sup>175</sup> Sobre la importancia de Malinche como traductora y mediadora cultural: KARTTUNEN, Frances, *Between Worlds. Interpreters, Guides, and Survivors*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1994; y LAYTON, Anna, *Malinche’s Conquest*, St. Leonards NSW, St. Allen & Unwin, 1999.

<sup>176</sup> “Prosigue Hernán Cortés su viaje; llegan los bajeles a San Juan de Ulúa; salta la gente en tierra y reciben embajada de los gobernadores de Motezuma; dase noticia de quién era doña Marina”. SOLÍS, *op. cit.*, p. 67.

<sup>177</sup> *Fernand Cortez ou La conquête du Mexique:opéra en 3 actes, op. cit.*, p. 12.

<sup>178</sup> “Por la banda del Norte se alargaba hacia la parte de Panuco hasta comprender aquella provincia; pero se dejaba estrechar considerablemente de los montes o



Moctezuma? Pero, desde luego, no se puede pedir coherencia histórica y ni siquiera lógica a la ópera, de lo que se trata aquí es de demostrar que los nombres y referencias que toma el libreto no son arbitrarios sino que se basan en una fuente precisa, la obra de Solís.

Por último, ¿se habrá basado el nombre de “Telasco” en el de “Tabasco”, nombre de una provincia que conquista Cortés? (Libro I, capítulo XIX).<sup>179</sup> La ópera barroca seguía esta tradición de asignar nombres de lugares a personajes. Así, en *The Indian Queen* (1695) la ópera de Henry Purcell con libreto de John Dryden, parece la reina Zempoalla, nombre de la ciudad prehispánica de Zempoala.

En resumen, estas tres óperas sobre la Conquista de México hay por lo menos un nombre histórico tomado de la *Historia de la conquista de México* de Solís; esto es una prueba de que los libretos siguen esa influyente obra. No hay lugar para la casualidad o la coincidencia. La referencia es sistemática y la concordancia, plena, La obra de Solís triunfó entre los lectores europeos y pasó a los escenarios operísticos de toda Europa, donde mantuvo su dominio por más de un siglo.

---

serranías que ocupaban los chichimecas y otomíes, gente bárbara sin república ni policía, que habitaba en las cavernas de la tierra, o en las quiebras de los peñascos, sustentándose de la caza y frutas de árboles silvestres; pero tan diestros en el uso de sus flechas, y en servirse de las asperezas y ventajas de la montaña, que resistieron varias veces a todo el poder mexicano, enemigos de la sujeción, que se contentaban con no dejarse vencer, y aspiraban sólo a conservar entre las fieras su libertad”. SOLÍS, *op. cit.*, p. 76.

<sup>179</sup> “Pelean los españoles con un ejército poderoso de los indios de Tabasco y su comarca; descríbese su modo de guerrear y cómo quedó por Hernán Cortés la victoria”, *Ibidem*, p 61.



Fig. 18. Portadilla de la tercera carta de relación de Hernán Cortés (Sevilla, marzo de 1523). Quien aparece en la imagen es Carlos V.

Disponible en: <http://www.motecuhzoma.de/tercera%20relacion.htm>

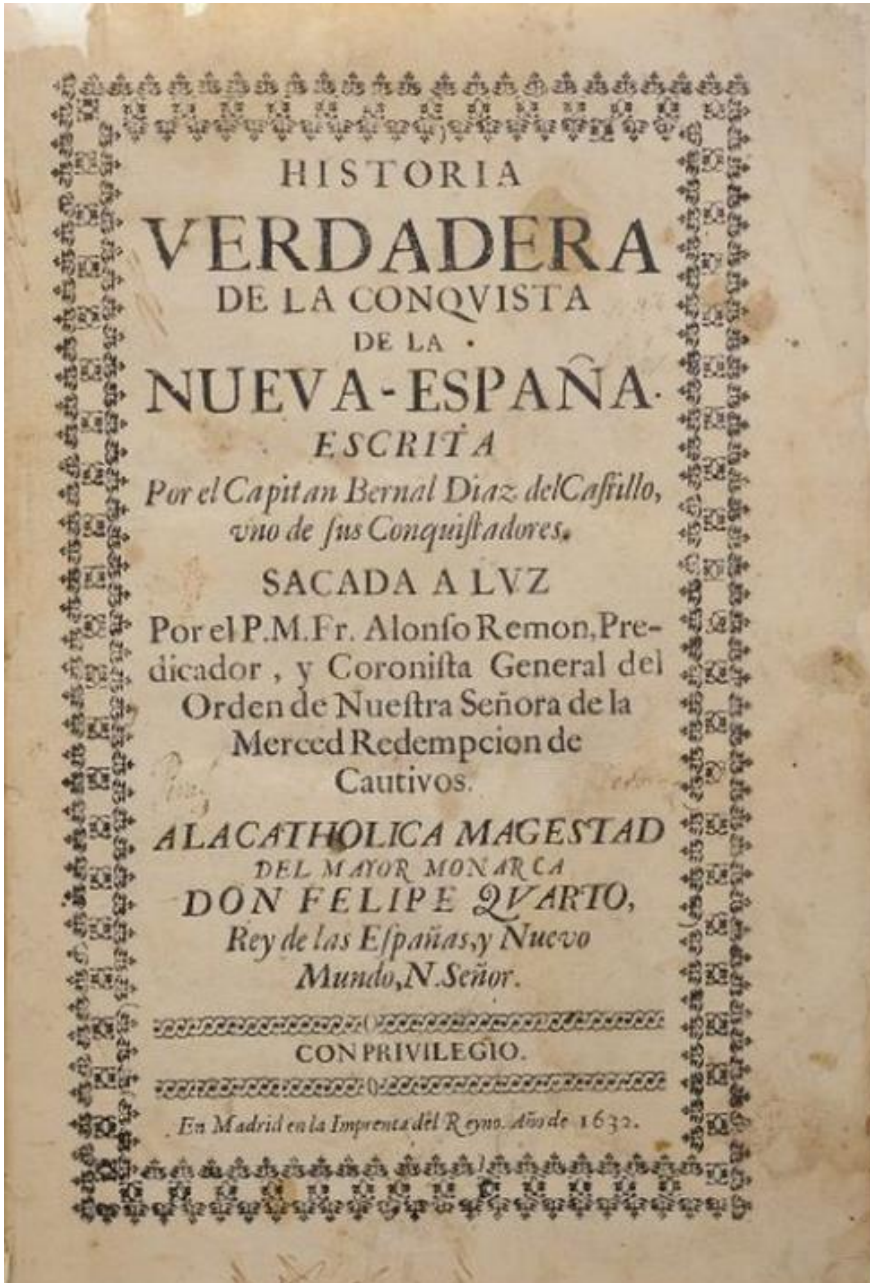


Fig. 19. Portada de la primera edición de la obra de Bernal Díaz del Castillo (Madrid, 1632).

Disponible en: <http://www.sinembargo.mx/wp-content/uploads/2013/12/captura-de-pantalla-2013-12-03-a-las-11.png>





Fig. 20. Portada de la década tercera de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar oceano*, Madrid, 1601, de Antonio de Herrera y Tordecillas. En la parte superior izquierda puede apreciarse a Hernán Cortés, junto a una ilustración de Tenochtitlan. Más abajo una ilustración del lugar donde fue capturado el emperador azteca, Cuauhtémoc.

Disponibile en:  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decada3Herrera.jpg>.

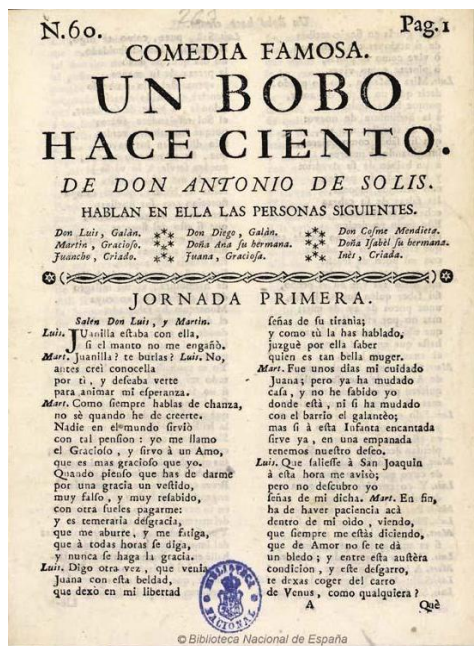


Fig. 21. Primera página de *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís. Imprenta de la viuda de Joseph de Orga en Valencia, 1763. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/un-bobo-hace-ciento/>



Fig. 22. Escena del montaje de *Un bobo hace ciento* de Antonio de Solís. Versión de Bernardo Sánchez. Director: Juan Carlos Pérez de la Fuente. Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 2011. Disponible en: [http://media.cervantesvirtual.com/images/portales/antonio\\_de\\_solis/graf/biografia/05-](http://media.cervantesvirtual.com/images/portales/antonio_de_solis/graf/biografia/05-)



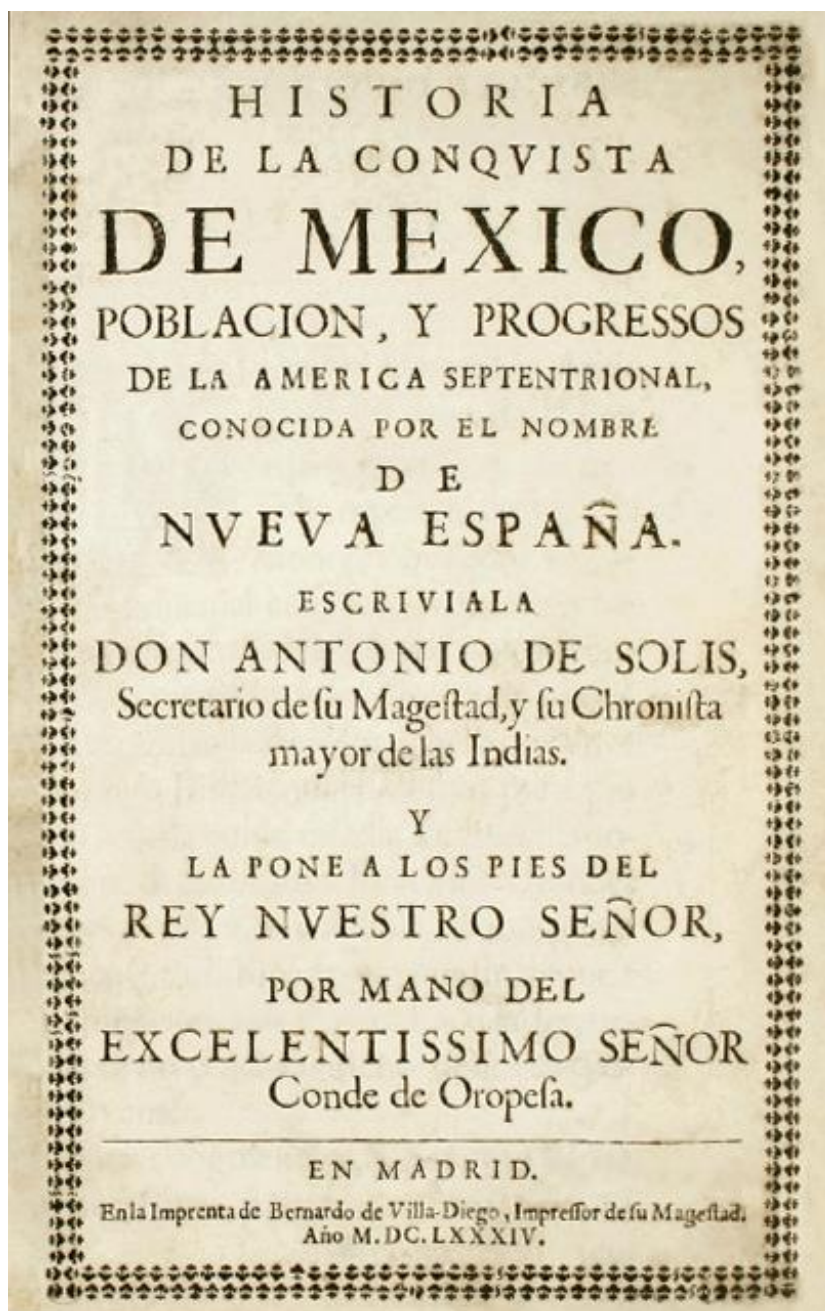


Fig. 23. Portada de la primera edición de la obra de Solís, Madrid, 1684.

Disponible en:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Antonio\\_de\\_Sol%C3%A1\\_Ds\\_%281684%29\\_Historia\\_de\\_la\\_conquista\\_de\\_M%C3%A9xico.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Antonio_de_Sol%C3%A1_Ds_%281684%29_Historia_de_la_conquista_de_M%C3%A9xico.png)



Fig. 24. Retrato de Antonio de Solís por Benoit Farjat para la primera edición en italiana de la *Historia de la conquista de México (Istoria della conquista del Messico)*. Firenze, 1699).

Disponibile en:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7c/Antonio\\_de\\_Sol%C3%ADs.jpg/720px-Antonio\\_de\\_Sol%C3%ADs.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7c/Antonio_de_Sol%C3%ADs.jpg/720px-Antonio_de_Sol%C3%ADs.jpg)





Fig. 25. Esta imagen expone visualmente la tradición del *translatio imperii* (la cesión voluntaria de Moctezuma del imperio azteca a la Corona española), inaugurada por Cortés en su segunda carta de relación, y que corresponde asimismo al final de *Motezuma* de Vivaldi (aunque en el caso de la ópera esto se deba a la convención del final feliz, convención de la *opera seria*). El notario de la derecha da fe de los hechos y, al



parecer, está redactando un documento oficial. En la imagen aparece la corona y, debajo de ella, están los escudos de los reinos de España. El edificio es el palacio de Moctezuma y su representación arquitectónica es de estilo europeo.

Autor desconocido: *Conquista de México: Moctezuma nombra al rey de España sucesor de su Imperio*, ca. 1783-1800. Museo de América, Madrid (reproducido con su autorización).



Fig. 26. Este cuadro muestra las diferencias en la caracterización de un soberano a partir de su estilización visual. En la imagen de la izquierda, la pintura original posteriormente sustituida, se ve a Moctezuma con el rostro erguido, en una posición altiva o por lo menos igualitaria. En la imagen final, a la derecha, éste tiene una postura servil, como lo muestra la inclinación de su rostro y el ademán de sus manos, más recogidas. Llama la atención la vestimenta de carácter orientalizante del monarca (incluyendo el color singularmente oscuro de su piel y la oscura barba) que incluye una corona y unas elaboradas sandalias; al parecer, sostiene

con su mano derecha un cetro. Detrás de su corona hay una pluma, que alude a la caracterización tradicional del atuendo indígena. Su espada tiene asimismo la forma de un *macuahuitl*. Todos los accesorios de su vestimenta parecen estar hechos de plata. En la parte inferior izquierda un casco adornado simboliza seguramente la presencia española. En la versión original aparece, en la parte posterior del monarca, un estandarte de corte indígena que fue posteriormente suprimido, así como unos motivos visuales “exóticos” en los costados.

La ópera puede, como en el cuadro anterior, presentar una determinada caracterización de Moctezuma, configurada por elementos libretísticos, musicales, escénicos. Al final, de lo que se trata, en el arte (visual, literario, musical) de la construcción de una imagen.

Autor desconocido, *El monarca Montesuma*, siglo XVII, colección particular. Exhibido en la exposición *Yo, el rey. La monarquía hispánica en el arte*. Museo Nacional de Arte, México, D. F. 2015. Disponible en: <http://munal.mx/exposicion/yo-el-rey>

## **CAPÍTULO III**

### **VENECIA, 1733: *MOTEZUMA* DE ANTONIO VIVALDI**

### 3.1 Introducción

En este capítulo se hace en primer lugar un recuento biográfico general de Antonio Vivaldi con el fin de ubicar su trayectoria en relación con los sucesos históricos y políticos de su época. Después se revisa la producción operística de Vivaldi, prestando especial interés a las óperas que tratan temas históricos, con el fin de poder contrastarlas con *Motezuma*.

La parte más extensa del capítulo está dedicada a trazar un perfil de la Venecia del siglo XVIII en la que Vivaldi estrenó *Motezuma*, esto se debe a que las razones por las cuales escribió su ópera no fueron —lo adelantamos de una vez— no fueron políticas sino comerciales y sociales. La manera de demostrar esto es justamente describiendo las características políticas, sociales, culturales y artísticas que hicieron peculiar en sus siglo a la Serenísima República, por eso se estudia desde la distribución del poder hasta el papel de la mujer en la sociedad, desde el carnaval hasta la censura artística. Al final, se hace un recuento de la vida musical y operística de Venecia, relacionándolo con todo lo que se ha visto anteriormente.

### 3. 2 Una breve biografía del *prete rosso*.<sup>180</sup>

El 14 de noviembre de 1733 se estrenó en Venecia *Motezuma* de Antonio Vivaldi. Antes de hacer cualquier comentario o

---

<sup>180</sup> Sigo, para la elaboración de esta breve semblanza: TALBOT, Michael, *Vivaldi*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 y CANDÉ, Roland de, *Vivaldi*, Paris, Seuil, 1987.

consideración, se requiere presentar una breve biografía del compositor.

Vivaldi (1678-1741) provenía de una familia humilde. Su padre era panadero y violinista que trabajó en la orquesta de la catedral de San Marcos. En 1703 se ordenó sacerdote, lo más probable es que haya seguido esa carrera por seguridad económica. Ejerció misa muy pocas veces porque casi de inmediato obtuvo una dispensa para decir misa, alegando salud débil.

Sin embargo, desde temprana edad desarrolló su actividad musical, como es normal en un miembro de una familia de músicos, y pronto obtuvo renombre en el competitivo mundo musical de Venecia. Era un consumado violinista. En 1705 comenzaron a publicarse sus obra musicales y en 1713 se publicó su primera ópera, *Ottone in Villa*.

Vivaldi fue desde 1703 uno de los profesores principales del Ospedale della Pietà, el orfanatorio femenino para las hijas bastardas de las familias ricas, que además era un conservatorio. Su orquesta y coro, dirigido por Vivaldi, constituían uno de los mejores ensambles de Europa; sus solistas instrumentales y vocales eran legendarias. Aunque muy famoso, Vivaldi ganaba la mitad que el director de la Pietà, sin embargo había ascendido socialmente: su salario era cuatro veces el de su padre. Estuvo ahí como profesor hasta 1717. En 1718 realizó un viaje a Mantua, en donde se volvió maestro de cappella del príncipe Felipe de Hesse-Darmstadt, pero volvió a Venecia en 1720.

En 1723 se reintegró al Ospedale della Pietà, para esta fecha las colecciones de sus conciertos (escribió alrededor de

quinientos), sobre todo los de violín, se imprimían en Londres, París y Ámsterdam y ya era famoso en todo el continente. Quizá por eso, en 1728 conoció al emperador Carlos VI durante la visita de éste a Venecia. Al siguiente año, Vivaldi realizó un viaje por las tierras del imperio, visitó algunos reinos alemanes y Bohemia, pero al siguiente año estaba de nuevo en Italia. Durante los siguientes años se dedicó a la música sacra y, sobre todo, a la ópera. Vivaldi se dedicó a ésta como compositor, ejecutante, empresario y promotor, un multiempleado afanoso y oportunista. Es probable que fuese uno de los modelos que el abogado y compositor veneciano Benedetto Marcello satirizó en *Il teatro alla moda* (1720).

En 1735 se reintegró por tercera vez al Ospedale della Pietà. En 1737 el cardenal Ruffo le prohibió la entrada a Ferrara, en donde Vivaldi iba a dirigir una de sus óperas, escandalizado por la relación que el compositor tenía con Anna Giró, cantante protegida de Vivaldi y que algunas voces aseguraban, era su amante.

En 1738 Vivaldi viajó a Ámsterdam, en donde dirige sus óperas y da conciertos de violín. Vuelve a Venecia pronto. Son años difíciles para él porque en Venecia el estilo de sus óperas ha pasado de moda, la demanda de novedades es insaciable. Además su música instrumental también se vende poco. Seguramente por eso en 1741 el compositor emprendió un viaje a Viena, esperando obtener ayuda del emperador Carlos VI, quien, sin embargo, muere ese mismo año. Frustradas sus esperanzas, Vivaldi sobrevive en la pobreza y el anonimato. Murió en Viena pobreza el 28 de julio de 1741.



Fig. 27. Caricatura de Antonio Vivaldi dibujada por Pier Leone Ghezzi en 1723. Es el único retrato fidedigno que se conserva del compositor.

Disponibile en:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%B3n\\_en\\_%C3%A1tica\\_%28Vivaldi%29#/media/File:Vivaldi\\_caricature.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%B3n_en_%C3%A1tica_%28Vivaldi%29#/media/File:Vivaldi_caricature.png)

### 3.3 Las óperas de Vivaldi

Vivaldi escribió cerca de 50 óperas, hay debate sobre el número real. La mayoría tienen un tema histórico como:

- *Ottone in villa* (1713), sobre el emperador romano Otón (32-69 d. C); *L'incoronazione di Dario* (1717), sobre Darío el Grande de Persia (550-45 a. C); *Nerone fatto Cesare* (1715), sobre la entronización de Nerón (37-68 d. C.) en el año 54 d.C; *Scandenberg* (1718), sobre el rey homónimo de Albania del siglo XV; *Tito Manlio* (1719), sobre Tio Manlio Torcuato, cónsul romano en 347 a. C.; *Alvida, Regina de Göti* (1731), sobre la reina de los vikingos Alfihild (siglo V, basada en la *Gesta Danorum* de Saxo Gramático); *Bajazet*, (o *Il Tamerlano*) (1735), sobre el emperador tártaro Tamerlán, del siglo XV; *Catone en Utica* (1737), sobre Tito Livio, Plutarco y Catón, quien se opuso a Julio César en 46 a. C.

La preeminencia temática de la Antigüedad clásica era común en la ópera barroca y lo eran menos las óperas pseudo-históricas, es decir, con personajes de ficción, ambientadas en un lugar y época más o menos históricos con un toque legendario. Entre las que escribió Vivaldi están: *Arsilda, regina de Ponto* (1716), ubicada en la provincia romana de Ponto, en donde desaparece el heredero al trono, Ramese, así que su hermana Arsilde se disfraza de él para ejercer el poder; *Teuzzonne* (1719), ambientada en China, en época imprecisa, sobre el hijo homónimo del emperador Troncone; *La verità in cimento* (1720), ambientada en un lugar sin determinar de Oriente Medio, donde un sultán se enfrenta al dilema de dividir su reino como herencia para sus dos hijos; *Argippo* (1730), sobre la casa real india. Argippo es la



princesa heredera.

El prestigiado musicólogo británico Michael Talbot señala que en la ópera italiana del siglo XVIII el exotismo fue toda una oleada.<sup>181</sup> Sin embargo, cabría hacer la distinción entre dos niveles de exotismo: las numerosas óperas ambientadas en Turquía que forman una tradición sobre algo lejano pero al mismo tiempo familiar, y el exotismo, reflejado en escenarios como el de China, la India y México, con mucho menos óperas. Lo singular de *Motezuma* es que es la única ópera de Vivaldi con trama “exótica” que sigue los acontecimientos históricos.

Antes de comentar el *Motezuma* de Vivaldi es necesario hacer un detallado repaso de la sociedad en la cual Vivaldi nació, se desarrolló y creó la mayor parte de su obra. Esto ayudará a entender no sólo su condición social de músico sino también el ambiente en el cual se representaron sus óperas.

### **3.4 Venecia en el siglo XVIII: política, sexo y ópera**

#### *3.3.1 La decadencia de la República*

En la segunda mitad del siglo XVII ya era claro que Venecia estaba en declive. Sus poderosas compañías mercantiles eran un recuerdo y el puerto de la Serenísima República había dejado de ser el principal punto de intercambio comercial entre Oriente y Occidente. Ya no existía tampoco su vasta red de embajadores en Europa, quienes durante siglos elaboraron las *relazioni*, es decir, agudos diagnósticos de los países en donde habían estado.

Entre 1683 y 1697 la católica Liga Santa (Venecia, Austria y

---

<sup>181</sup> TALBOT, *op. cit.*, p. 165.

Polonia) estuvo en guerra con el Imperio Otomano. Con el tratado de Karlowitz en 1699, Venecia obtuvo (gracias al liderazgo militar de Francesco Morosini) Dalmacia, Santa Maura, Egina y Morea, todo un logro sobre el papel, pero se trataba de una tierra muy pobre y sin ningún tipo de ventaja. La falta de recursos de Venecia dificultó el control de sus nuevos territorios y además, el Imperio Otomano no se resignó a su papel secundario en el mapa geopolítico de Europa Central. Una nueva guerra comenzó en 1716, enfrentando a una nueva alianza austro-veneciana, saldándose otra vez con la derrota turca. Por el Tratado de Passarowitz, de 1718, Venecia confirmó la posesión de Dalmacia, las islas Jónicas y las ciudades de Préveza y Arta pero, por una concesión austríaca a Turquía, Venecia perdió los importantes territorios de las islas de Morea y Creta.

En realidad la aparentemente ventajosa paz del Passarowitz significó la confirmación del fin del poder marítimo y comercial de Venecia, que debía valerse de otras potencias para ganar una guerra. Había una paradoja: en razón de su situación, Venecia no obtuvo ventajas de las dos guerras que ganó. En la primera porque el gasto de guerra fue mayor que la recompensa final; y en la segunda, porque no tenía recursos para administrar los territorios conquistados.

La pérdida del poderío marítimo, de las posesiones en las costas del Mar Negro, de Siria, Egipto y finalmente de la misma Grecia, acentuó de manera importante un cambio: la orientación económica y social del país hacia adentro. Las principales inversiones ya no se hacían en el mar sino en la agricultura de los

territorios del Véneto. Al mismo tiempo, la industria textil y la de productos de lujo se habían venido abajo.

La política exterior de la República, antaño activa, ambiciosa y audaz, buscaba ahora la neutralidad, la garantía de su supervivencia; por ello, entre 1718 y 1797, mientras las potencias europeas se enfrascaron en grandes guerras, Venecia tuvo paz. Pudo tenerla gracias a que, ya sin poder e influencia en el Mediterráneo —sustituida por Inglaterra, Holanda y Francia—, la Serenísima República ya sólo era un actor de segunda fila que desde hace mucho había perdido su protagonismo de baluarte frente al Imperio Otomano.

La República llevaba mil años funcionando como sistema político y era muy conservadora al respecto, celosa de conservarlo intacto. A lo largo de varios siglos, en un contexto de cambio y de guerra constante, había logrado evitar reformas. La República era, por un lado, un modelo de estabilidad, pero por el otro un anacronismo, ya que carece de un lazo político con su época y con otros Estados, es una isla separada del continente en todos los sentidos; incluso en que no logra articular en una unidad orgánica sus propios territorios en tierra firme.

Es entonces cuando Venecia, en palabras de un historiador francés:

Parecía tan sólo como una extraña supervivencia del pasado, suntuosa y miserable, pródiga pero infecunda, habitada por un pueblo ávido de placeres, dirigida por una casta cerrada, arrogante, rica todavía, que impedía el acceso a los cargos públicos no sólo al pueblo, sino incluso a los nobles arruinados,

y que infatuada por sus viejas glorias consagraba su tiempo a la música, el teatro, las mascaradas y el amor [...] Durante el siglo XVIII Venecia sigue asombrando al mundo, pero ya no se le admira por su poderío, sino por sus encantos y belleza, por la magia de sus palacios surgidos del mar, por sus bailes y sus fiestas, sus salas de juego, su eterno carnaval. De todos los rincones de la tierra afluyen a ella los viajeros; pero ya no vienen a comprar especias, piedras finas, tejidos, tapices o perfumes; es a otros negocios a los que se entrega ahora la Serenísima: Venecia se ha hecho mercader de voluptuosidad.<sup>182</sup>

Este tipo de juicio adverso, insistente en la decadencia de Venecia, es muy común en los manuales sobre la época. Cabe preguntarse, ¿cómo era esa sociedad? Es indispensable aclararlo porque la hipótesis de esta tesis es que las características de Venecia se reflejan en su ópera de una manera mayor que las óperas creadas en cualquier otra parte; en otras palabras, las circunstancias sociales, políticas y económicas no sólo influyeron sino condicionaron la ópera veneciana en el siglo XVIII de manera singular, como podrá notarse en *Moteczuma*.

### 3.3.2 Retrato de una sociedad

Teóricamente todos los ciudadanos eran iguales, pero desde luego existían importantes divisiones. La clase más alta constituía entre 3 y 4% de la población y a su vez se dividía en tres estamentos. En su cúspide, la aristocracia antigua, representada por las 24 familias que

---

<sup>182</sup> BAILLY, Augusto, *Historia de Venecia*, Barcelona, Luis de Caralt, 1963, p. 269.

conservaban el monopolio del poder desde hacía cientos de años y de éstas salían los senadores; después estaba la aristocracia de los juristas y por último, los nobles arruinados, los *barnabotti*, quienes tomaron su nombre del lugar en donde se reunían, frente a la iglesia de San Barnabá. La clase media representaba entre 7 y 8% de la población y se les llamaba *cittadini originari*, la burguesía administrativa y de las profesiones liberales, cuya familia residía en Venecia desde hace siglos y podía comprobarlo. Hasta debajo de la pirámide social estaban los *popolani*, el pueblo llano, que constituía 88 % de la población.

Es la clase baja del patriciado, la de los nobles empobrecidos, la que se contagia de las nuevas ideas, la que lee a los filósofos franceses y la que funda sociedades masonas. Varios eclesiásticos y universitarios, tanto profesores como alumnos, manifiestan su interés en las nuevas ideas, pero en el conjunto de la población son pocos, y al carecer de poder político y económico, no tienen ninguna influencia; el Estado los controla y, cuando alguno se pasa de la línea, lo manda al exilio, como era frecuente entre los profesores universitarios. Así Venecia logra evitar que la gran mayoría de la población se mantenga al margen de las discusiones sobre cuestiones económicas, políticas y sociales que a principios del siglo XVIII inundan buena parte de Europa.

En 1628 hubo un intento de reforma, encabezado por el dogo reformista Reniero Zeno, que consistió en que se autorizara la creación de una comisión de cinco revisores que deberían reglamentar las actividades del Consejo de los Diez; al final los cambios fueron mínimos. En 1754 hubo un nuevo proyecto de

reforma por un miembro de la *Quarantia*, la élite jurídica, Niccolo Bon, pero su proyecto fue rechazado y se le encerró en un monasterio. Así, la Venecia de la primera mitad del siglo XVIII (en la que vive y trabaja Vivaldi) es la de mayor estabilidad (o inmovilidad) política de Europa. Más de un siglo en que no hay ningún tipo de cambio en el sistema.

Durante el siglo XVI y XVII, la ideología oficial republicana obligó a los ciudadanos a guardar las formas de varias maneras; por ejemplo, la alta aristocracia, como en toda Europa, mantenía la distancia con respecto al pueblo llano, pero mostrar su desdén estaba prohibido. Asimismo, el uso de la ropa estaba regulado para dar la apariencia de sobriedad, de austeridad y de igualdad. Los patricios, en sus despachos, debían llevar una toga negra y su único adorno permitido era una hebilla de plata en el cinturón. También, el rango de los títulos (duque, marqués, conde) en Venecia no era reconocido, la República sólo otorgaba dos títulos NH (“nobil homo”) y ND (“nobil dona”). En suma, aunque todos estos detalles tuvieran como fin disimular la realidad de la desigualdad social y económica, la apariencia de uniformidad era escrupulosamente cuidada.

Los patricios debían ser solemnes, la austeridad era la costumbre pública oficial de la República. Un patricio debía guardar una conducta severa, ejemplar en su atuendo, en su comportamiento, en sus relaciones. El buen nombre de su familia, su cargo oficial, sus títulos, guiaban su vida y refrenaban sus impulsos. El carnaval significaba la suspensión del rigor de todo esto, la liberación.

Un elemento clave de la uniformidad era el desplazamiento por la ciudad, que se hacía en barcas, que era lo más común y sencillo, o a pie, lo cual era más complicado. Nadie tenía carrozas, por lo cual se evitaba el muy común espectáculo de las grandes capitales europeas en donde había un marcado contraste entre los lujosos coches con caballos y la gente “de a pie”, además de los méndigos descalzos caminando por el fango y el excremento. (Ante la inexistente práctica de montar a caballo, el gobierno de la República organizó una escuela ecuestre e Santi Giovanni e Paolo. Su finalidad era enseñar a andar en caballo a la nobleza con el fin de no hacer un mal papel cuando fuesen embajadores extranjeros).

Todas las góndolas, con poquísimas excepciones (como las embarcaciones de las autoridades o de los embajadores extranjeros), eran negras y los patricios no podían arreglarlas sino discretamente; estaba prohibido, por ejemplo, las esculturas como adorno.<sup>183</sup> Todas estas medidas acentuaban la uniformidad, misma que conforme avanzaba el siglo XVIII se iba perdiendo, al avanzar la liberalidad en general.

La contraparte a esta sobriedad eran las fiestas. El gobierno disimulaba la situación de crisis general dando mayor lustre a todos los eventos públicos. Las grandes celebraciones venecianas son una contraparte de la censura y el control policíaco-social que ejercía la República. Lo inmediato es ver en esas fiestas un elemento de distracción para el pueblo, orquestado para las élites; el famoso “pan y circo”, pero el fenómeno en Venecia es más complejo. Los

---

<sup>183</sup>Sobre la trascendencia de la góndola como medio de transporte y sus implicaciones sociales, véase: DONATELLI, Carlo, *La Gondola. Una straordinaria architettura navale*, Venecia, Arsenal Editrice, Venecia, 1990

festejos no deben estudiarse aisladamente; su sentido e importancia aparecen con otra luz si se enmarcan en una descripción general de la sociedad veneciana y se comentan otras particularidades de la misma. Para empezar, Venecia tenía cuatro veces más fiestas que cualquier otra ciudad italiana. Y la más importante de todas era el carnaval.

### *3.3.3 Venecia: el carnaval más famoso del mundo*

En el siglo XVIII, el carnaval alcanzó la más larga duración de toda su historia, extendiéndose durante seis meses, desde octubre hasta la víspera del miércoles de ceniza. Era la fiesta más famosa de Europa, la más libre, la más alegre, la más vistosa. Toda la gente estaba enmascarada, había libertad para hacer de todo (salvo para conspirar políticamente) y los horarios y todo tipo de reglas sociales quedaban atrás. Si en general las fiestas tradicionales de Venecia eran colectivas, ninguno lo era más que el Carnaval. El plebeyo podía acceder a placeres que durante el resto del año le estaban vedados y la nobleza podía convivir libremente con el pueblo llano sin faltar a su honra. Usar máscara y una amplia capa en todas partes garantizaba el anonimato, que a su vez era la clave de la libertad.

La tan común segregación social de Europa se cuarteaba durante el carnaval que:

Las clases sociales quedaban borradas. Hombres del pueblo se entretenían con mujeres nobles; mendicantes en tabarro tendían la mano, una mano de ocioso que denunciaba al *barnabotto*; soldados de fortuna se hacían pasar por príncipes extranjeros, cortesanas por ingenuas; la descendiente de una estirpe ducal se



abandonaba a un gondolero [...] También se veían cortejos de caballeros disfrazados de negros, turcos, indios o tártaros, que se entregaban a simulacros de batallas y concluían la fiesta con un baile. Tales eran, multiplicados y renovados, los placeres del Carnaval. En aquella ciudad en fiesta, el esplendor disimulaba la miseria. Venecia también llevaba su máscara.<sup>184</sup>

Las clases sociales eran anuladas, provisionalmente, pero de forma real. El carnaval no constituía sólo una fiesta de seis meses ininterrumpidos, había dentro momentos especiales, cimas. Por ejemplo, la Feria, justo después de la fiesta de la Ascensión, que duraba quince días con sus noches, y que era una de las mayores exhibiciones y mercados mundiales de productos exóticos de Oriente y Occidente, acompañada de espectáculos musicales, malabarísticos, fuegos artificiales, etcétera. La bebida y la comida (proveniente de Chipre, Samos o Alicante) eran abundantes. Millares de turistas la visitaban.

No todo eran bailes y fiestas en lugares privados, no todo era estilización, música y canto. El carnaval se completaba con una serie de fiestas populares, como la *guerra dei pugi*, la pelea entre pescadores y marineros semidesnudos en un puente sobre la laguna, mientras la concurrencia les aventaba piedras, tejas, sillas y lo que tuvieran a mano. La pelea siempre terminaba con varios muertos, ahogados o golpeados

Estaba también la suelta de toros en las plazas de la ciudad, a los que se intentaba capturar con una cuerda y a los que posteriormente se sacrificaba con espadas, o el encierro de los toros en el patio sellado de un palacio, en donde se enfrentaba ochos toros

---

<sup>184</sup> BAILLY, *op. cit.*, p. 297-298

con una jauría de perros salvajes; tras la lucha se decapitaba a los toros con un solo golpe de hacha que no debía tocar el suelo. Había también la *forze d'Ercole* (fuerza de Hércules), similar a los *castellers* catalanes, aunque con la relativa comicidad de caer entre la muchedumbre maloliente en vez de la despejada y sólida plaza.

La fiesta más importante era la Ascensión, en mayo, justo después del día de la Ascensión de la Virgen; se conmemoraba la derrota en 1176 del emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, Federico Barbarroja, que se vio obligado a firmar la Paz de Venecia, con la cual se comprometió a respetar la autonomía de las ciudades italianas. El papa Alejandro III regaló al Dux un anillo que simbolizaba el poder de Venecia sobre el mar. Verdi dedicó una ópera al principal hecho de armas de este conflicto: *La battaglia di Legnano*, de 184).

La Ascensión era una fiesta extraordinariamente elaborada, imposible aquí de describir en todos sus detalles pero muy conocida por la imponente procesión de cientos de barcos, comandados por el Bucentauro (la embarcación del Dux), y representa el día en que la ciudad celebra sus esponsales con el mar. La procesión culmina con el Bucentauro arrojando un anillo al mar. La Ascensión “constituía una exaltación del poderío de Venecia, dueña del Adriático, y perpetuaba en su decadencia el recuerdo de su grandeza”<sup>185</sup>.

El gusto por lo suntuoso y espectacular estaba también en las conmemoraciones que no eran específicas de Venecia. Por ejemplo, en Navidad los tres pisos de las procuradurías en la Plaza de San Marcos se iluminaban simultáneamente con miles de candeleros, y

---

<sup>185</sup> BAILLY, *op. cit.*, p. 293.

la impresión debió haber sido especial. Sin embargo, así como numerosas fiestas, como la Ascensión, estaban repletas de lujo, había festividades graves, serias y austeras, como la del Viernes Santo, una celebración silenciosa en la que se vestía de luto y el Dux debía mostrarse descalzo en la misa y en la ceremonia principal, mientras todas las ventanas de la ciudad debían tener dobles antorchas. Lo solemne también tenía un lugar. Como señala el ensayista francés Marcel Brion, “el carnaval no tenía ese carácter orgiástico advertido en otras partes [...] resultaba discreto, elegante y refinado en su desbordamiento”.<sup>186</sup> Así, quizá su característica principal era la estilización. Con una duración tan larga no podía ser una explosión permanente, era más bien como una pieza musical, con momentos de relativa calma, de solemnidad, intercalados con estallidos vitales. Es decir, se trataba de una gran puesta en escena, de un gran teatro. El testimonio del turista inglés John Moore, quien visitó Venecia en 1792, da una idea del ambiente.

Por la tarde hay generalmente en la plaza de san Marcos una abigarrada multitud de judíos, turcos y cristianos; leguleyos, bribones y carteristas; charlatanes, viejas y médicos; mujeres de calidad con máscaras; ramerías a rostro descubierto; y, en resumen, una mezcla tal de senadores, ciudadanos, gondoleros y gente de todo carácter y condición, que tus ideas se confunden y dislocan entre aquella multitud, de tal manera que no puedes pensar o reflejar nada, pero ese estado mental le encanta a mucha gente, el lugar siempre está concurrido y en el buen

---

<sup>186</sup> BRION, Marcel, *Venecia. La máscara de Italia*, Barcelona, Argos Vergara, 1962.

tiempo una gran parte pasa allí la noche. Cuando la Piazza se enciende y las tiendas de las calles adyacentes se iluminan, el conjunto produce un brillante efecto; y como es costumbre para las damas, al igual que para los caballeros, frecuentar los casinos y los cafés.<sup>187</sup>

El carnaval no era un único evento a lo largo de varios meses. Era también una extensión de las costumbres comunes en Venecia, especialmente la de las salas de juego, quizá la columna vertebral de todo el entramado turístico. Numerosos historiadores han especulado sobre qué llevaba a los venecianos a ser las personas más jugadoras de Europa. Era un pasatiempo y una pasión que traspasaba clases sociales, condición, edad, y cualquier otra consideración. El historiador francés Bailly señala:

Desde hacía diez siglos los venecianos sólo habían conocido una forma de existencia: la que a cada instante puede comprometerse en una partida de dados. Cuando un velero atravesaba los mares, la duración del viaje, la insuficiencia de los mapas y del instrumental marítimo, la certidumbre de sufrir rudas tempestades durante semanas o meses, la osadía y avidez de los piratas, todo lo imprevisible en fin, hacía la empresa azarosa. Los armadores [de barcos] se esforzaban en asegurarse las mejores oportunidades, y sin duda lo lograban con frecuencia, ya que se enriquecían y buena parte del oro del mundo iba a amontonarse a Venecia. Pero cuando partían sus galeras ninguno de ellos hubiese podido jurar si volvería [...] Era un juego

---

<sup>187</sup> Citado por LANDON, Robbins y NORWICH, John Julius, *Cinco siglos de música en Venecia*, Barcelona, Destino, 1992, p. 116.

fascinante, la oscilación perenne entre la fortuna o la ruina.<sup>188</sup>

Como en tantas otras cosas en Venecia, lo público se confundía con lo privado. El *ridotto*, la sala de juego regentada por el Estado, se instituyó en 1638 y funcionó sin interrupciones. Tenía dos salas contiguas, una para las bebidas (té, café, chocolates, vinos) y la otra para la comida (sobre todo quesos, charcutería y fruta). Después había seis salas para cada uno de los tipos de juego (baceta, faraón, bisbis, pánfilo). Sólo los patricios podían jugar sin máscara, pero muy pocos lo hacían. Las mujeres de la nobleza podían jugar también. No se permitía el ruido y la gente hablaba en voz baja y en las mesas de juego el silencio era casi total.

El *ridotto* era un generador de riqueza para el Estado mayor y más constante que cualquier sistema tributario, era el único que no se arruinaba.

Durante el Carnaval, la actividad en la ciudad era múltiple e incesante, las salas de juegos a veces no cerraban nunca, comenzaba la temporada de ópera, había en donde comer y beber las 24 horas del día. Así, por ejemplo, en las salas de juego se mezclaban los extranjeros y los nativos, los aristócratas y la gente de otros estratos del pueblo, donde había mujeres, desde las de alta cuna hasta cortesanas. Para un extranjero debió haber sido muy llamativa esta liberalidad, esta falta de horario, esta pasión por el juego y, sobre todo, la amalgama social. El juego era un igualador social de otra manera: muchos nobles quedaron en la ruina total.

No sólo se jugaba en el *ridotto* sino que el juego se había

---

<sup>188</sup> BAILLY, *op. cit.*, p. 305.

poseído de la ciudad y también se jugaba en las *casini* (“casitas”). El casino era comúnmente una pequeña habitación que un patricio, o cualquiera que pudiera permitírselo, tenía alquilada en la ciudad dentro de un gran palacio; a veces se alquilaban también casitas en los barrios periféricos o populares de la ciudad. Era un sitio privado para recibir visitas, amantes o descansar.<sup>189</sup> A partir de la reforma de 1768 el *ridotto* se amplió y eran los nobles quienes cuidaban cada una de las mesas de juego. En 1774, tras la ruina total de numerosos nobles, el Consejo de los Diez decretó su cierre, pero toleró el juego en los *casini*, los casinos particulares; 136 se dedicaron exclusivamente a ello. Algunos de estos casinos se convirtieron en lugares de juego, pero no todos lo eran.

Asimismo había casinos que se convirtieron más bien en modernos *clubs*. Había un casino para mayordomos, para abogados, para secretarios y en general, para cualquier corporación, que eran numerosas. La cultura gremial se juntaba a la cultura del casino con resultados curiosos para nuestros días. Así, las farmacias funcionaban como casinos para eruditos, juristas y curas y las barberías como casinos de poetas. Todas estas cosas llamaban la atención de los turistas europeos. La cultura del carnaval impregnaba Venecia, parada imprescindible del *Grand Tour*, el viaje formativo para los hijos de la élite del continente. La costumbre del Grand Tour duró hasta bien entrado el siglo XIX. En 1816, al inicio de una muy leída novela europea de entonces, *Adolfo*, de Benjamín Constant, se lee:

---

<sup>189</sup>. Véase el capítulo XIII “Juegos y placeres” en BAILLY, *op. cit.*, pp. 305-316 y “La ciudad del carnaval” en BRION, *op. cit.*, pp. 139-173.

Acabo de terminar a los 22 años mis estudios en la Universidad de Gotinga, la intención de mi padre, ministro del Elector de XXX, era que yo recorriera los países más importantes de Europa. Deseaba para que luego volviera a su lado para que entrara en el departamento cuya dirección le había sido confiada, y cuidar así personalmente de mi preparación con el fin de que un día pudiera convertirme en su sucesor”. En realidad, el viaje se refiere a Italia, pero no se menciona porque para ese momento se entendía que el viaje a la península itálica no era tanto de conocimientos como de placer.<sup>190</sup>

¿Qué tiene que ver la ópera con todo esto? Pues que era una de las atracciones centrales del Carnaval y la gente que asistía éste y a las salas de juego, a menudo, muy a menudo, era el mismo que el de los teatros de ópera. Este género era, antes que evento artístico (como se ve ahora) espectáculo, atracción, una suerte de fiesta para los sentidos, una ocasión para el deleite y el asombro.

### *3.3.4 Situación de la mujer en la sociedad veneciana*

A mediados del siglo XVIII las mujeres también tenían derecho a tener su propio casino y así lo hacían, sobre todo, quien podía permitírselo, como las mujeres patricias o de la clase media, pero no siempre había sido así.

Durante la época del poder de Venecia, y todavía hasta mediados del siglo XVII, las mujeres, independientemente de su nivel social, debían cumplir un rol estricto, como en cualquier

---

<sup>190</sup> CONSTANT, Benjamin, *Adolfo*, Introducción y traducción de Gabriel Oliver, Barcelona, Planeta, 1983.

sociedad europea, especialmente en la península italiana. Como hijas, esposas y madres se esperaba de ellas un comportamiento ejemplar; tenían prohibido salir solas y realizar actividades independientes. Por esa razón, en este período hubo un tipo de cortesana que tuvo un gran poder y riqueza en Venecia; eran jóvenes con educación, cultas, refinadas, con una gran conversación, tocaban algún instrumento, no con el fin de entretener sino para sí mismas; estaban además al tanto de cuestiones políticas y económicas por la cercanía con amantes poderosos. Por ejemplo, Caterina Delfin Tron, conocedora del latín y del griego, lectora asidua de Plutarco, cuyo lema era “mi alma está en mis labios”.<sup>191</sup> Algunas de ellas eran incluso mecenas de artistas y eran musas de otros. Estas mujeres poseían una libertad total y estaban protegidas por el propio sistema. Todo esto tampoco debe hacer creer que el ambiente era idílico. La prostitución estaba muy extendida a todos los niveles. Así:

Un Foscarini, sin lugar a dudas un miembro *barnaboto* de la poderosa familia, cuya esposa había ido a parar a la cárcel por conducta escandalosa, protestó ante la administración aduciendo que de ese modo tan brutal se le privaba de su única fuente de ingresos. Fue solícitamente oído y compensado con una renta mensual de diez ducados.<sup>192</sup>

A finales del siglo XVII la situación cambió. Al tiempo que las costumbres sociales se relajaban, las mujeres obtuvieron más

---

<sup>191</sup> BRION, *op. cit.*, p. 160.

<sup>192</sup> AZUA, Félix de, *Venecia de Casanova*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 35.



libertades. En primer lugar estaba la costumbre del *sigibeismo*, el acompañante de las mujeres casadas, sancionado por el marido y la sociedad, tanto que en el contrato matrimonial se establecía quien sería él. Éste a veces podía ser su amante, pero no era de obligación. Se trataba de alguien que la cuidaba, la ayudaba en todo sus quehaceres cotidianos, era una especie de cortejo permanente. Al final se trataba de una práctica de equidad, porque el hombre podía tener las amigas o amantes que quisiera, como en cualquier parte de Europa.

Todo esto iba ligado a la soltería imperante entre las clases altas. En el siglo XVIII las dos terceras partes de los nobles venecianos estaban solteros porque las familias procuraban que sólo el hijo más joven tuviera hijos y el resto permaneciera sin casarse, con lo que se evitaba la dispersión de la fortuna familiar. Como escribe uno de los historiadores más importantes del siglo XX en la historia de Venecia: “si examinamos la lista de los dogos que reinaron durante los cien años que separan 1675 de 1755, no podemos por menos de reparar en un hecho extraordinario: de un total de catorce, tan sólo cuatro llegaron a casarse”.<sup>193</sup>

Esos hombres, nobles y solteros, eran los candidatos ideales como *acompañantes* de las mujeres casadas, al tiempo que explicaría por qué desde el siglo XVII Venecia tenía un índice mucho más alto de prostitutas que la media europea, así como un índice tan alto de orfelinatos. Por el otro lado, esto explica por qué era larga la lista de familias que se extinguían sin dejar descendencia.

---

<sup>193</sup> NORWICH, John Julius, *Historia de Venecia*, Granada, Almed, 2009, p. 741.

Otra costumbre estaba ligada a todo esto: dos de cada tres jóvenes se quedaban sin casarse y muchas de estas mujeres tomaban los hábitos. Muchos conventos y monasterios funcionaban en realidad como unas pensiones de lujo, porque sus moradoras podían salir cuanto quisieran y llevar una vida licenciosa, a veces incluso dentro del propio recinto, como se ve en este cuadro de Pietro Longhi, que presenta un monasterio femenino en el día que se recibía visitas. La novicia no lleva un hábito sino un vestido, y podrá departir con su visitante en un lugar más íntimo del monasterio o salir con él a la calle.

Otro aspecto singular de esta sociedad era la facilidad para declarar nulo un matrimonio y el alto índice de los mismos, para asombro de Europa. Con esta situación de libertad social y sexual para las mujeres, las altas cortesanas perdieron poder, dado que los atractivos que antes ofrecían en exclusiva ahora otras mujeres los tenían también, incluso con algunas ventajas: a su belleza e inteligencia sumaban su libertad económica y el prestigio de su cuna y posición. Numerosos patricios competían por tener de amante a la esposa o familiar de un personaje importante de la República. La libertad de la mujer aumentaba incluso en el carnaval, cuando con la máscara podían desplazarse con todavía más libertad a salas de juego, el teatro y los cafés. En el teatro, durante el carnaval, algunas mujeres, esposas de altos magistrados, en vez de ir cubiertas con la capa negra (el *tabarro*) y la máscara (la *bauta*), iban descubiertas, con lujosos vestidos.

Las mujeres tenían el derecho de salir cuanto quisieran y también a tener su propio casino, en donde algunas mujeres de la

alta nobleza se entregaron a las mismas prácticas sexuales de los hombres e hicieron desfilar ahí a multitud de sus amantes, a veces simultáneamente, con lo cual llamaron la atención de las autoridades, que los clausuraban; lo cual muestra no sólo, o no tanto, el control de la autoridad como la persistencia de la práctica. Catarina Sagredo, Marina Sagredo, Cecilia Priuli, Lucrecia Basadonna, Angela Tiepolo, Cecilia Zeno, son algunos de los nombres que se conservan en los documentos de clausura. Muchas de estas mujeres, además, eran célebres por sus aventuras amorosas.

En suma, la mujer en Venecia tenía una libertad sin equivalente en otras partes de Europa. Esto se reflejaba directamente en la ópera, porque la mujer adquirió un protagonismo hasta entonces reservado exclusivamente a los castratti. Como reflejo de su situación social, en Venecia la mujer se volvió protagonista absoluta de la ópera. Por esta razón se crearon tan a menudo en su ópera roles de mujeres, como en Montezuma.

### *3.3.5 Los caminos convergentes de la censura artística y la represión política*

Mientras el clima de tolerancia, diversión y desahogo aumentaba, el Estado incrementaba el control de las actividades públicas y privadas de los ciudadanos.

La cabeza del Estado, el Dux era una figura de ornato, el poder lo ejercía el Consejo de los Diez, un juez absoluto, incontestable y minucioso, porque lo mismo se encargaba de velar por la seguridad nacional y por las grandes cuestiones estatales que de las cuestiones cotidianas y domésticas: de las salas de juego, las

iglesias y los divorcios. Nada escapaba a su ojo vigilante y a su control. Dentro del Consejo de los Diez estaba además otro grupo, los Inquisidores, conformado por tres personas, dos de los cuales eran del Consejo de los Diez, y que en la práctica funcionaban como la cabeza de una policía secreta, omnipotente y omnipresente, que controlaba también a los propios patricios, atenta a todas las denuncias, aunque fuesen anónimas, con una legión de confidentes. Incluso el Dux estaba fuertemente vigilado, en cualquier momento su gabinete de trabajo podía ser revisado, sin previo aviso y tenía prohibido ir a tierra firme sin expresa autorización del Consejo de los Diez. Para evitar la acumulación de poder, cada mes cambiaban a los Inquisidores.

La tarea oficial de los Inquisidores era contener la indecencia, la blasfemia y la subversión; en realidad la primera era tolerada, la segunda se supervisaba y la tercera era estrictamente controlada. Las actividades universitarias en Padua (clases, conferencias, reuniones) estaban minuciosamente supervisadas. Desde luego, también había control en Vicenza y Verona. Si los territorios no estaban articulados orgánicamente, la censura sí lo estaba.

El Estado intenta controlar las ideas revisando a las personas y las publicaciones que entraban en la Ciudad. No era extraño que a los turistas se les confiscaran periódicos y revistas. Los extranjeros, especialmente los que tenían algún cargo importante, oficial o privado, no podían convivir con los nativos, sobre todo con la nobleza, estaba estrictamente prohibido. Tampoco podían convivir con los criados de aquella ni tampoco mantener ningún tipo de

correspondencia. A cambio, los extranjeros estaban exentos de algunas obligaciones. Así, podían viajar en lujosas góndolas y vestían a menudo con lujo. Estas medidas, que nadie cuestionaba, se habían establecido desde la famosa Conjuración de Venecia en 1618.

Ésta, según las fuentes venecianas, se trató de una maniobra del virrey de Nápoles, el Duque de Osuna; el gobernador de Milán, el marqués de Villafranca y del embajador español ante la República, el marqués de Bedmar, quienes habrían planeado la agitación de mercenarios franceses asentados en Venecia para así intervenir en Venecia por medio de la flota española del Adriático. Los franceses (entre ellos varios hugonotes protestantes) murieron en tumultos o fueron ejecutados.<sup>194</sup>

La prevención de la conjura, el ambiente paranoico, se aplicaba incluso entre los mismos venecianos. Los patricios no podían visitarse entre sí y cuando convivían, era públicamente, como en la plaza situada delante del Palacio Ducal, o en el paseo que daban juntos por el *Broglio*, y a donde no podían acercarse ni los extranjeros y ni siquiera el pueblo llano. Debía darse una imagen de unidad sin fisuras, alejada de cualquier lucha de facciones o de intrigas, que desde luego se daban, pero por otros medios, muy disimulados y sofisticados.

La policía practicaba visitas sorpresivas a domicilios, interrogaba a los ciudadanos, incluso aplicaba encuestas. Los cafés, clubs, salas de juego, las iglesias y las calles estaban también vigilados. La policía secreta tenía amplios poderes, sus ejecuciones

---

<sup>194</sup> Véase: MANSAUD, André, 1618: ¿Conjuración de los españoles contra Venecia o Venecia contra los españoles? Sarpi frente a Monod Quevedo y Monod, en *AIH*, 1980, Actas VII, pp. 725-732.

sumarias eran comunes e incitaba a los ciudadanos a que se delatasen unos a otros. Una contraparte de ese control social era que los gondoleros hacían un juramento de guardar el secreto absoluto sobre las conversaciones de cualquier tipo que oían en sus embarcaciones, así como de las situaciones que presenciaban e incluso en las que participaban (como silbar para avisar a un amante que el marido o la esposa se acercaba). Por algo, “la Serenísima República se convirtió en la capital europea del espionaje, contando entre los extranjeros que residían en ella a agentes de las principales naciones del mundo”.<sup>195</sup>

Cuando el afamado erudito (historiador, filósofo, dramaturgo) Scipione Maffei, de visita en Venecia, propuso aplicar el sistema representativo en los territorios venecianos fue duramente reprendido, y no se le expulsó por consideración a su fama. En 1741 algunos patricios que propusieron tímidas reformas fueron desterrados. Y la resistencia a éstas no provenía sólo de la élite, el sistema estaba diseñado para oponerse a ellas: “el pueblo mismo temía las reformas, en particular las reformas económicas que distinguía mal de las políticas. Veía en el régimen corporativo la seguridad de su empleo. El establecimiento de la libertad económica hubiera hecho la competencia extranjera más sensible, y ya lo era demasiado”.<sup>196</sup>

El erudito (ensayista, traductor, jurista) Charles de Brosses resumió bien la situación: “no existe un lugar en el mundo donde reinen la libertad y la licencia de un modo más absoluto que en

---

<sup>195</sup> LANDON, Robbins y NORWICH, John Julius, *op cit.*, p. 60.

<sup>196</sup> THIRIET, Freddy, *Historia de Venecia*, Barcelona, Salvat Editores, 1956, p. 137.

Venecia [...] No os metáis en las cuestiones de gobierno y haced en cambio todo lo que os dé la gana”.<sup>197</sup>

Por su parte, el aventurero y escritor Giacomo Casanova señaló: “la política del gobierno veneciano tolera muy a gusto el libertinaje, como trasunto de una libertad individual que debiera promover, pero que en realidad reprime con mil artimañas”.<sup>198</sup> En realidad, el sentido que da el célebre memorialista a la “libertad individual” es justamente libertad política, que ya es parte del vocabulario ilustrado, politizado, crítico. Era ese tipo de libertad justamente la que se refrenaba a costa de la libertad individual, en el aspecto no político de la palabra. Este control social condicionó por completo la ópera veneciana, sometida a un escrutinio policiaco estricto. *En todas estas partes de Europa había censura, en Venecia auténtica paranoia teatral y operística. Si los espectadores exigían espectacularidad, compositores y libretistas buscaban evitar cualquier riesgo de dar pie, con sus obras, a la crítica política y social. Sus óperas debían mantenerse dentro de la más estricta ortodoxia.*

### 3.3.6 Las fiestas venecianas como fuente de legitimidad

El Carnaval veneciano es actualmente un mito, algo legendario en el arte, la literatura y en la historia. Por ello se pueden leer juicios como que “era menos una fiesta que una forma de vida ligera, fantástica y licenciosa, a la que Venecia se entregaba durante la mitad del año [...] el yugo que se sacudía era menos el de las leyes

---

<sup>197</sup> DIEHL, Carlos, *Venecia, una república de patricios*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 229.

<sup>198</sup> Citado por AZÚA, Félix de, *Venecia de Casanova*, p. 85.

que el de las costumbres”<sup>199</sup>. Sin embargo, el fenómeno era complejo y formaba parte de un importante entramado social, no todo era diversión espontánea.

En la celebración de todo tipo de fiestas los habitantes de Venecia se volvían ciudadanos iguales, porque era cuando la aristocracia “manifestaba con las gentes de toda condición una familiaridad y una proximidad que muy pocas clases pudientes de la Europa barroca habían tolerado”.<sup>200</sup> En realidad, ninguna otra clase del continente, y quizá del mundo, lo habría aceptado.

Durante el Carnaval, las divisiones sociales constantemente se adelgazaban, y tarde o temprano quedaban borradas. Ese efecto duraba sólo unas horas, pero era real y esa era su fuerza como elemento social cohesionador. La fiesta fungía como un distractor efectivo no menos para las clases bajas que para las medias e incluso las altas. Las dos primeras, conscientemente o no, cedían en sus demandas colectivas frente a la fiesta porque ambas obtenían también algo a cambio. La clase media tenía una libertad social (a costa de la libertad política) inédita en Europa; la clase popular podía dejar de ser un vulgo permanente oprimido y marginado como sus pares del continente (bastaba ver cómo vivían los habitantes más pobres de España o de los reinos alemanes). La fiesta significaba tanto el regocijo personal como, en una medida no menor, la celebración colectiva del Estado. La fiesta le daba a éste una legitimidad *sui generis*.

Además, todos los grupos sociales necesitaban la fiesta

---

<sup>199</sup> BAILLY, *op. cit.*, p. 296.

<sup>200</sup> BARBIER, Patrick, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 41.



como elemento económico de la República. Por ello, tanto los más pobres como los más ricos contribuían de alguna manera (comenzando por la económica) a la fiesta, un verdadero patrimonio común. En suma, la fiesta era un asunto de Estado, reforzaba la unidad nacional, el ánimo individual y el sentimiento de colectividad.

Gracias a la reproducción al infinito de las mismas ceremonias, las mismas fiestas, los mismos actos rituales [...] Venecia ha asentado sus cimientos y dado al mundo la impresión de un estado inmutable, ajeno a los sobresaltos políticos o sociales [...] las diversiones populares contribuían a conservar la unidad de la ciudad porque recordaban a todo el mundo los acontecimientos fundacionales de la República o los hechos gloriosos de su historia: conferían una legitimidad inatacable al gobierno y daban la impresión de asociar al pueblo llano con los destinos del Estado.<sup>201</sup>

Quizá, a todo esto se debe que la República no padeció una guerra civil, un levantamiento popular, una revolución, un motín. Los conflictos, tan comunes en otras partes entre el soberano, la aristocracia y el pueblo, no ocurrieron en Venecia. Como escribió desde España Leandro Fernández de Moratín en 1794, refiriéndose a Venecia, “a pesar de cuanto puede decirse contra la constitución de aquella república, que lo es sólo de nombre, es fuerza confesar que los que la administran saben el gran secreto, no menos difícil

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p 53-54.

que importante, de captarse el amor de las multitudes”.<sup>202</sup>

Las grandes fiestas estaban planeadas para provocar una honda impresión y para conducir a sus asistentes, a lo largo de las semanas y los meses, por una serie de sensaciones y emociones. De ahí los contrastes calculados entre las explosiones de júbilo y sensualidad, los fuegos de artificio, las grandes comidas, bailes y, por el otro lado, las celebraciones austeras, las fiestas salvajes, las peleas populares y la violencia con los animales. Así, sobre la procesión de barcas en la fiesta de la Ascensión, dice Patrick Barbier que “suponía un momento milagroso de belleza, de suntuosidad, de vivos colores y sinceros festejos populares. Hoy cuesta trabajo imaginar lo que estas fiestas acuáticas representaban y la fortísima impresión que dejaban en todos los contemporáneos”.<sup>203</sup> Y es que hasta para los lugareños la ciudad ofrecía variedad. Así, las fiestas se hacían también en los teatros de ópera. Los espacios para la celebración de eventos no estaban asignados de manera fija y unívoca como ocurre hoy en día. La ciudad entera era un espacio para la fiesta y para el espectáculo y los lugares asignados a cada una de estas funciones podían intercambiarse.

---

<sup>202</sup> Citado por AZÚA, *op. cit.*, p. 42.

<sup>203</sup> BARBIER, *op. cit.*, p. 58-59.

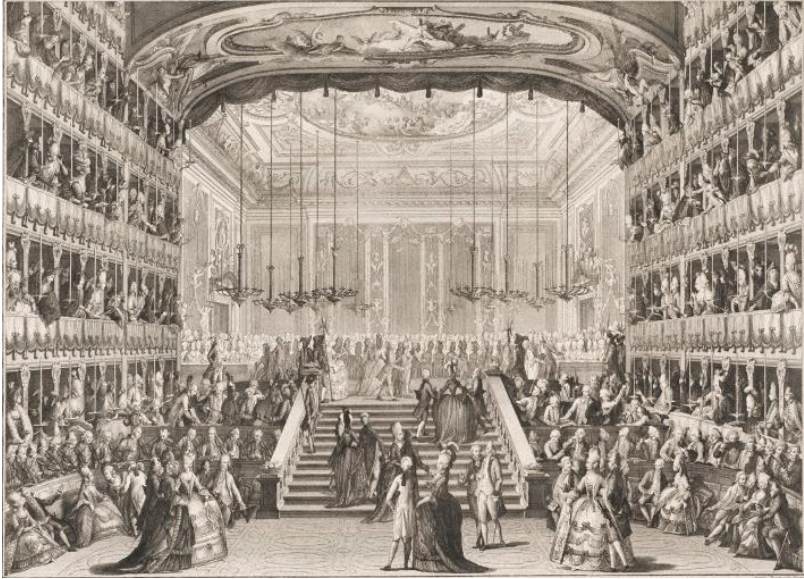


Fig. 28. El futuro zar Pablo estuvo en Venecia en 1782 y en el teatro San Benedetto se organizó una gran fiesta en su honor. *Fiesta para para el Gran Duque de Rusia, 1782*, de Antonio Baratti, disponible en: <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/258.1985/>.

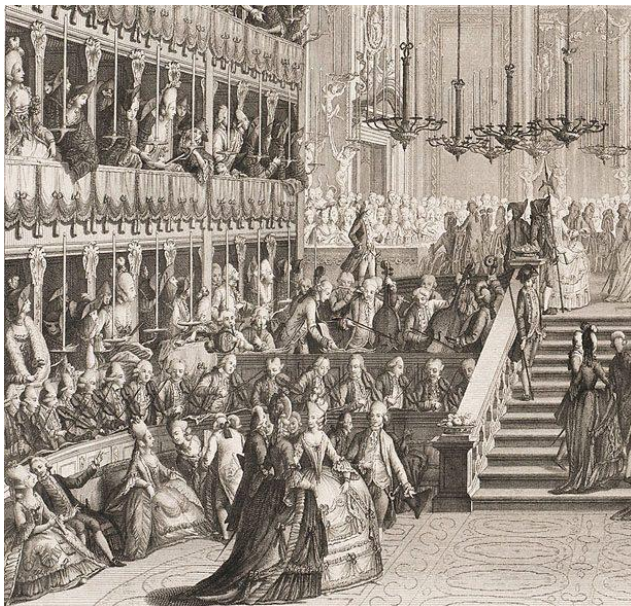


Fig. 29. En este detalle de la misma obra puede apreciarse la orquesta que amenizaba la fiesta, que era muy probablemente la orquesta residente del teatro.

A partir de la descripción de estas fiestas y lujos podría pensarse que la ciudad vivía con riqueza sin fin, pero no era así. Fuera de algunas familias con riquezas inmensas, a mediados del siglo XVIII los recursos eran escasos; en plena decadencia, como ya se ha dicho tantas veces. Muchos nobles llevaban una vida de subsistencia y alrededor de 20% de la población estaba desempleada. Incluso la aristocracia era ahorrativa y únicamente derrochaba en momentos puntuales. Comía poco, vivía en pocas habitaciones de sus palacios para no tener que mantener a las demás y convidaba apenas algo a sus invitados. El lujo, la fiesta y el esplendor estaban hermanados con la austeridad y la pobreza: un contraste típicamente veneciano. Todo redundaba en el interés del turista y la fama de Venecia que se extendió por todo occidente.

A new myth of Venice was woven from the comments of some travelers and from memoirs such as those of Casanova. Just as the early history of Venice is wrapped in the myth of pristine independence and its period of greatness is veiled by myths of the unfailing wisdom of the Venetian Senate, so the old age of the Republic is befogged by a myth of unsurpassed vice.<sup>204</sup>

Las fiestas venecianas, de la cual la ópera formaba parte, daban legitimidad interna al régimen: eran la contraparte y la compensación de la dura censura política. *La ópera no era un lujo exclusivo para los extranjeros, era accesible a todas las clases*

---

<sup>204</sup> LANE, Frederic C, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1973, p. 435.

*sociales de Venecia. Con esa inclusión la República utilizaba la ópera como un mecanismo de integración y legitimación social al mismo tiempo que se allegaba cuantiosos recursos económicos del exterior.*

### *3.3.7 El arte en Venecia: política de Estado y práctica popular*

Desde un punto de vista actual Venecia puede verse como una ciudad “muy culta”, pero debe matizarse que detrás de toda su actividad artística, cultural y literaria había, en primer lugar, la común práctica autocelebratoria de las grandes entidades políticas y, por otro lado, una cultura comercial.

Así, las *vedute* de Venecia (los cuadros con una vista panorámica de la ciudad) comenzaron a realizarse en gran formato —más propio de la glorificación que del *souvenir*— justo a partir del momento en que perdió su influencia marítima en el Peloponeso y territorios anexos: con la paz del tratado de Karlowitz en 1699 y la de Passarowitz en 1718. Así, una vez perdido el poder, para enaltecer la ciudad, se miraba hacia su pasado glorioso y las famosas vistas de Venecia comenzaron a pintarse para los lugares públicos y ya no solamente para las residencias privadas.

Sin embargo, al interior de Venecia la demanda de arte estaba diversificada. La burguesía que compraba títulos nobiliarios encargaba frescos en sus cúpulas y techos a los pintores para decorar sus palacios, pero sobre todo, retratos, porque le interesaba más glorificarse a sí misma que a la ciudad; “la nueva nobleza veneciana encontraba en este género un instrumento de afirmación indispensable para igualarse con la aristocracia. Amigoni, al igual

que Pellegrini, realizaba retratos fríos de gusto cosmopolita”.<sup>205</sup>

Pero mucho más importante que esta demanda local de arte era la gran demanda internacional de los miles de turistas que cada año visitaban Venecia. Todos buscaban llevarse un recuerdo de la ciudad y eso impulsó ciertos géneros artísticos, preferidos por esos turistas, así como por sus amistades en su país de origen. En otras palabras, la demanda francesa, holandesa, alemana, danesa y, sobre todo, inglesa, modeló el arte veneciano: privilegió al concierto y a la ópera antes que a otros géneros musicales; a las *vedute* antes que a otros géneros de pintura y a las obras de teatro antes que a otros géneros literarios. Era un *círculo*: Venecia dictaba la moda artística europea pero al mismo tiempo esa moda estaba dictada por los turistas. Por algo la mayor colección de vistas de Canaletto no está en Venecia o en Italia sino en Londres.

Los compradores más asiduos de las *vedute* eran los turistas del norte, especialmente los ingleses, que buscaban un recuerdo permanente de su memorable experiencia veneciana. Canaletto y Francesco Guardi estuvieron entre los más famosos pintores de vistas, pero la demanda era tan amplia que también incluía otros géneros, como la vista de interiores y los detalles de la vida cotidiana; en este último género, Pietro Longhi tuvo el mayor éxito. Tiepolo, por su parte, gran pintor de palacios, especialmente de cúpulas y techos, tuvo mucha demanda en Europa. En la época de la Guerra de Sucesión española, los pintores Ricci, Pellegrini, Bellucci, Lazzarini y Bambini recorrían las cortes europeas, donde

---

<sup>205</sup> OLIVERI, Adriano, Apuntes sobre la pintura veneciana en los albores del siglo XVIII, en *Venecia, Vivaldi y las sonatas op. 1* [CD 921203-S], San Lorenzo de El escorial, Glossa Music, 2007, p. 31.

su trabajo era asiduamente solicitado.

Por otro lado, Adriano Oliveri nota en Venecia, un gran centro artístico, la “ausencia de una auténtica crítica de arte”.<sup>206</sup> Este punto es capital, una clave de cómo funcionaba el mecanismo artístico de la ciudad. Faltaba esa crítica de arte porque la pintura veneciana no mantenía un diálogo o una confrontación con su contexto social, político y artístico, como ocurre con los movimientos artísticos vivos; sencillamente era la repetición incansable de un patrón, con mínimas variaciones. En otras palabras, en vez de un movimiento orgánico y en desarrollo, había un arte conservador, inmóvil.

La prueba de que el acento artístico estaba más en la conservación que en el progreso es que a mediados del siglo XVIII el senado creó una comisión oficial de inspectores que se encargaría de asegurar el buen estado de las obras artísticas y arquitectónicas de la ciudad, tanto de los palacios oficiales como de los privados. Esta comisión debía, asimismo, impedir el robo de las obras de arte y su venta sin permiso; incluso, para reparar una pieza valiosa debía contarse con autorización. Así, las autoridades eran conscientes de la importancia del proyecto de mantener la ciudad como museo, es decir, como patrimonio y testimonio de la grandeza pasada. El pasado era el presente y el futuro de la ciudad.

Este giro del arte veneciano, a partir de la pérdida de su imperio marítimo, se reflejó también en las artes aplicadas. Así, la arquitectura veneciana en el siglo XVIII ya no buscaba el engrandecimiento de siglos pasados o la majestuosidad que sirve

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 57.

para demostrar el poder y la riqueza, sino proyectar una ciudad más acorde con su carácter turístico: realzar lo teatral (una ciudad pensada como una especie de escenario) y espectacular (en el sentido de representaciones). “A una Venecia por así decirlo interna, que vivía en los grandes palacios, auténtica ciudad dentro de la ciudad, le siguió una Venecia proyectada al exterior, pública, sobre cuyos teatrales proscenios vive el pueblo, nuevo protagonista”.<sup>207</sup>

En la decoración de interiores el cambio fue igualmente radical, pero en sentido inverso. El interés dejó de estar en los grandes salones, en los patios adornados con emblemas y trofeos, en las grandes esculturas, fuentes, detalles exteriores, y se centró en las pequeñas estancias estilizadas, íntimas, donde podía usarse aquello que la ideología oficial de la República marginaba: el gran lujo.

También cambió la moda. Si en el siglo XVII todavía privaba la ropa austera y el corte de los trajes, incluso era ligeramente militar, en el siglo XVIII se pasó a un diseño inventivo, colorido y variado.

Es probable que Venecia fuese la ciudad artística más importante de Europa, importante en cuanto a producción y consumo. Por lo tanto, se trataba de un constructo y un proyecto social. Las artes eran una suerte de industria y estaban interrelacionadas. Puede notarse esto en una serie de reveladores detalles. Por ejemplo, el importante dramaturgo Carlo Goldoni comenzó su carrera como libretista de óperas breves y de óperas bufas; o el pintor Tiepolo que en su juventud realizó diversas escenografías operísticas, entre ellas las de dos óperas de Vivaldi:

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 45.



*Arsilda, Regina de Ponto* (1716) y *L'incoronazione de Dario* (1717). Y Giacomo Casanova, quien fue violinista de la orquesta del teatro San Samuele, en donde a menudo se montaba ópera.

Otro punto que mostraría el desarrollo de las artes en Venecia, no sólo como una cuestión de virtuosismo innato sino de formación sistemática, es que algunos pintores venecianos importantes presentaban sus obras al aire libre, en las plazas públicas, con el fin de conocer la opinión de la gente, a la que concedían un gran valor. Era una manera de someter su trabajo a un juez implacable y conocedor. Así, Francesco Guardi expuso sus vistas de Venecia bajo el edificio de la procuraduría.<sup>208</sup>

Pero quizá donde más destacaba Venecia como un pueblo de artistas era en la música porque era una pasión colectiva que traspasaba todo tipo de fronteras. Los pescadores, los carpinteros, los gondoleros, cualquier tipo de trabajador manual tenía por costumbre cantar mientras hacía su faena. La música ocupaba un lugar central en las fiestas, y en privado, desde los palacios hasta las casas más humildes. Las calles, plazas y mercados estaban inundados de música.

Sin embargo, la característica más acusada de esta musicalidad, tanto a los ojos de los extranjeros como a los de la época actual, es que el pueblo llano cantaba lo mismo canciones tradicionales que arias de ópera (como ocurrió en el siglo XIX, aunque en parte por otros motivos, con las de Giuseppe Verdi). Más importante es que el pueblo llano tenía un papel activo, creado; por ejemplo, los gondoleros adaptaban las arias de óperas al dialecto

---

<sup>208</sup> BAILLY, *op. cit.*, p. 326.

véneto para poder cantarlas con más naturalidad. Asimismo interpretaban formas musicales *sui generis*, que cabría calificar de “cultas” (aunque quizá habría que decir que esta clasificación es contemporánea y que en aquel entonces las barreras entre ambos ámbitos eran más difusas). Así, los gondoleros cantaban, adaptando diversas melodías, como los versos de Torcuato Tasso, especialmente los de la *Gerusalemme Liberata*:

Se oía a los bataleros [gondoleros] cantar los versos con elegancia y dignidad, y luego responderse entre sí, de una góndola a otra: muy pronto llegaron a relevarse hasta diez o doce y se intercambiaban un versículo u otro del poema llegando tan lejos como su memoria lo permitía.<sup>209</sup>

Goethe dejó constancia de su estupor ante este hecho en su *Viaje a Italia* (1816). En su caso, como en el de muchos viajeros extranjeros, había un claro elemento clasista en su asombro, ya que les parecía increíble el alto nivel musical y literario del pueblo más bajo, su alta perfección técnica y, sobre todo, la perfecta naturalidad con que este fenómeno se daba de manera reiterada.

En suma, si Venecia pudo utilizar la ópera como elemento legitimador político, elemento de cohesión social y fuente de ingresos, es por el estatus social de la música: el pueblo tenía relación con la ópera no sólo como espectador sino también como ejecutante: triunfar en este medio era una forma de ascenso social. El trabajo de músico tenía prestigio social, una buena retribución económica y tenía una gran demanda. *En otras palabras, la música*

---

<sup>209</sup> BARBIER, *op. cit.*, p. 20.

*no era sólo entretenimiento sino un auténtico sistema de equilibrio y contrapeso económico, político y social* ¡Era uno de los pilares de la República!

### 3.3.8 *La vida musical*

La música era tan importante en Venecia que era lo único que disputaba a la prostitución y al juego la primacía turística, especialmente la ópera. “Venecia fue la ciudad de la ópera por excelencia y los venecianos el pueblo más ávido de oírla, el más insaciable que haya podido conocerse en los siglos XVII y XVIII”.<sup>210</sup> No se trataba sólo de una cuestión melómana y de placer, era una auténtica industria. Desde fines del siglo XVII Venecia era la ciudad musical más importante de Europa: un lugar de peregrinaje para los músicos de todo el continente, que sabían que ahí tendrían un auditorio proveniente de todo el continente y que valoraría sus aptitudes y quizá les ofreciese un buen empleo. De la misma manera, los músicos locales, egresados de los conservatorios, sabían que lo más probable era que terminasen contratados en otros países, como en Francia, o más frecuentemente, en los países del norte, como Alemania o Inglaterra.

Los músicos en Venecia tenían un doble reconocimiento, el de los turistas (especialmente los melómanos) y el del público veneciano, que los valoraba más que en cualquier otra parte de Italia: si en aras de la igualdad, la República era renuente a otorgar cargos honoríficos oficiales, no dudaba a la hora de entregarlos a un

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 125.

compositor, a un/a músico o un/a cantante. Una sola ópera podía atestar un teatro durante varios meses, haciendo muy difícil el acceso ante la demanda o, un compositor, afamado, tras un estreno triunfal, podía ser transportado en hombros por el público hasta su casa, en medio de una procesión de antorchas.

Por otro lado, había cuatro orfanatorios exclusivamente para niñas, que también funcionaban como conservatorios, en los cuales sólo podían entrar las de mejores aptitudes. Tanto el orfanatorio como el conservatorio eran pagados por el Estado. El triunfo como cantante o como instrumentista abría grandes posibilidades para las jóvenes, como obtener un matrimonio ventajoso o riquezas. Además, estas cantantes o instrumentistas ganaban un gran reconocimiento social; eran motivo de orgullo para el pueblo llano, de donde habían salido muchas, y para las autoridades, que sabían que su talento era motivo de asombro para los extranjeros, fueran turistas, dignatarios o embajadores.

A diferencia del resto de Italia, y no se diga del continente, la ópera en Venecia tenía una singularidad importante: estaba abierta a todo el público, mientras que en el resto Europa la ópera se representaba sólo en la corte y quedaba al alcance de un público muy reducido, que no debía preocuparse por su puesta en escena. Monarcas y nobles eran quienes pagaban la ópera, para mayor brillo de su corte y como una forma de aumentar su gloria.

Sin embargo, a raíz de la gran demanda de la ópera veneciana, esta se convirtió en una actividad netamente comercial. Entre 1637 y 1699 se abrieron 16 teatros; en el siglo XVIII el número de los nuevos disminuyó a la mitad, pero aun así no tenía

parangón en Europa: un mínimo de cinco teatros montaban ópera incesantemente. La temporada duraba cinco meses y un solo teatro podía montar hasta 12 óperas. Reinhard Strohm calcula que a lo largo del siglo XVIII pudieron haberse montado en Venecia un total de 1,200 óperas diferentes de producción original.<sup>211</sup> Además, el público no aceptaba reposiciones, exigía producciones nuevas. En ese sentido, esto se parece más a lo que actualmente es el cine y puede observarse cuánto han cambiado las costumbres en el consumo de la ópera; actualmente es difícil que el público asista a los montajes de óperas nuevas, aunque asiste regularmente a la reposición de títulos bien conocidos.

Así, la ópera estaba abierta a cualquier persona que pudiera pagarla, sin importar su condición social y, sí, en todo caso, su liquidez. La nobleza y las clases altas no eran las únicas interesadas en el género, así que el mercado operístico también atendió esta demanda. En una fecha tan temprana como 1637 se abrió el primer teatro dirigido al pueblo llano, con precios módicos, San Cassiano. Su éxito fue clamoroso y su ejemplo fue seguido por otros recintos. La competencia feroz mantuvo bajos los precios y se buscaron nuevas fórmulas para atraer público, como las ventas anticipadas de los palcos o los lugares para estar de pie. En todos estos detalles relucía el antiguo espíritu empresarial de la ciudad que, aunado a que la República era un lugar en donde existía la costumbre de la mezcla eventual de clases sociales, convirtieron a la ópera en una potente industria y en una de las instituciones sociales más importantes de la República.

---

<sup>211</sup> Citado por BARBIER, *op. cit.*, p. 137.

Desde el siglo XVII existían mecanismos para juntar a las clases sociales en el mismo recinto, pero mantener algunas distancias. El modelo tradicional de teatro tenía forma de herradura, el público se sentaba ahí, con la excepción del monarca y la familia real, quienes lo hacían en un asiento especial, al centro y en la parte superior; así, todos los asistentes se hallaban, simbólicamente, como súbditos, en igualdad de posición y ubicación ante la vista del monarca. Fue en Venecia donde se creó un tipo de teatro que en vez de una división horizontal del público (los personajes más importantes iban adelante y hacia atrás iba decreciendo su importancia) recurrió a una vertical. Se dejó la grada como la entrada más barata, y por lo tanto, la accesible a las clases populares; y en los palcos se ubicó la nobleza.

Además, justo enfrente del foso de la orquesta, en la platea, no había asientos fijos sino que se usaban sillas plegables. Estos eran los lugares más baratos y los que comúnmente adquirían los gondoleros, que además hacían todo tipo de bromas y comentarios (desde piropos a quejas) durante la función, sin ningún tipo de limitación. Así, había una incesante actividad durante la función y no se guardaba silencio. Los palcos más baratos eran los del primer piso, por estar casi junto a la grada, y los del último, por su incomodidad y distancia del escenario. Las familias más poderosas y ricas competían por obtener los mejores palcos, símbolos de su *status*. No era extraño que desde los palcos superiores se escupiera, se aventasen líquidos o alguna otra cosa, como una manera de mantener la distancia o de manifestar la molestia ante el comentario subido de tono de alguien de la platea. Así, el teatro era una

representación de la estructura social de la República: las clases sociales estaban juntas pero al mismo tiempo separadas.

Ante la gran demanda de los venecianos y los turistas por la ópera, las grandes familias descubrieron que era un negocio e invirtieron en ella por necesidad. Los antiguos linajes ya no controlaban las empresas marítimas y comerciales y necesitaban obtener recursos. Unas pocas administraban directamente los teatros, ayudados por empleados, pero lo más común era dejar todo en manos de un administrador. Algunas familias poderosas tenían los teatros más prósperos, dirigidos especialmente a la nobleza local y a los turistas ricos. Por ejemplo, para competir con las familias Tron y Vendramin, los Grimani financiaron el teatro San Giovanni Grisostomo —el teatro más importante, innovador e influyente de Venecia del siglo XVIII—, que además tenía unos precios muy altos, con lo cual se aseguraron no sólo de la rentabilidad sino de que el lugar fuera, además, un baluarte de la nobleza e inaccesible para las clases bajas. Los demás teatros debían competir por el resto del público. El negocio no era singularmente rentable pero la élite estaba perdiendo recursos y no tenía más remedio que adecuarse a la demanda.

El dilema central de las autoridades —atraer más público a la ciudad y conservar la apariencia de respetabilidad— también tenía implicaciones teatrales. En 1699, el Consejo de los Diez prohibió la ópera durante la Navidad, pero en 1720 autorizó a algunos teatros dar función en una fecha prohibida: las dos semanas de la fiesta de la Ascensión. La permisividad tenía riesgos, en la ópera convivían distintas clases sociales y, más importante, era el

único espacio en donde se permitía la contigüidad de los nativos con los embajadores extranjeros, una prohibición cuya transgresión a veces conllevaba la pena de muerte.

La ópera era además un espacio de liberalidad sexual porque la cortina de los palcos podía cerrarse y, durante el Carnaval, los asistentes podían llevar máscara; era un club social donde las familias importantes, dueñas de los palcos, podían pasar has 6 horas diarias, 4 o 5 días a la semana; ahí se comía, se bebía, se jugaba a las cartas, se charlaba o se conspiraba: por eso los teatros estaban llenos de espías locales, de toda Italia y europeos. Durante el Carnaval las normas se relajaban pero tampoco estaba permitido hablar de política.

Compositores, libretistas y músicos temían provocar la menor molestia al gobierno de la ciudad, así que era común que en la ópera se evitasen los temas actuales, que sus producciones se ambientasen en naciones y cortes remotas, con protagonistas legendarios. Incluso en la ópera de tema romano se privilegiaba la etapa imperial para no entrar en el potencialmente conflictivo tema republicano. Además, con un medio operístico tan reñido los teatros creaban estrategias para llamar la atención del público y una de ellas fue recurrir a personajes y ambientes exóticos en las óperas. Así, en *Motezuma* de Vivaldi, seguramente fue atractivo que Tenochtitlan fuera una ciudad lacustre, como Venecia. En esta ópera también se mencionan los puentes sobre el agua, lo que resalta el parecido.

### *3.3.9 Venecia, ciudad editora europea*

Desde la Edad Media, Venecia fue un centro editor de importancia



internacional porque integró los libros como parte de su comercio. En el caso de las obras hispánicas, Venecia ocupó un lugar destacado como editora en el siglo XVII. En Venecia, los textos sobre la Conquista de México se tradujeron y editaron repetidamente en italiano: *Las cartas de relación* (1522-1535) de Hernán Cortés se imprimieron en 1556, la *Historia de la Conquista de México* (1553) de Francisco López de Gómara en 1566 y la *Historia natural y moral de las Indias* (1590) de Joseph de Acosta en 1596. Estos libros eran leídos de manera regular por la elite, probablemente enterada de otros textos que circulaban en Europa sobre el mismo tema, pero no en la península itálica, como la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1592) de Bartolomé de las Casas o *La historia general de las cosas de la Nueva España* (1540-1585) de Bernardino de Sahagún. La exclusión de estas obras, alejadas de la visión imperial, “reveals the powerful Spanish influence in many territories of present-day Italy and also reflects the dominant role of the Catholic faith of the Pope’s political influence on the Italian Peninsula”<sup>212</sup>. Sin embargo, Venecia ocupaba un lugar especial en la península itálica, un lugar en donde la obra de Las Casas sí se publicaba, así “a partir de 1613, una corriente continua de tales traducciones brotó en Venecia, ciudadela del catolicismo liberal y de la resistencia a España y a la intromisión papal en su independencia”.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> MAEHDER, Jürgen, Alvisé Giusti’s Libretto *Moteczuma* and the Conquest of Mexico in Eighteenth-Century Italian *Opera Seria*, en TALBOT, Michael, *Vivaldi, “Moteczuma” and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Brepols, Turnhout, 2008, p. 65.

<sup>213</sup> KEEN, Benjamin, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 217.

En el siglo XVIII, el interés por los libros hispánicos no cambió en Venecia. Así, *La Historia...* de Solís, de 1684, que se había traducido al italiano en Florencia en 1699, se reimprimió en Venecia en 1704, 1715 y 1733, el año de *Motezuma*. Aunque el poder de la Monarquía Hispánica se había debilitado en la península desde el final de la Guerra de Sucesión Española (1701-1713), todavía representaba una amenaza.

Libretistas y compositores sabían que los censores revisarían con mayor cuidado una ópera de tema hispánico que un equivalente histórico o literario: su carácter de espectáculo le daba una difusión inmediata y amplia. La Conquista de México era un episodio importante de la historia de España, aunque fuera de la dinastía reinante anterior. Exactamente igual que Giuseppe Verdi, casi un siglo y medio después, ante el dominio Habsburgo austriaco, los artistas italianos debían ser cuidadosos, así lo supieron Antonio Vivaldi y Luigi Giusti en 1733 con *Motezuma*. La amenaza del poder español se confirmó con la firma del primer Pacto de Familia de los Borbones (1733) entre Luis XV y Felipe V, que llevó a Carlos III a coronarse como rey de Nápoles y Sicilia en 1735.

### *3.3.10 Luigi Giusti y su libreto para Motezuma*

Luigi (en dialecto veneciano Alvise) Giusti (1709-1766) era veneciano y a menudo se le confunde con su tío Girolamo, quien también era libretista de ópera. Giusti nació en el seno de una ilustre familia burguesa, de los *cittadini*, pero empobrecida. En su primera juventud tuvo como tutor a Domenico Lazzarini, profesor de literatura griega y latina en la Universidad de Padua, en donde más

tarde Giusti estudió derecho. En Venecia se movió en los ambientes operísticos, fue miembro del círculo de Apostolo Zeno, el polígrafo veneciano, que además de poeta, crítico literario, dramaturgo, periodista, etcétera, fue un importante libretista de ópera, el más influyente de Italia hasta el advenimiento de Pietro Metastasio. Zeno fue un reformador de la ópera que, influido por la tragedia neoclásica francesa, se alejó del melodrama desahogado, privilegió la unidad de tiempo y espacio y redujo el número de personajes, entre otras cosas. Giusti fue un autor precoz, en 1733, a los 24 años escribió el melodrama *Argenide* y el libreto de *Motezuma*, ambos ya muestran el influjo de las reformas de Zeno.<sup>214</sup>

Al año siguiente, Giusti se trasladó a Milán —entonces una posesión de los Habsburgo de Viena— como preceptor de los hijos de la marquesa Isabella Vidoni Rasini y participó en varias academias intelectuales y tertulias literarias, como la Accademia dei Filodossi. Más tarde se convirtió en funcionario del régimen de los Habsburgo, con el que colaboró en sus reformas administrativas. En 1735 tradujo las fábulas de Fedro, que se publicaron en Milán.<sup>215</sup> En 1741 se casó con la también poeta Francesca Manzoni, quien murió dos años después. Entonces Giusti se ordenó sacerdote y abandonó la vida literaria e intelectual para dedicarse de tiempo a completo a su trabajo como funcionario del ducado austriaco de la Lombardía. En 1756 se trasladó a Viena, donde fue nombrado consejero real

---

<sup>214</sup>Sobre la relación de Giusti y Zeno véase: STROHM, Reinhard, “Vivaldi and his Operas, 1730-34: A Critical Survey”, p. 30, en TALBOT, Michael (ed.), Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, pp. 25-43.

<sup>215</sup> Véase el perfil de Giusti y su relación con la literatura en: CARPENTIER, Alejo, *Concierto barroco*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Akal, 2011, p. 310.

sobre temas italianos.<sup>216</sup>

El tradicional proemio del libreto dice:

È famosa l'istoria della conquista del Messico sotto la condotta del valorosissimo Fernando Cortes in cui diede mirabili contrassegni di prudenza, e valore. Ne scrisse con minor sospetto di tutti gl'autori la famosa penna de Solis, e quantunque giudicato il più interessato nelle glorie di quest'eroe, nulladimeno io lo giudico il più sincero. Molte furono le azioni generose, ed invitte di questo duce per arrivare al sospirato confine; ma per ridurmi quant'è possibile alla brevità dell'azione io mi raccolgo nel tempo, che da Motezuma imperator del Messico fu il Cortes con il suo seguito ricevuto nella capitale. Suppongo l'amistà benché simulata, che fra quelle due nazioni correva, i pretesti per li quali fu interrotta la pace, e rappresento nel presente dramma le calamità dell'ultimo giorno in cui restò quel gran principe soggiogato, e vinta la monarchia. Tutto ciò, che di vero abbandono, e che di verisimile aggiungo è per adattarmi alla scena, e perché meno imperfetto, che sia possibile comparisca il presente dramma intitolato MOTEZUMA. Le voci, fato, numi, destino, ed altre sono termini poetici, che nulla offendono la religion dell'autore, ch'è cattolico.<sup>217</sup>

Giusti se dedica, sobre todo, a explicar sus ideas dramáturgicas pero también aclara que se basó en la *Historia de la*

---

<sup>216</sup> Cfr. MARKSTROM, "Kurt, Giusti, Girolamo [Luigi, Alvise?]", [en línea], *Oxford Music Online*, disponible en: [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901927](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901927)

<sup>217</sup> GIUSTI, Luigi, p.4. En Vivaldi: *Motezuma*, <http://www.librettidopera.it/zpdf/motezuma.pdf>

*conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España* (1684) de Antonio de Solís y Rivadeneyra, obra muy conocida en Italia. Giusti parece suspicaz frente al panegírico de Solís, pero lo encuentra “sincero”. ¿Se refiere con esto a la imparcialidad o a su estilo? ¿Lo convincente es el tono o la visión de Solís?

En las óperas sobre la Antigüedad grecolatina la historia de los protagonistas era bien conocida y por ello, las eventuales licencias no se justificaban, entendiendo que el espectador las detectaría y con ellas el mensaje de la ópera, pero en las ambientadas en culturas no occidentales (persas, indios, chinos, y demás nororientales) las licencias eran absolutas y sin explicación de por medio.

La aclaración del libretista de que en algunos momentos se aleja de los hechos históricos e inventa otros “con fines escénicos” revela su conciencia histórica, como estos, hay más indicios de una postura personal y crítica. Giusti, como Solís, considera a Cortés un héroe pero su visión de los hechos no se inscribe en la visión imperial hispánica. Las fuerzas aztecas y españolas están en plan de igualdad y no hay visos de inevitabilidad en la derrota mexicana, tampoco retrata desfavorablemente a los aztecas. En suma, la visión de la Conquista de México de Giusti está muy lejos del maniqueísmo y es compleja.

A pesar de que dedique sólo un par de líneas, es evidente la importancia de la religión para Giusti: le interesaba dejar claro que su mención de elementos paganos no debía poner en duda su

ortodoxia religiosa. Cumplía así con un requisito claramente dirigido a la censura.

*Motezuma* es una *opera seria*, es decir, un tipo de opera propia del siglo XIX, que se escribía especialmente para las cortes reales o ducales y por ello, sus temas dominantes son los problemas dinásticos y de la legitimidad del poder político; era algo comprensible porque el género era eminentemente cortesano y su finalidad era exaltar al monarca que la patrocinaba. Emparentada con el drama neoclásico, predominaban los asuntos mitológicos, históricos y religiosos (del Antiguo Testamento), sus personajes eran reyes y nobles, excepcionalmente aparecía un plebeyo, generalmente un héroe, pero a menudo se descubría que en realidad era de sangre azul. De ahí la singularidad de Venecia, el único lugar de Europa donde la *opera seria* no era presentada en una corte. Su representación iba más allá del Dux y de los senadores. El pueblo de Venecia no estaba limitado a ver únicamente la otra vertiente de la ópera del siglo XVIII, la *opera bufa*, emparentada con la *commedia dell arte* y el teatro popular y callejero, cuyos temas eran de la vida cotidiana, con tramas sencillas, protagonistas plebeyos y melodías de corte popular.

Musicalmente, la *opera seria* era rígida y sus efectos escénicos privilegiaban lo solemne y lo espectacular.<sup>218</sup>

Los personajes de *Motezuma* son:

---

<sup>218</sup> Sus elementos básicos eran el recitativo, el arioso, el aria y el coor. Para una descripción musical completa del género, véase el apartado “Los elementos constructivos de la ópera seria” en MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel, *Historia de la ópera*, Madrid, Akal, 2013, pp. 70-72.

Moctezuma, emperador de México..... barítono  
 Mitrena, su esposa.....soprano  
 Teutile, su hija.....soprano  
 Fernando, general de la armada española.....castrato  
 Ramiro, su hermano menor.....mezzosoprano  
 Asprano, general de los mexicanos.....soprano

En esta *opera seria*, como en cualquier otra, dominaba el virtuosismo vocal. Los *castratti*, por sus voces “raras”, eran los protagonistas. Como escribe una cantante e historiadora de la ópera española actual:

Valía oro el control de una colocación nasal (*messa di voce*) con la que pasar en una misma nota del más sutil de los susurros al más exuberante despliegue de sonido, así como el dominio del arte de la coloratura y el adorno, un mundo único de aliento inagotable y de guirnaldas imposibles —de notas que recorren el edificio de la voz humana desde el sótano hasta la última de sus torres— como nueva meta distintiva del buen cantante.<sup>219</sup>

De ahí que en *Motezuma* el papel de Hernán Cortés, Fernando (como Julio César o cualquier otro héroe de *opera seria*), tenga ese registro; de ahí también la importancia dramática y musical de Mitrena, la esposa del emperador, que por momentos parece la verdadera protagonista de la ópera: este papel fue diseñado para Anna Giró, la protegida de Vivaldi.

---

<sup>219</sup>. FALCÓN, Laia, *La ópera. Voz, emoción y personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, p. 59.

Cortés cumple el papel de héroe militar tradicional de la *opera seria* y su relación con Moctezuma es la típica de cualquier caudillo griego o romano que se enfrenta a un gobernante o líder bárbaro, tal y como ocurre por ejemplo, en dos óperas de Haendel— contemporáneas de las de Vivaldi— como *Giulio Cesare in Egitto* (1722), en la que está la oposición entre Julio César y Ptolomeo, o en *Porro, Rè dell'Indie* (1731), en la que se retrata el enfrentamiento entre Alejandro Magno y el rey de la India, Porro. Steffen Voss se pregunta si *Moteczuma* es realmente una ópera exótica:

The musical style of this opera is free from the barbarism that was often adopted by baroque and classical composers for the portrayal of exotic locales. It was possible to “align” the plot of the drama with a classical Western context, such as one located in the history of the foreign wars of ancient Greece or Rome.<sup>220</sup>

Este modelo de la Antigüedad clásica se ve reforzado porque el modelo de Vivaldi para *Moteczuma* fue otra ópera suya de tema griego-romano *Farnace* (1727), en que el rey heleno se enfrenta a Pompeyo. La persistencia del modelo se aprecia en otra ópera posterior de Vivaldi con tema romano, *Catone in Utica* (1737), que muestra el enfrentamiento entre Catón y Julio César por la República. Así, puede verse que el modelo principal no es siempre la oposición de personajes grecolatinos contra bárbaros sino también de los primeros entre sí, como Pompeyo contra Farnace.

---

<sup>220</sup> VOSS, Steffen, Antonio Vivaldi's *dramma per musica Moteczuma*. Some observations on its libretto and music, en TALBOT, Michael, *Vivaldi, "Moteczuma" and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Brepols, Turnhout, 2008 pp. 15-17.



Por otro lado, debe recordarse que existía en Europa, desde la época misma de su descubrimiento, una tendencia a comparar las culturas azteca e inca con los antiguos griegos y romanos. Como señalan los comisarios de la exposición de 2010, *The Aztec Pantheon and the Art of the Empire*, celebrada en el Museo Getty de Los Ángeles:

The Spaniards were not entirely misguided in their conception of Aztec society as living manifestation of the ancient civilizations of the Mediterranean. After all, everywhere they looked they would have envisioned in the exuberant colors and textures of daily life what in their homeland could only be dimly gleaned from the writings of Roman historians and the remains of the Roman Hispania [...] The idea that different civilizations pass through similar stages of progress justified the comparison between present-day Aztecs and ancient Romans. The encounter with Amerindians thus sparked new interest in antiquities, particularly on the Iberian peninsula”.<sup>221</sup>

Sin embargo, en la *opera seria* la trama histórica siempre estaba condicionada por convenciones de todo tipo, especialmente teatrales, que atrajesen la atención del espectador y que permitiesen presentar una serie de sucesos llamativos, de resaltar contrastes y de hacer dinámica la acción, como en *L'incoronazione di Dario* (1717), que trata sobre la muerte del rey Ciro, de Persia, y la lucha de sus tres hijos por sucederle, imponiéndose al final Darío. Sin

---

<sup>221</sup> POHL, John M. D. y LYONS, Claire L., *The Aztec Pantheon and the Art of the Empire*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2010, p. 59. Para una revisión del tema véase el apartado “La crítica de las analogías clásicas en la historiografía del Nuevo Mundo”, CAÑIZARES ESGUERRA, *op. cit.*, pp. 77-87.

embargo, un musicólogo francés, al describir la obra, señala:

l'intrigue se trame dans le cadre noble et imposant de l'opéra seria, le livret d'Adriano Morselli reprenant un sujet historique se passant au V<sup>e</sup> siècle avant J. C. à la Cour de Perse, les conflits passés avec les Turcs ayant laissé aux Vénitiens un attrait pour la culture orientale. Mais la dimension dramatique cède la place à de curieux éléments bouffes, aux intrigues amoureuses et aux histoires de palais.<sup>222</sup>

*Motezuma* es la primera ópera de la historia sobre la Conquista de México y se estrenó el 14 de noviembre de 1733 en el teatro San Angelo en Venecia, que ya no existe y era uno más de la media docena de teatros venecianos dedicados a la ópera; se trataba de uno más bien pequeño de tamaño y modesto de recursos, no tenía a los más famosos cantantes. En *Motezuma* fue la última vez que Vivaldi utilizó un libreto escrito expresamente para una ópera suya. Sus óperas restantes (la última fue en 1739) musicalizaron un libreto ya musicalizado previamente, el de libretistas famosos como Zeno y Metastasio. Vivaldi se sentía cansado (tenía ya cerca de 60 años), sabía que su estilo se estaba quedando anticuado y no estaba dispuesto a renovarlo esforzándose demasiado: en Venecia, en toda Italia y Europa, se iba imponiendo la ópera napolitana. Que la ópera servía para hacer analogías a varios niveles lo muestra otra ópera de Vivaldi, *Bajazet* (1735), que trata del cautiverio del sultán otomano Bajazet, capturado por el emperador mongol Tamerlano. Así,

---

<sup>222</sup>TRAVERS, Roger-Claude, "Notas", en BEZZINA, Gilbert, *Vivaldi, L'incoronazione di Dario* [CD,1901235.37], Arles, Harmonia Mundi, 1997, p. 7.

To him, and doubtless to his contemporaries, the Turk/mongol strife of Piovene's libretto suggested a parallel to the cultural war then raging in Italy between the operas of Venice and Naples. So Vivaldi tried to use music from his *L'Olimpiade*, *Giustino*, *Farnace*, *Semiramide* and *Motezuma* for the «good» Turkish characters and their allies [...] The Mongolian and allied «villains» meanwhile, would sing many of their arias to the music of other, non-Venetian composers.<sup>223</sup>

El caso es que *Motezuma* es una ópera especialmente larga, con arias muy vistosas y muy ambiciosa porque incluye dos papeles para la tesitura de castrado. En el estreno Vivaldi seguramente dirigió desde el violín. Antonio Mauro fue el encargado de hacer la escenografía y Giovanni Gallo fue el coreógrafo de las danzas.

If Luigi Giusti was indeed the librettist of *Motezuma*, Vivaldi was cunning to return to the Venetian stage with the work of a promising young poet from a respectable old Venice family, and with a libretto that contained unconventional, exotic subject matter and such opportunities for theatrical spectacle as battles, water, fire and the threat of human sacrifices.<sup>224</sup>

*Motezuma* dura de más de tres horas, su trama está llena de escaramuzas, que incluyen un ataque de Moctezuma a Cortés con

---

<sup>223</sup> ASHMAN, Mike, "Bajazet" Vivaldi. en BOINDI, Fabio, *Bajazet* [CD 4 56459 2 12010]. Europa Galante, Virgins Classcis, 2010, p. 7.

<sup>224</sup> VICKERS, David, Unearthing a treasure. The Rediscovery of "Motezuma", en VIVALDI, Antonio, *Motezuma* [CD], Hamburgo, Archiv Produktion, 2006, p. 12.

arco y flecha, así como un combate entre ellos con espadas europeas. Ambos aparecen antes como guerreros que como políticos, el primero está obsesionado con la venganza y el segundo con el honor. Teutile, la hija de Moctezuma y Ramiro, el hermano menor de Cortés, se convierten en pareja y tratan de mediar con sus mayores para que cesen las hostilidades. El general azteca Asprano, disciplinado e inepto, es una comparsa que resalta al Moctezuma guerrero. Mitrena, personaje de ficción, esposa de Moctezuma, es la verdadera figura de poder y estratega. Tras la derrota azteca, la pareja imperial se resigna a morir pero antes trata de asesinar a Cortés y a Ramiro; Asprano y Teutile los detienen, son una especie de conversos y de mediadores que ayudan a que Cortés y Moctezuma hagan las paces. Éstos consienten que los jóvenes se casen y se conviertan en gobernantes. La obra termina con un coro que canta la reconciliación y la unión de los pueblos.

Un análisis pormenorizado de una ópera que dura más de tres horas sería motivo para una tesis completa por lo que aquí sólo se revisan algunos momentos clave de la ópera desde una perspectiva política y, sobre todo, desde la relación que guardan con la fuente del libreto: la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís.

El personaje de Moctezuma sigue el modelo típico de un rey bárbaro de la *opera seria*:

In most of these operas, which portray a “clash of cultures” between a barbarian King and a civilized, magnanimous conqueror [...] “barbarian” status suffices to characterize a person automatically as cruel, aggressive and treacherous (albeit also

extremely vigorous and brave) and endowed with an almost excessive sense of honour<sup>225</sup>

Giusti sigue al pie de la letra esa convención de la *opera seria* y presenta a Moctezuma como un guerrero obsesionado con su honor, su honra, su valentía, su condición de guerrero antes que de gobernante, padre, esposo o cualquier otra. El duelo de Moctezuma con Cortés es personal, el de un guerrero con otro. Así, Moctezuma es gobernante y por ello es el capitán supremo de las fuerzas aztecas.

---

<sup>225</sup> VOSS, Steffen, Antonio Vivaldi's *dramma per musica Motezuma*. Some observations on its libretto and music, en TALBOT, *op. cit.*, p. 4.

# PERSONAGGI

**MOTEZUMA** Imperator del Messico.

*Il Signor Massoniliano Miler.*

**MITRENA** sua Moglie.

*La Signora Anna Girò.*

**TEUTILE** loro Figlia.

*La Signora Giuseppa Pircher detta la Tedesca Virtuosa di S. A. S. il Sig. Principe d'Armfelt.*

**FERNANDO** Generale dell' Armi Spagnuole.

*Il Signor Francesco Bilanzoni Virtuoso di S. E. il Sig. Principe di Torelle.*

**RAMIRO** suo Fratello minore.

*La Signora Angiola Zanuchi Virtuosa di S. . . S. il Sig. Principe d'Armfelt.*

**ASPRANO** Generale dei Messicani.

*Il Signor Marlanino Nicolini Virtuoso di S. A. S. il Sig. Principe d'Armfelt.*

Soldati Spagnuoli.

Soldati Messicani.

La Musica del Vivaldi.

Li Balli del Sig. Giovanni Gallo.

Le Scene del Sig. Antonio Mauro

AT-

Fig. 30. Una página del libretto original de *Motezuma* (Venecia, 1733) de Alvise Giusti.

Disponibile en:

[http://www.alexwaterhousehayward.com/blog/uploaded\\_images/Barroco-4-770646.jpg](http://www.alexwaterhousehayward.com/blog/uploaded_images/Barroco-4-770646.jpg)

De acuerdo a esto, Moctezuma hiere personalmente a Fernando al dispararle una flecha con su arco (escena IV del acto I). El efectismo se realiza porque justo después de esta acción Moctezuma se lanza a la laguna para esconderse y huir. Este episodio, completamente ficticio, es una clara concesión a las necesidades dramáticas de la ópera, pero al mismo tiempo da pie a mostrar uno de los momentos claves de la historia real de la Conquista de México: la prisión de Moctezuma.

El antecedente está en la escena XIII del acto I cuando Mitrena (la esposa de Moctezuma) solicita audiencia a Cortés y éste se la concede. Ella se muestra altiva, se molesta porque Cortés pretende rendirle honores, señala que ella, y como monarca de la tierra azteca, es quien debe concederlos. Tras una charla en la cual Cortés le conmina a que se rinda, ella le planta cara y lo desafía:

I tuoi vantaggi  
sono ancora pendenti, e finchè resta  
pietra a pietra congiunta, e pochi in vita  
la vittoria non è -credi!- compita.<sup>226</sup>

---

226

Tu superioridad sigue siendo incierta y,  
mientras quede una piedra sobre otra en mi reino,  
mientras queden guerreros con vida,  
tu victoria, créelo, no está asegurada.

Todas las citas del libreto de *Motezuma* están tomadas de la página web Kareol, la más importante sobre libretos de ópera en castellano. GUISTI, Luigi, *Motezuma*, [traducido por José Arturo Salcedo Mena], Kareol [en línea], 2009, disponible en: <http://www.kareol.es/obras/motezuma/motezuma.htm>

Aunque desde el inicio de la ópera los aztecas están en una situación adversa, la emperatriz muestra que tienen la determinación de seguir luchando. Mitrena es, sin duda, el personaje más resuelto, dramático y enérgico de la obra, más que el propio emperador azteca o el capitán español. Mientras Mitrena y Cortés hablan inesperadamente aparece Moctezuma, quien intenta matar a éste por la espalda, pero Ramiro, hermano de Cortés, lo impide. Cuando Cortés se gira para ver quién le ha disparado, Moctezuma se ha escondido y ve a Ramiro con la espada recién arrebatada, apuntándole. Cortés recela de su propio hermano y entonces Moctezuma sale de las sombras y se declara culpable. La confusión de Cortés y la súbita irrupción de Moctezuma son prototípicas del teatro de capa y espada, de la comedia de enredos y de la *opera seria*, en otras palabras, es una de las más comunes e importantes convenciones del teatro europeo a lo largo de varios siglos.

Es entonces cuando Moctezuma y Cortés se encuentran por vez primera en la ópera, y sostienen un diálogo en el que también interviene, significativamente, Mitrena, lo que muestra su plena igualdad con los otros interlocutores. Cortés hace una defensa de su actuación, de sus principios, de sus móviles, muy interesante desde el punto de vista político e histórico, que en términos generales corresponde con la visión de Cortés y de la Conquista que Solís sostiene en la *Historia de la conquista de México*.

En este primer encuentro, como señala Jürgen Maehder: “Giusti up the chance to represent one of the most spectacular scenes of the later libretto tradition: the encounter of Motecuzoma II



and Hernan Cortes on the artificial dam connecting the island of Tenochtitlan to the surrounding land”.<sup>227</sup> Este encuentro es clave en las crónicas e historias de la Conquista de México, (de ahí que las óperas del siglo XX lo retomen) y su popularidad es tal que también se ha convertido en un motivo pictórico y, en general, un elemento destacado en el imaginario sobre la Conquista.

En la exposición *Itinerario de Hernán Cortés* (3 de diciembre de 2014-3 de mayo de 2015), presentada en el Centro de Exposiciones Arte Canal, en Madrid, se exhibía un video que recreaba con todo detalle el momento del encuentro. En suma, la primera vez que Moctezuma y Cortés se reúnen tiene resonancias cuasi míticas.

En *Motezuma*<sup>228</sup> de Vivaldi el encuentro entre el emperador azteca y el conquistador español transcurre así:

### ATTO I, Scena XIII

#### FERNANDO

In me non puoi macchia trovar che la mia gloria adombri. và dir ch'in campo aperto sino ad ora pugnai, che non pretesi con arte vil mai procurar vittorie, che son vergini alfin le nostre glorie.

#### MITRENA

Mal l'armi tue...

#### FERNANDO

Con queste  
la ragion difendiam del Ciel, del

#### FERNANDO

En mí no encontrarás mancha que ensucie mi gloria.  
Es bien conocido por todos que hasta hoy, jamás he obtenido una victoria empleando viles trucos.  
Mi victoria es inmaculada.

#### MITRENA

Pero ¿y tus armas?...

#### FERNANDO

Con ellas definiendo  
los intereses de Dios y del mundo.

---

<sup>227</sup> MAEHDER, Jürgen, Alvise Giusti's libretto *Motezuma and the Conquest of Mexico in Eighteenth-Century Italian opera seria*, en TALBOT, *op. cit.*, p. 68.

<sup>228</sup> GUISTI, *op. cit.*

mondo  
e s'è capace poi  
anche un re di delitto o d'atto  
indegno, s'usan quell'armi istesse  
per castigar questo monarca e il  
regno [...]

Soldati, avvinta  
resti la regia destra  
di servil catene.

**MOTEZUMA**  
Empio...

**MITRENA**  
Crudel, cosa fai?

**FERNANDO**  
Tanto conviene.

**RAMIRO**  
Troppo, o german...

**FERNANDO**  
Non più. La culpa sua,  
pubblica al mondo, merta  
una pubblica pena.  
Olà s'adempia.  
(*Soldati pongono in catene  
Motezuma.*)

**MITRENA**  
Ah no... Ferma... t'arresta!  
Stelle, che ingiuria è questa!  
Il maggior d'ogni re, con quella  
pena,  
che a un vil plebeo si aspetta,  
tu, Fernando, punisci? E voi  
soffrite,  
numi del nostro Cielo,  
il sacrilego torto?

(*Agli Spagnoli*)

Y si un monarca es considerado  
culpable  
de actos despreciables y viles,  
esas armas serán usadas  
para castigarlo a él y a su reino [...]

¡Soldados,  
encadenad  
las manos del monarca!

**MOTEZUMA**  
¡Impío!...

**MITRENA**  
¿Qué haces, hombre cruel?

**FERNANDO**  
Lo que se tiene que hacer.

**RAMIRO**  
Hermano, es demasiado...

**FERNANDO**  
¡Basta ya!  
Su ofensa, que fue pública,  
debe ser castigada públicamente.  
¡Cumplid mis órdenes!

(*Los soldados encadenan a  
Moctezuma*)

**MITRENA**  
¡Oh, no!...  
¡Alto!... ¡Deteneos!  
¡Dioses, qué injuria!  
¿Al mayor de los monarcas, tú,  
Fernando,  
lo condenas al castigo de un  
plebeyo?...  
¿Y vosotros, dioses de nuestro  
cielo,  
toleráis semejante sacrilegio

(*A los españoles*)

E vo potete  
a sì barbaro duce  
senza timor, soldati,  
e servir e ubbidir? Misero sposo...  
sfortunata Mitrena...  
Oh tormento... oh rossor....  
vergogna eterna!  
Questa, ingrati, è virtù? Questi i  
costumi  
che dalla Spagna vostra e  
dall'Europa  
al nostro mondo oppresso,  
a confusion di chi resiste a voi,  
portate e seminate, illustri eroi?

**FERNANDO**

Non più! Darò a suo tempo  
ragion dell'opre mie. Non ho  
rimorso  
che mi turbi la mente. Io so, tu sai,  
qual rispetto mostrai, e se finora  
nei militar maneggi  
tutte osservai di cavalier le leggi.

¿Y vosotros, soldados,  
obedecéis sin dudar a un jefe tan  
cruel?...  
¡Mi pobre esposo!...  
¡Mitrena desventurada!...  
¡Oh, tormento!... ¡Oh, pena!...  
¡Vergüenza eterna!  
¿Qué virtud es ésta, ingratos?  
¿Éstas son las costumbres  
que traéis de España y Europa  
para plantarlas aquí, en nuestro  
mundo, sobre aquellos hombres que  
defienden su libertad, héroes  
ilustres?

**FERNANDO**

¡Basta, ya rendiré cuentas a quien  
corresponda! No tengo  
remordimientos que turben mi  
mente. Tú conoces como yo, la  
moderación que he mostrado hasta  
ahora en el uso de las armas.  
He respetado todas las reglas de la  
Caballería en mis campañas  
militares.

Se assiste así a otro de los momentos culminantes del relato de la Conquista de México: la prisión de Moctezuma. Cortés justifica su decisión por la “ofensa pública” que Moctezuma le ha hecho. Moctezuma, Mitrena e incluso su propio hermano Ramiro se lo cuestionan, aunque sea por razones diferentes. Mitrena apela a una cuestión de clase y condición: como monarca Moctezuma no puede ser tratado como un plebeyo. Después, lleva esto más allá e impugna de manera general la Conquista con ideas que parecen tomadas de la historia crítica de la Conquista, de los textos de Las Casas y de la leyenda Negra.

Ramiro cuestiona la justicia de la decisión *per se* y eso es sumamente revelador: aunque sea porque esté enamorado de la hija de Moctezuma; luego pone en entredicho todas las ideas que Cortés ha expresado antes, durante y después de la prisión de Moctezuma. A todos estos cuestionamientos Cortés responde con una nueva defensa de la Conquista en términos similares a los ya expresados antes, y a continuación entona un aria donde su defensa se vuelve canto: “I cenni d’un sovrano” (“Del vencedor acata las órdenes”).

La discusión sobre la legitimidad y justicia de la Conquista está presente también en otro momento clave de la ópera, en el segundo acto. Con Moctezuma desaparecido y con la situación de los aztecas cada vez más desesperada, la enérgica Mitrena de nuevo pide entrevistarse con Cortés. Éste la recibe y entonces comienza un largo parlamento en el que ella hace un recuento de lo que ha ocurrido desde que Cortés llegó a México. Esta relación apela, de manera general y con muchas libertades, a la narración de la Conquista de México que está en la *Historia...* de Solís.

Hay una alusión a la famosa leyenda sobre que se confundió a Cortés con el dios indígena Quetzalcóatl y también se menciona la epidemia de viruela que asoló a los aztecas. Se señala, asimismo, que Cortés no entró como conquistador sino como embajador de un monarca. Y más importante, Mitrena reprocha a Cortés sus métodos maquiavélicos, su disimulación, que a su vez ella misma utiliza, porque afirma que los aztecas han aceptado abjurar de sus dioses, lo que no es así.

Este parlamento es complejo, porque al tiempo que ella ofrece una versión benigna de la casa real azteca también crítica los

sacrificios humanos y en general, las costumbres aztecas. Por último, Mitrena termina apelando a la “piedad” y a la “virtud” (palabras llenas de resonancias caballerescas, humanistas o cristianas) de Cortés, a quien reprocha no haber cumplido su parte del trato y no tratar a los aztecas ni como iguales ni como aliados. Mitrena acepta que los aztecas están vencidos y exhorta a Cortés a que renuncie a todo y salga de México. Mitrena llama a Cortés “codicioso, altanero y hostil” y termina desafiándolo directamente a combate. En suma, en este parlamento se dibuja a la esposa de Moctezuma como el personaje central de la ópera, como una mujer enérgica, astuta e inteligente, quien además está llena de coraje y valor. Por todo esto, se cita en extenso este largo diálogo, el más importante de la ópera desde el punto de vista histórico.

#### **ATTO II, Scena IV**

##### **MITRENA**

Vivea fra l'ombre ancora  
di natia cecità, fuori del mondo,  
ignobile, negletta,  
questa vasta region. Fra mille  
errori  
di culto e di costume,  
ogni mente sommersa oltre misura  
il metodo passava  
d'una civil e regular cultura.  
Ma rischiarar tal nube  
un di alfin si dovea.  
Questo era scritto nei decreti del  
Ciel, né si potea  
tanto eseguir, se la natura e il Cielo  
non apriva l'arcano, onde potesse  
un seminume al mondo la linea  
trapassar co'suoi eletti

##### **MITRENA**

Esta vasta región vivía  
en la oscuridad primitiva,  
alejada del mundo,  
innoble y abandonada;  
adorando a dioses crueles  
que exigían abominables ritos  
y practicando bárbaras costumbres.  
Tarde o temprano,  
esta oscuridad  
debía dejar paso a la luz,  
pues así estaba decretado  
por el Cielo. Todo esto debería de  
ocurrir de la mano de un misterioso  
semidiós que, viniendo por el mar  
infinito,  
desembarcara en este mundo con sus  
elegidos [...]

per incogniti mar fino negletti [...]

**FERNANDO**

Sensi d'adulazion poco veraci...

**MITRENA**

Parlo de pregi tuoi. M'ascolta e taci.

Giungesti sul confine  
di Cozumel al fine. Al primo  
sbarco  
di quell'idiota gente  
qual flagello facesti io non  
rammento,  
ché troppo dà tormento  
i principi riandar, e troppo è dura  
anche a pensar una simil sciagura.

**FERNANDO**

Troppo, regina, offendi...

**MITRENA**

Taci, crudel, il tuo delitto intendi.  
Talor sagace usaste  
con accorte maniere e rei consigli  
il manto venerato  
d'ospite e di legato; e benché fosse  
tepida ancor di sangue  
la tua destra infedel, con regio core  
fosti da noi. De tuoi precetti  
uso facemmo, e in apparenza  
onesta  
potesti usar tant'arte,  
che dell'intimo ancor restassi a  
parte.  
Alfin quall'or in pace  
ammirando Viviamo i tuoi  
costumi,  
senza temer de' numi,  
veggo infranta ogni legge, e sento  
usarmi cento violenze e la cittade  
in armi.

**FERNANDO**

T'inganni, così ardito...

**FERNANDO**

Falsas adulaciones...

**MITRENA**

Hablo de tus méritos. Escúchame...  
Finalmente llegaste a las costas de  
Cozumel, trayendo, aunque  
involuntariamente, unas  
enfermedades terribles que causaron  
gran mortandad entre los nativos.  
Se me parte el corazón  
al recordar los tormentos  
que sufrieron mis súbditos.

**FERNANDO**

Su majestad, me ofende...

**MITRENA**

¡Calla, cruel tirano, y escucha tus  
infamias!  
Ésas fueron las ocasiones en que tú  
te disfrazaste de huésped y  
embajador,  
en que nos engañaste con tus astutos  
métodos  
y malvados proyectos.  
Incluso cuando tu mano estaba  
cubierta de sangre la casa real te dio  
la bienvenida.  
Adoptamos tus principios  
que cubriste de honestidad  
para convertirte en nuestro íntimo.  
Y ahora que vivimos en paz,  
según tus costumbres;  
y que hemos abandonado a los  
dioses,  
veo el quebranto de toda ley,  
veo cometerse cien actos crueles en  
contra mía y veo al pueblo levantado  
en armas.

**FERNANDO**

**MITRENA**

Soffri ancor un momento, ho già  
compito.

Si scuote il mio consorte  
a vista della morte. I suoi vassalli  
con l'esempio richiama e si  
difende.

Ma come invan contende  
l'uomo all'alto voler de'sommi dei,  
distrutto è il campo, vincitor tu sei.  
Da un sì felice effetto  
perdi tutto il rispetto. Ombra non  
resta  
di pietà, di virtù. Tutto si strugge,  
il forte cade, e cade ancor chi  
fugge.

E a tanti orridi aspetti  
Di rovine, di pianti e d'aspre pene,  
Sposo, figlia -o crudel!- langue in  
catene.

*(Si leva dalla sedia.)*

Orsù v'è tempo ancora  
d'emendarti, se vuoi. Libera il  
passo  
alla figlia, al consorte, e con  
gl'avanzi  
dell'armi tue questo dominio  
sgombra.  
O se resisti  
nell'ingordo pensier altero e infido,  
a battaglia mortal oggi ti sfido.

**FERNANDO**

Scusa, con troppo eccesso  
l'opre mie tu dipingi. I sensi miei  
sì crudeli non son. Chetati, e senti  
più brevi assai, ma più veraci  
accenti.

*(Mitrena torna a sedere.)*

Giunsi ne' regni tuoi, vinsi, pugnai.

Te equivocas...

**MITRENA**

¡Atiéndeme!... en un momento  
termino.

Mi esposo hizo frente a la muerte y,  
dando ejemplo,  
llamó a sus vasallos a defenderse.  
Pero es inútil que los hombres  
luchen  
si la voluntad de los dioses les es  
adversa.

Nuestro pueblo fue destruido,  
y tú eres el vencedor.

Henchido de soberbia desprecias a  
todos.

No te queda sombra de piedad ni de  
virtud.

Todo está destruido y los valientes,  
muertos.

Y testigos de tantas ruinas,  
de lágrimas y penas, mi esposo y mi  
hija

¡oh, cruel! sufren encadenados.

*(Se levanta de la silla)*

¡Pero si lo deseas,

aún estás a tiempo de enmendarte!

Libera a mi hija, a mi esposo y saca  
de estas tierras a tus hombres.

De lo contrario, si persistes en tu  
actitud

codiciosa, altanera y hostil,

hoy mismo te desafiaré a una batalla  
a muerte.

**FERNANDO**

Perdón, pero exageras al describir  
mis acciones. Mis intenciones no  
son tan crueles.

Cálmate y escucha mis palabras,  
breves, pero sinceras.

Ma prima tutte usai  
di clemenza e virtù l'opre e le  
leggi,  
e de' miei fatto egregi  
testimoni ne foste, allor, che amici  
nelle viscere vostre, a noi donaste  
con sacri e forti impegni  
fede, soggiorni -più!- vittime e  
regni.

**MITRENA**

Ma po'?...

**FERNANDO**

Di che ti lagni?  
Forse perché ozioso  
non mirai trucidar gl'avanzi ancora  
de' fidi miei? Non v'è ragion che  
basti  
l'opre mie a condannar. Io non  
t'offesi,  
se me, pugnando, e tutti I mie  
difesi.  
Motezuma è crudel. Contro me  
stesso  
so l'insidie che usò. So che detesta  
il tuo saggio pensier I sui trasporti.  
Ma quanto adesso importi  
ch'egli viva in arresto, io solo  
intendo,  
perché ragion né vo' da te, né  
rendo.  
Che pi con ciglio altero  
guerra m'intimi, io non rifiuto mai  
l'occasioni di gloria.

*(Mitrena vuelve a sentarse.)*

Llegué a tu reino, luché y vencí.  
Pero asimismo di prueba  
de clemencia y virtud  
en mis acciones y leyes.  
Tú misma fuiste objeto de mis  
nobles acciones. Como símbolo de  
amistad, nos ofreciste pactos,  
confianza, hospitalidad  
¡y hasta víctimas para sacrificios!

**MITRENA**

¿Y después?...

**FERNANDO**

¿De qué te quejas?  
¿De no haberme sentado a ver la  
masacre  
de aquellos que permanecen fieles a  
mí?  
No existen razones para condenar  
mis actos.  
No te he ofendido al combatir  
para defender a los míos.  
Moctezuma es cruel, pero conozco  
sus trucos.  
Sé también que tú detestas sus  
desenfrenos.  
Sólo yo entiendo la importancia  
de mantenerlo prisionero.  
Yo no te pido explicaciones,  
ni tampoco te las voy a dar.  
Pero si por alguna razón me declaras  
la guerra, sólo te digo que no  
desperdiciaré ocasión para  
incrementar mi gloria



Así, Cortés, por enésima vez, defiende su actuación, apelando a que ha sido virtuoso y clemente. Asimismo, en una argumentación astuta, apela a la necesidad y al compañerismo porque dice que debía defender a sus soldados de los ataques aztecas. Cortés reprocha a Mitrena que le haya querido demostrar buena voluntad a través de sacrificios humanos (lo cual es también un reproche a la religión azteca). En suma Cortés evade hábilmente presentarse como un conquistador y un atacante y presenta su actuación como únicamente defensiva. Y a su vez, presentada su defensa, recurre a un nuevo argumento: Moctezuma es “cruel” (y por lo tanto se entiende que un tirano) y apela a Mitrena a que lo reconozca. A pesar de todo lo anterior, se reserva las razones de explicar por qué lo mantiene prisionero. Cortés se muestra firme y dice a Mitrena que acepta su desafío.

Este momento es el de mayor tensión de toda la ópera ya que muestra el enfrentamiento inevitable de la Conquista. Cortés no busca la conversión religiosa; Moctezuma (y Mitrena) no piensan ceder la soberanía del imperio. Por muy conciliadores y astutos que se muestren unos y otros el problema es irresoluble y el conflicto, total. Por ello ambos mienten. En escena aparecen las posiciones irreductibles de las dos posturas y se representa con eficacia dos poderes enfrentados.

En la siguiente escena (V) Moctezuma desafía a Cortés a que combatan y lo impele a que lo suelte para medir sus fuerzas. Cortés ordena a los soldados que liberen al emperador azteca. Interrumpida, momentáneamente, por un nuevo salto dramático, la pelea finalmente tendrá lugar cuatro escenas después:

## ATTO II, Scena IX

**FERNANDO**

*(incalzando Motezuma)*

Fermati, non fuggir. Se tanto sei  
invincibil e forte, a che il cimento  
vai schermendo così?

**MOTEZUMA**

Stelle, che sento!

Tu di viltà m'accusi? Eccomi  
all'armi,  
che non potrà lasciarmi,  
se nemica è la sorte, ora in oblio  
il mio nume sovran e il braccio  
mio.

**FERNANDO**

Ma di pallor ti veggo  
sparso il torbido volto. Ancor ti  
resta  
accesso alla pietà. Renditi vinto,  
cedi l'armi e l'impero,  
vivi ad altro destin.

**MOTEZUMA**

Ah non fia vero!  
Anche d'atto s'è vil osi tentarmi?

**FERNANDO**

Dunque impara a morir.

**MOTEZUMA**

All'armi.

**FERNANDO, MOTEZUMA**

All'armi.

*(Segue l'abbattimento fra loro due.)*

**MOTEZUMA**

Nè cadi ancor?

**FERNANDO**

*(persiguiendo a Moctezuma)*

¡Alto, no huyas!  
Si eres tan invencible y fuerte,  
¿por qué rehúsas combatir?

**MOTEZUMA**

¡Dioses, qué escucho!  
¿Me llamas cobarde?  
Aquí estoy dispuesto al combate;  
y si el destino y los dioses me  
ayudan, mi brazo no me  
abandonará.

**FERNANDO**

Veo la preocupación en tu rostro  
invadido por la palidez.  
Puedes aún obtener piedad de mí.  
Ríndete, entrégame tus armas y tu  
imperio, y podrás cambiar tu  
destino.

**MOTEZUMA**

¡Ah, qué oigo!  
¿Cómo te atreves a proponerme tal  
cosa?

**FERNANDO**

Entonces, ¡preparate a morir!

**MOTEZUMA**

¡Adelante!

**FERNANDO, MOTEZUMA**

¡Adelante!

*(Se enfrentan en pelea)*

**MOTEZUMA**

¿No caes aún?

**FERNANDO**

Barbaro, e ancor resisti?

*(Ritornano a combattere.)*

Renditi.

**MOTEZUMA**

Anima ardita!

**FERNANDO**

Cadrai, fellon.

**MOTEZUMA**

Manco... soldati, aita!

**Sinfonia peri l Combattimento**

**FERNANDO**

¿Bárbaro, resistes todavía?

*(Regresando al combate.)*

¡Ríndete!

**MOCTEZUMA**

¡Alma insolente!

**FERNANDO**

¡Muere, criminal!

**MOCTEZUMA**

Vacilo... ¡Guerreros, ayuda!

**Sinfonía para el Combate**

Moctezuma escapa, quizá provocó a Cortés con la idea de huir y rehacer sus fuerzas, pero cede ante el ultraje a su honor: Moctezuma no soporta que Cortés lo llame cobarde. Cortés parece conservar la cabeza más fría, ya que ofrece piedad, ante lo cual Moctezuma enfurece más. Si el enfrentamiento entre Cortés y Mitrena es dialéctico, con argumentos y artimañas, repleto de ideas y justificaciones, el de Cortés y Moctezuma es directo, físico, guerrero. No hay diálogo, no hay siquiera una autojustificación.

El espectador de esta ópera se encuentra ante un combate convencional de la *opera seria*. Sin embargo, hay aquí un problema: este combate es ficticio. Moctezuma y Cortés nunca se enfrentaron así. No sólo eso, en la *Historia de la conquista de México* Solís muestra a un Moctezuma apocado, pusilánime, temeroso, que se somete voluntariamente a Cortés y que sería incapaz de desafiarlo. Así que la trama alcanza en este aspecto una liberalidad máxima.

Nancy D'Antuono explica esta licencia de la trama (ya prefigurada por Alejo Carpentier en el capítulo VII de su novela *Concierto barroco* de 1974)<sup>229</sup> no como una mera arbitrariedad de Giusti sino como su cuidadosa recomposición del libro de Solís.<sup>230</sup> Así, Moctezuma sería en realidad Cuauhtémoc (Guatimotzin en castellano), el último emperador azteca, y sobrino de Moctezuma, quien combatió de manera vehemente a los españoles y rechazó cualquier tipo de armisticio. De ahí que la oposición a Cortés por parte de un emperador azteca no sea falsa, sólo se cambia al personaje histórico. Asimismo, sostiene D'Antuono, el personaje de Mitrena se inspiraría en otro pasaje de Solís. Al final de la *Historia de la conquista de México*, cuando Cuauhtémoc es capturado intentando huir, Solís menciona a la esposa del emperador azteca (cuyo nombre no se menciona) como una mujer de mucho carácter y de imperiosas maneras, que justamente dio pie al personaje de Mitrena:

La emperatriz [...] se hacía reparar por el garbo y por el espíritu con que mandaba el movimiento y las acciones; pero su hermosura, más varonil que delicada, pareciendo bien a la primera vista, duraba menos en el agrado que en el respeto de

---

<sup>230</sup> D'ANTUONO, Nancy, Tra storicità e fantasia. La *Historia de la conquista de Mexico* (1684) di Antonio de Solís e il *Motezuma* (1733) del poeta Alvise Giusti, con alcuni riferimenti al *Concierto barroco* (1984) di Alejo Carpentier, en COTTICELLI, Francesco y MAIONE Paologiovanni (eds), *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*. Nápoles, Turchini Edizioni, 2006, pp. 285-298.

los ojos. Era sobrina del gran Moctezuma o según otros, su hija.<sup>231</sup>

Lo anterior muestra la atenta lectura de Solís por Giusti, su empeño por equilibrar con cuidado en su libreto su fuente histórica con las necesidades del género operístico. Lo más probable es que Giusti siguiera indicaciones de Vivaldi para crear a Mitrena, ya que éste siempre buscaba que sus óperas tuvieran un personaje femenino fuerte y trágico para asignarlo a Anna Giró, su cantante protegida, quien había estrenado muchos papeles de ese tipo en sus composiciones. Más importante: en una Venecia donde la mujer tenía unas libertades impensables en otras partes de Europa y en donde estaba en franca igualdad en muchos aspectos, en la escena se esperaba ver mujeres igualmente liberadas y protagónicas. Así, había una fuerte interrelación entre el libreto y el entramado operístico. Era frecuente incluso que un libreto ya terminado se adaptase en virtud de las posibilidades de la compañía operística que lo iba a ejecutar, especialmente de las estrictas peticiones de los cantantes protagonistas, en este caso, de la *diva*.

Es revelador que todo el diálogo entre Cortés y Moctezuma se reduzca al intercambio convencional de palabras de pelea. Pareja la pelea al principio, finalmente vence Cortés y Moctezuma pide ayuda a sus guerreros. Así la ópera muestra la superioridad de

---

<sup>231</sup> “La emperatriz [...] se hacía reparar por el garbo y por el espíritu con que mandaba el movimiento y las acciones; pero su hermosura, más varonil que delicada, pareciendo bien a la primera vista, duraba menos en el agrado que en el respeto de los ojos. Era sobrina del gran Moctezuma o según otros, su hija”, SOLÍS, Antonio de, *Historia de la conquista de México*, México, D. F., Porrúa, 1968, p. 352.

Cortés como jefe militar y como guerrero individual. ¿Será esto una concesión de Giusti a la fama militar de España, que entonces controlaba buena parte de la península itálica o lo hizo para apegarse a los hechos históricos, donde al final quien sale vencedor es Cortés? ¿Quizá por ambas a cosas? También debe tomarse en cuenta los estrictos protocolos y caracterizaciones de la *opera seria*. Así, “Fernando Cortes is treated rather conventionally as a typical military hero of opera seria. The manner in which he subdues his American opponents is hardly distinguishable from that of any leader from ancient Greece or Rome who conquers Oriental or barbarian countries belonging to the ‘Old War’”.<sup>232</sup>

La pelea entre Cortés y Moctezuma culmina con un combate entre tropas aztecas que acuden al llamado de su emperador, y españolas, que apoyan a Cortés. Se escucha entonces una pieza instrumental que representa el fragor de la batalla. Finalmente Moctezuma logra escapar. La intriga sigue con pormenores que incluyen una batalla naval, el sacrificio ritual de Teutile, frustrado por Ramiro; el intento de asesinato de Cortés por Mitrena, quien ordena incendiar la torre donde éste está prisionero; y la presunta muerte de Moctezuma, que resulta falsa. Pero al final, Moctezuma, agotadas sus posibilidades, reconoce su derrota y entona la última aria de la ópera, un monólogo en forma de lamento. De nuevo las convenciones tienen un lugar importante. En la *opera seria* esta aria estaba asignada al protagonista de la obra, sobre todo si se trata de un héroe trágico. Es un *aria parlante*, una no sólo

---

<sup>232</sup> VOSS, *op. cit.*, p. 3.

cantada sino, asimismo, recitada y en la que el cantante debe mostrar sus habilidades de actor.

### Atto III, Scena X

#### MOTEZUMA

Stelle, vincete! Ecco un esempio al mondo della vostra incostanza. Ecco un monarca che solo si vantava di possanza simil ai vostri de, ludibrio della plebe, reso scherzo d'ognun, vinto ed oppresso, fatto servo ben vil dell'altrui glorie, argomento felice a nuove storie.

#### Aria

Dov'è la figlia? Dov'è il mio trono? Non son più padre, più re non sono.  
La sorte barbara no ha più affanno, non ha più fulmine il Ciel tiranno, ch'esser terribile possa per me.  
Vede l'istesso nemico fato, che non più farmi può sventurato, che, se m'uccide, crudel non è.

#### MOCTEZUMA

¡Astros, habéis vencido!  
Yo soy el vivo ejemplo de vuestra justicia.  
Un monarca que se jactaba de tener el mismo poder que los dioses, y ahora, escarnecido por el pueblo, derrotado y vencido, convertido en sirviente de la gloria de otros.  
¡El argumento ideal para una leyenda!

#### Aria

¿Dónde está mi hija? ¿Dónde está mi trono?  
Ya no soy padre, ya no soy rey.  
El brutal destino no tiene más tormentos, el cielo tirano no tiene más truenos que me hagan temer.  
El destino enemigo sabe bien que no me puede hacer más daño y, si me quita la vida, no sería tan cruel

Este lamento sobre la fugacidad de la fortuna es específico de la *opera seria*: la del rey que lo pierde todo, incluyendo a su familia. Llama la atención un detalle: ¡Moctezuma sabe que su historia es digna de la literatura! Hay aquí seguridad de la ópera en sí misma como género artificioso a punto de parodiarse. En contraparte con Moctezuma, la última intervención de Cortés es una especie de proclama saludada por un coro de soldados españoles:

### Atto III, Scena XI

*(Gran piazza nella Città del Messico con ornamenti per il trionfo, schiavi messicani e bandiere calate da una parte, dall'altra le schiere vincitrici degli Spagnoli)*

#### Recitativo

##### FERNANDO

Popoli vinti, il cui destin vi porta  
nuovo re ad adorar, e nuovi numi,  
con opre e con costumi  
più corretti e più degni,  
in avvenir pensate  
non meritare de nuovi dei gi sdegni.  
Quel soglio ove m'assido  
non è soglio per me. Or che lo  
prendo,  
alla Spagna lo cedo e lo difendo.

*(Scende al piano, intanto il Coro canta.)*

##### CORO

Al gran genio guerriero  
la caduta d'un impero,  
l'alte glorie, le vittorie,  
le vittorie,  
duce invitto ognuno a scriba,  
viva il monarca Ispan, Fernando  
viva.

*(Gran plaza en la ciudad de México, decorada para celebrar la victoria; de un lado esclavos mexicanos y estandartes caídos, del otro las tropas españolas victoriosas)*

#### Recitativo

##### FERNANDO

Pueblo vencido, el destino os trae  
un nuevo rey a quien amar, ¡un  
nuevo dios!  
Así como usos y costumbres  
más civilizadas y dignas.  
Pensadlo bien antes de  
provocar la ira de vuestro nuevo  
dios.  
Este trono donde me siento no es  
para mí.  
¡Lo he ganado y lo entrego  
a la Corona Española!  
*(Se levanta del trono mientras el  
coro canta.)*

##### CORO

Atribuyamos al sabio guerrero,  
al líder invencible,  
la más grande de las glorias:  
¡la victoria!  
¡la caída de un imperio!  
¡Viva el monarca español! ¡Viva  
Fernando!

Cuando la obra se estrena, en 1733, la Ciudad de México (es decir, Tenochtitlan), es, con mucho, la mayor ciudad del continente americano, la única metrópoli, la única ciudad de categoría mundial en las Américas. Esto debían tener en mente muchos espectadores al ver, sobre un escenario típico de los finales de la *opera seria*,



incluyendo a sus rivales esclavizados, un caudillo triunfante hace un discurso triunfal. Anuncia no sólo su victoria sino una nueva religión y una nueva civilización. En este punto el libreto de Giusti parece acercarse a la tradición imperial, pero en realidad no es así. Cortés se justifica de esa manera pero a lo largo de la ópera ha quedado claro que su fin no era ni la evangelización ni la implantación de otras “costumbres” sino la Conquista del imperio.

En la ópera es reincidente la discusión sobre la representatividad del poder. Así, en esta parte Cortés delega el poder en la Corona española. Hasta entonces, Cortés, protagonista de la ópera, ha solicitado para sí el poder; así en la escena IX del acto II, cuando conmina a Moctezuma a rendirse, le dice que le entregue el imperio. Es únicamente al final de la ópera, ya con los aztecas vencidos y con el poder efectivo en manos de Cortés, cuando se aborda la cuestión de la raíz y la legitimidad del poder de Cortés. Cortés dice haber ganado el imperio y *cederlo* a la Corona española.

En sus *Cartas de relación* Cortés dice representar a la Corona y por lo tanto, lo que obtiene no es para sí sino para ésta, su único objetivo es que el monarca le permita ser el gobernador de las nuevas tierras. Toda esta cuestión legalista española, sin embargo, parece no haber sido importante para los censores de la ópera, por lo visto se trataba de un detalle minúsculo porque al fin y al cabo lo importante queda claro: Cortés no es considerado un caudillo independiente, estaba supeditado a un monarca. Aunque el nombre de Carlos V quede omitido en la celebración del coro (se refiere sólo al “monarca español”) y en cambio se refiera explícitamente a

Cortés, la presencia del monarca gravita en la escena. En suma, el problema central de la legitimidad y representatividad del poder, que tanto preocupó a la Corona y al propio Cortés, está presente en la ópera, aunque sea de manera muy rápida, pero significativa. El debate sobre el equilibrio de poder entre Cortés y Carlos V persiste en la literatura histórica contemporánea. Christian Duverger señala que en 1529, por ejemplo, Cortés lo desafiaba públicamente en Toledo, durante la reunión de las cortes, cuando osaba entrar en la catedral en plena misa después del emperador. El autor se refiere a éste como

Ese rey que hace la guerra con ejércitos de mercenarios y que gobierna sin gloria tiene además dificultades para hacerse aceptar por sus súbditos españoles. Lo ven como un extranjero” mientras que “las conquistas de Cortés triplicaron el territorio hispánico [...] una extraña alquimia gobierna esas tierras mexicanas que Cortés bautizó como ‘Nueva España’. Su amo dispone de apoyos indígenas nada despreciables y la amenaza de una sucesión es para el rey una perpetua espada de Damocles.<sup>233</sup>

La ópera termina abordando este mismo motivo de la delegación del poder. En un gesto magnánimo, Cortés decide perdonar a Moctezuma y a Mitrena a pesar de que han intentado asesinarlo, y decide compartir simbólicamente el poder con ellos. El final es una de las partes más sujetas a convenciones de la *opera seria*. Comúnmente debían cumplirse por lo menos una de los

---

<sup>233</sup> DUVERGER; Christian, *Crónica de la eternidad. ¿Quién escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?*, Taurus, Madrid, 2013, p. 16.

características: el *atto di clemenza* (el acto de clemencia) y el *lietto finale* (el final feliz). El primero se trata de una acción del protagonista de la ópera, generalmente de sangre real, que muestra su magnanimidad y la nobleza de su carácter; esta era una forma de ensalzar a quien patrocinaba la ópera, generalmente un monarca ante cuya corte se representaba. El segundo era también indispensable dado que la *opera seria*, al ser un evento social y cortesano, no debía terminar con algo que dejase un mal sabor de boca a los asistentes, se respetaba así una forma galante, cortesana. Así, el libretista Giusti debía cumplir con estas convenciones que están en total contradicción con los hechos históricos. ¿Cómo lo solucionó Gisuti?

Al final de la ópera Cortés propone que gobierne una nueva pareja imperial: la hija de Moctezuma y Mitrena, Teutile, quien se casará con su propio hermano Ramiro. Conmovido, el emperador azteca dice uno de los parlamentos centrales de la ópera, lo que marca el verdadero final de una trama que en este momento tiene tras de sí más de tres horas.

### **Atto III, Scena última**

#### **FERNANDO**

Al mio sovrano dipendenza giurate  
e non ricuso voi lasciar nell'impero,  
e poscia unito  
ad imeneo ben degno  
Ramiro il mio german lasciarvi in  
pegno. [...]

#### **MOTEZUMA**

Ne vostri dei gran verità si scorge.

#### **FERNANDO**

¡Jurad fidelidad a mi rey y no  
dudaré  
en dejaros gobernar el imperio!  
Y para sellar la nueva alianza, que  
mi hermano Ramiro se una en digno  
matrimonio. [...]

#### **MOCTEZUMA**

Su dios revela gran sabiduría.

Cade il Messico è ver, ma poi  
risorge.

**CORO**

Imeneo, che sei d'amori  
dolce ardor, nodo immortale,  
per la coppia alma e reale,  
stringi l'alma e annoda i cori.

México cae, es cierto, pero renace  
de nuevo.

**CORO**

Que Himeneo,  
dulce deseo y atadura inmortal de  
los amantes,  
una las almas y ligue los corazones  
de esta noble y real pareja.

El coro final muestra cómo una ópera de corte político termina convertida en una ópera donde la trama amorosa asciende al primer plano, a pesar de que no haya habido a lo largo de toda ella una sola escena de amor propiamente dicha. Como señala Jürgen Maehder, “Giusti’s solution separates the despair associated with the destruction of Tenochtitlan from the final moments of his opera. The final chorus is twofold, as is the dramaturgical solution”.<sup>234</sup>

Así, aunque Giusti ha sido escrupuloso para seguir hasta donde le ha sido posible el texto de Solís (a pesar de todos los cambios que ha introducido), no puede transgredir las convenciones de la *opera seria* y por lo tanto, prescinde por completo de los hechos históricos y crea un final doble: uno político y otro amoroso. El primero garantiza que un mínimo histórico se cumpla: el imperio azteca ha pasado a manos del rey de España; el segundo, que la ópera termine de manera feliz y se cumpla la ortodoxia dramaturgica.

*Moteczuma* fue una ópera barroca más —ni un éxito ni un fracaso— escuchada y vista por el público local veneciano y por numerosos turistas. Se ajustaba a la normalidad musical y política

---

<sup>234</sup> MAEHDER, *op. cit.*, p. 72.

de la Italia del momento, en la que Venecia no era una excepción. Musicalmente era una ópera de tema exótico y de escenografía vistosa, algo que podía llamar la atención en un medio operístico tan competido. Políticamente era una ópera que trataba un tema conocido en los ambientes cultos de manera ortodoxa: presentaba a Hernán Cortés como un héroe y al azteca como un fastuoso imperio bárbaro; seguía así la visión dominante de las óperas del siglo XVIII cuyo tema era la Conquista de México. Esta visión fue una extensión de la que había en la historia, la literatura y la política.

Sin embargo, la ópera no puede adscribirse a la visión imperial. Cortés no es exaltado de manera total, se le muestra como un personaje arrogante; los aztecas, a través de Mitrena, aparecen como un pueblo tenaz que lucha por conservar sus derechos. Es decir, en vez de una exaltación absoluta de la Conquista, hay una visión con matices. Así, con este tratamiento del tema que eligen Giusti y Vivaldi, parece poco probable que hayan tenido como objetivo halagar o complacer al poder español. Su mirada estaba puesta en el público que atestaba las salas de ópera de Venecia, no el poder político, su único interés para con éste era no infringir ninguna regla. *Motezuma* no puede jamás considerarse un texto únicamente historiográfico, se trata de una obra teatral y musical: ópera. Como escribe David Vickers:

Although the New World was not a common setting for opera seria, exotic locations were a reasonably familiar ingredient to Venetian audiences, as was Giusti's notably neutral stance towards his subject: neither the so-called civilized Europeans nor the supposedly barbaric savages occupy the high moral ground. Giusti

was less interested in taking sides than in satirizing the stubbornness of both leaders.<sup>235</sup>

Moctezuma fue presentado, por un lado, como el típico jefe bárbaro de la ópera barroca, pero por el otro, el planteamiento de la Conquista de México siguió el modelo de las tragedias operísticas sobre la Antigüedad grecolatina. En ese sentido, *Motezuma* se suma a otra tradición: la consideración de los aztecas como romanos y aztecas.

En *Motezuma* se sintetizan un conjunto de tradiciones historiográficas y dramáticas de varios siglos, desde el momento final de la crónica de Indias en el siglo XVII, encarnado en Antonio de Solís y Rivadeneyra y la tradición dramática de inspiración neoclásica de la primera mitad del siglo XVII, representada por el trabajo de Luigi Giusti. En esta ópera también converge una tradición más antigua y vasta: la consideración de los aztecas como griegos y romanos que data desde el mismo siglo XV.

---

<sup>235</sup> VICKERS, *op. cit.*, p. 14.

### 3.5 Epílogo

Al final de la Segunda Guerra Mundial el Ejército Rojo se llevó de Berlín el archivo de la Sing-Akademie zu Berlin, la importante institución musical fundada en 1791, famosa porque en su seno se redescubrió e interpretó la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach en 1829, interpretación dirigida por Felix Mendellsohn, quien tenía 20 años.

Con el derrumbe de la URSS en 1991 una pléyade de investigadores accedió a los archivos musicales ex soviéticos. En 1999 se dio a conocer la gran sorpresa de que se había hallado, intacto, el archivo de la Sing-Akademie berlinesa. En 2001, el musicólogo hamburgués Steffen Voss pudo revisar el archivo y, buscando específicamente obras de G. H. Haendel, encontró la partitura del *Motezuma* de Vivaldi, había estado perdida 260 años. Había 70 % de la música, y el 30 % restante se debió reconstruir a partir de otras partituras. La ópera se reestrenó finalmente en junio de 2005, en Rotterdam. En 2006, *Montezuma* fue grabada por vez primera en la historia.



Fig. 31. Opera de Francesco Guardi, *Il Ridotto*, 1755.

Disponibile en: <http://correr.visitmuve.it/wp-content/uploads/2012/10/GUARDI-II-Ridotto-Ca-Rezzonico-Venezia1.jpg>



Fig. 32. Opera de Francesco Guardi, *Il parlatoio delle monache di San Zaccaria*, 1745-1750.

Disponibile en: <http://www.wga.hu/art/g/guardi/francesc/1/guard095.jpg>





Fig. 33. Mapa de Tenochtitlan, detalle, de Friedrich Peypus, Nuremberg, 1524. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map\\_of\\_Tenochtitlan,\\_1524.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map_of_Tenochtitlan,_1524.jpg)

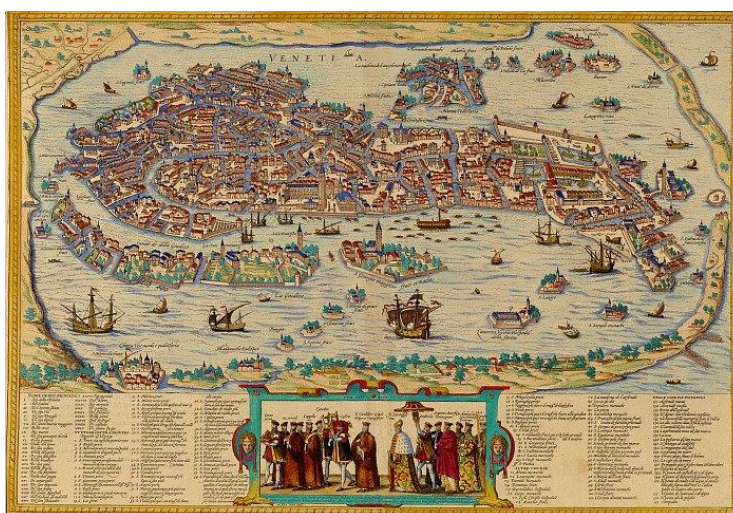


Fig. 34. Vista de Venecia. 1565, por Bolognizo Zaltieri. Grabado incluido en BRAUN, G. y HOGENBERG, F., *Civitates Orbis Terrarum*, 1571. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venice,\\_by\\_Bolognino\\_Zaltieri,\\_1565.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venice,_by_Bolognino_Zaltieri,_1565.jpg)



Fig. 35. Montaje del *Motezuma* de Vivaldi en el Teatro Comunales de Ferrar, enero de 2008. Escenografía de Stefano Vizioli. Acto II, escena IX: el combate entre aztecas y españoles que permite la huida de Moctezuma una vez que éste ha perdido su combate con Cortés.

Imagen de CASELLI NIRMAL, Marco, disponible en:  
<http://www.musicaltoronto.org/2013/05/22/lessons-of-historical-performance-the-future-of-old-music-should-not-look-or-sound-like-the-past/>



Fig. 36. Otra escena del mismo montaje en Teatro Comunales de Ferrara en 2008. En escena, Moctezuma (Vito Priante) encadenado, y a la derecha Hernán Cortés (Franziska Gottwald). Disponible en: <http://www.tutti-magazine.fr/upload/record/img/Vito-Priante-Franziska-Gottwald.jpg>

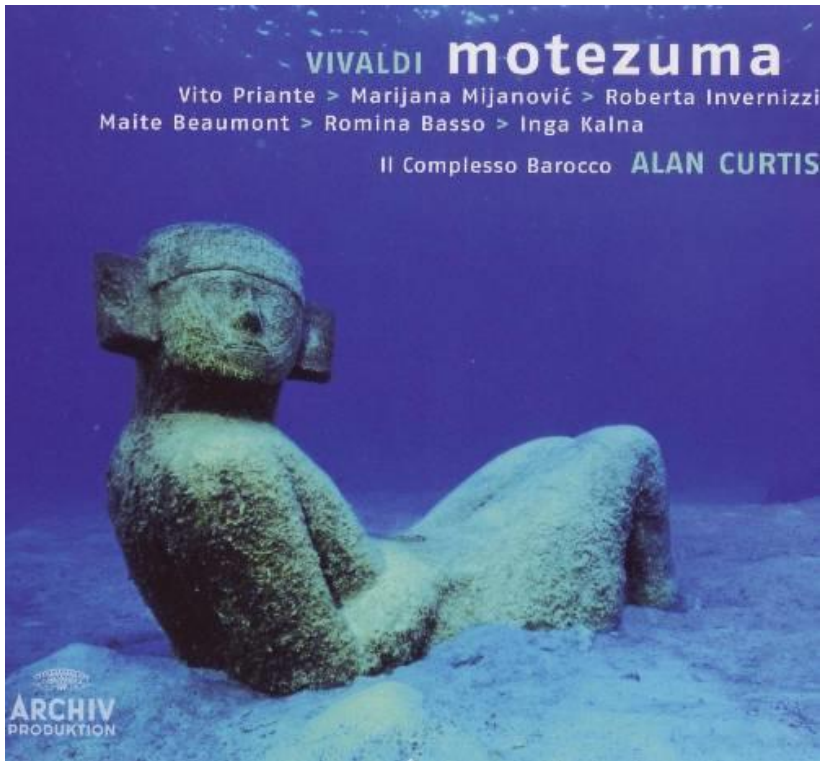


Fig. 37. Portada de la primera grabación mundial de la ópera *Motezuma* de Vivaldi. La ilustración muestra un *chac mool*, una escultura maya, algo paradójico, siendo el protagonista de la obra un emperador azteca. Como puede verse, el gusto moderno juega arbitrariamente con las imágenes del pasado.

Disponible en:

<http://www.deutschegrammophon.com/imgs/s300x300/4775996.jpg>

## **CAPÍTULO IV**

**BERLÍN, 1755: *MONTEZUMA*  
DE CARL HEINRICH GRAUN**

## 4.1 Introducción

*Montezuma* de Carl Heinrich Graun, con libreto de Federico, el Grande, de Prusia, se estrenó en la Ópera Real de Berlín el 6 de enero de 1755.

En este capítulo se comenta, en primer lugar, la figura del compositor, poco conocida fuera del ámbito especializado de la ópera barroca. En segundo lugar, se hace un repaso de la relación entre la monarquía europea y la música en el siglo XVIII, relación que a veces ha ido más allá del mero gusto por ese arte. Después se revisa, específicamente, el importante papel que jugó la música en la familia Hohenzollern, la casa reinante de Brandeburgo-Prusia, a la que perteneció Federico II, llamado El Grande. Se sigue con una revisión a la relación diversa de este monarca con la música. Posteriormente se explora el papel que jugó la ópera en su gobierno y, en su Estado. Por último, se analiza la ópera *Montezuma*, especialmente su libreto, que será comentado con cierto detalle. Todo lo anterior será comentado con el trasfondo de la actuación militar y las relaciones diplomáticas de Prusia en el plano internacional, a partir de las cuales se entiende de otra manera la ópera mencionada.

## 4.2 Breve biografía de Carl Heinrich Graun<sup>236</sup>

Carl Heinrich Graun (1704-1759) realizó la carrera prototípica de muchos compositores de la época, quienes desde orígenes sencillos llegaron a destacar gracias la conjunción de su talento y al patronazgo de la nobleza. Nació en el pueblo de Warenbrücken, en Brandeburgo, y desde niño fue cantante, primero en el coro de la iglesia de su localidad. Más tarde estudió en la Kreuzschule de Dresde, donde estuvo desde 1714 hasta 1721, distinguiéndose como estudiante y cantante. Estudió canto con Heinrich Grundig, instrumentos de teclado con Christian Pezold, órgano con Emanuel Benisch y composición con Johann Carl Schmidt, nada menos que el director de la Ópera de Dresde y en donde entró a trabajar cuando egresó de la escuela.

La Ópera de Dresde, la más importante del mundo germánico, entonces estaba dirigida por dos destacados compositores, Johann David Heinichen y Antonio Lotti. En ese contexto Graun estudió sistemáticamente la obra de Reinhard Kaiser, el compositor alemán de ópera más destacado previo a Johann Adolf Hasse, quien dominaba el panorama de la *opera seria* en Alemania, una auténtica celebridad en el mundo musical.

En 1725 Graun entra a trabajar en la Ópera de Brunswick, una típica institución operística de la Alemania de la época, la ópera de una pequeña corte. Graun obtuvo ahí un pequeño

---

<sup>236</sup> Para este apartado sigo: VELAZCO, Jorge, *Federico II de Prusia, el rey músico*, UNAM, México, D. F., 1985; CSENGERY, Kristof, "Introduction" en GRAUN, C. H., *Der Tod Jesu*, Arles, Harmonia Mundi, CD QUI 903061, pp. 7-9; HENZEL, Christoph, "Carl Heinrich Graun", en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: <http://www.fordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music11653pg3?print=true>

reconocimiento: se le permite alterar e improvisar sus partes en las óperas compuestas por el director de la orquesta, G. C. Schürmann. En 1727 ascendió a vicemaestro de capilla. En esta época Graun comienza a escribir música religiosa y compone seis óperas para la Ópera de Brunswick.

En 1733, el príncipe Federico de Prusia se casó, obligado por su padre, con la princesa Isabel Cristina de Brunswick y con motivo de la boda Graun compuso la ópera *Lo specchio della fedeltà*. Fue de esta manera como el príncipe prusiano conoció la obra de Graun, cuyo hermano, Johann Gottlieb, ya trabajaba bajo su servicio. En 1735 murió el duque Luis Rodolfo de Brunswick y su sucesor redujo la orquesta y la infraestructura musical de la corte (era común que en cada corte variase de acuerdo con los gustos del monarca). C. H. Graun pudo abandonar ese trabajo y entrar a formar parte del séquito musical del príncipe Federico en Rheinsberg, donde fue nombrado director de su orquesta de diecisiete músicos. Además se convirtió en el profesor de composición del príncipe, quien cuando en 1740 asumió el trono de Prusia lo nombró *Kapellmeister*, compositor oficial.

Graun permaneció en la corte prusiana durante diecinueve años, hasta su muerte; tuvo un puesto estable, bien remunerado y con una amplia infraestructura a su disposición, sin embargo, siempre estuvo bajo la vigilancia estricta del rey Federico II, quien tenía ideas muy claras y fijas sobre la ópera, exigiendo a Graun que se plegase a ellas, con lo cual coartó considerablemente su libertad como compositor. La dimensión de la influencia real es un tema en

discusión.<sup>237</sup>

Entre las obras de Graun cabe destacar, además de sus óperas, el *Te Deum* que escribió con motivo de la victoria de las tropas de Federico el Grande en la batalla de Praga en 1756, una de las más importantes de la Guerra de los Siete Años. También, *Der Tod Jesu* (La muerte de Jesús), asimismo, de 1756, una cantata basada en un largo poema del popular poeta C. W. Ramler que recrea los monólogos de peregrinos cristianos anónimos, fuertemente influido por Friedrich Gottlieb Klopstock (un poeta de inspiración religiosa que es un clásico de las letras alemanas), por el pietismo y por el *Empfindsamkeit*, sensibilidad artística que buscaba la emoción melancólica y dulce evitando la exaltación romántica. Este poema, unido a la música suave e introspectiva, levemente teatral, convirtió *Der Tod Jesu* en extraordinariamente popular en el mundo germánico, el equivalente a *The Messiah* de Georg Frederic Haendel en el mundo angloparlante. Hasta fines del siglo XIX la obra se interpretó de manera continuada en todo tipo de conmemoraciones, no sólo religiosas. Actualmente es una obra que se interpreta sobre todo en un contexto eclesiástico, pero es un elemento bien conocido en el ámbito y la tradición cultural germánica. Aunque no sea una obra conocida por el gran público, es muy valorada por los especialistas. Como escribe uno de ellos, “Graun realizó con *Der Tod Jesu* algo similar a lo que habría de lograr el infinito Verdi en su *Réquiem*: la fusión de toda una experiencia operática en una forma y estilo diferente”.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> HENZEL, Christoph, *op. Cit.*

<sup>238</sup> VELAZCO, *op. cit.*, p. 58.



Entre las cincuenta óperas de Graun pueden citarse: *Scipio Africanus* (1732), sobre Publio Cornelio (236-183 a. C.); *Cesare i Cleopatra* (1742), sobre la relación entre la reina egipcia y el líder político y militar de la Roma republicana. La acción se sitúa en 48 a. C, cuando ambos personajes se encuentran en Alejandría; *Catone in Utica* (1743), sobre Marco Porcio Catón, o Catón el Joven (95-46 a. C) quien se opuso a Julio César tras la muerte de Pompeyo, y prefirió morir antes que rendirse ante el dictador; *Alessandro e Poro* (1744), sobre el monarca homónimo del reino indio de Pauraves, quien se enfrentó a Alejandro Magno en el siglo IV a. C.; *Lucio Papirio* (1744), sobre el personaje homónimo, cónsul (340 a. C.) y dictador (326 a. C.); *Adriano in Siria* (1764), sobre Adriano, emperador en 117-130 d. C., quien combatió en Siria la rebelión de los dacios; *Coriolano* (1749), sobre el general romano homónimo, desaforado de Roma y quien asoló la ciudad.

Graun escribió alrededor de treinta y siete óperas, seis para la corte de Brunswick y el resto para la corte de Federico, en teatros de Berlín o Postdam. Como corresponde tradicionalmente a la *opera seria*, todas sus óperas se sitúan en la Antigüedad clásica, a partir de lo cual puede verse la singularidad de *Montezuma*, la única ópera de todas las de C. H. Graun que se sitúa en un contexto radicalmente distinto: el México prehispánico.



Fig. 38. *Retrato de Carl Heinrich Graun con su esposa Ana Luisa de Antoine Pesne*, Colección del castillo Sanssouci, Postdam, ca. 1735.

Disponible en: <http://www.reprodart.com/a/pesne-antoine/karl-heinrichgraunandhisw.html>

### **4.3 Las monarquías germánicas y la música**

En el siglo XVIII, los reyes a quienes realmente gustaba la música eran comunes, pero no lo eran los ejecutantes, que comúnmente eran mujeres (María Antonieta de Austria, que tocaba el arpa, fue alumna del importante compositor de ópera Christoph Willibald Gluck en el clave y además cantaba). En el orbe germánico era más

común la práctica de la música entre las casas reinantes. El elector de Mannheim, Karl Theodor, quien comisionó a Mozart la ópera *Idomeneo* (1780), tocaba la flauta y el violonchelo; el heredero de Federico II, Federico Guillermo II, tocaba el violonchelo, Mozart escribió para él los *Cuartetos prusianos* (1789-1790). Así, por ejemplo, J. A. Hasse compuso una letanía para María Teresa de Austria “que fue interpretada por la familia real, en pleno la emperatriz y siete de sus hijas cantaron arias solistas, tres hijos tuvieron a su cargo partes del ripieno, otro hijo tocó el órgano, Hasse dirigió y el arzobispo de Viena ofició”.<sup>239</sup>

Los monarcas compositores, en cambio, eran menos: Carlos VI, el padre de María Luisa de Austria, escribió varias obras, además de tocar el clave. El caso de Federico el Grande, como se verá más adelante, es excepcional.

#### *4.3.1 Los Hohenzollern y la música*

A finales del siglo XVII Berlín conoció un auge inédito en la ópera. Sofía Carlota (1668-1705), esposa del príncipe heredero Federico, era muy aficionada al género y lo apoyó durante su período como electriz de Brandeburgo-Prusia. Cuando su esposo se coronó en 1701 como Federico I rey *en* Prusia (formaba parte del Sacro Imperio Romano germánico) redobló su apoyo a la ópera y a las artes en general.

En 1696 Sofía Carlota ordenó construir el Palacio de Lützenburg, en Lützow. Ahí tenía una vida independiente, con su propia corte. Su esposo únicamente podía acudir por expresa

---

<sup>239</sup> VELAZCO, *op. cit.*, pp. 10-11.

invitación. Desde 1700, Sofía Carlota vivió allí durante el verano. Se rodeó de literatos, filósofos y científicos, y ese grupo sería el embrión de la Academia Prusiana de Ciencias. Sofía Carlota era una entusiasta de la música, cantaba y tocaba el clavecín. En 1699 ordenó la construcción de un teatro de ópera en su castillo (que de Lietzenburg pasó a llamarse Charlottenburg en honor a ella). Attilio Ariosti y Giovanni Bononcini fueron compositores oficiales de la corte. En varias representaciones operísticas Leibniz tocaba el clave. Sofía Carlota es actualmente recordada en la historia de la música porque Arcangelo Corelli le dedicó las Sonatas para violín solo op. 5 (Roma, 1700), una de las colecciones de música para violín más influyentes en toda la historia del instrumento. La reina murió en enero de 1705, a los 36 años. Aunque murió antes del nacimiento del príncipe Federico, en 1712, seguramente éste escuchó hablar de su antecesora y su intensa relación con la música.

La hermana menor de Federico el Grande, Ana Amalia, princesa de Prusia (1723-1787), tuvo también un relevante papel musical. Cuando era niña fue alumna de música de Federico. Tenían ambos una relación especial entre sí (en los siguientes años, mientras aumentaba su misoginia, ella era la única mujer cuya presencia toleraba permanentemente) y también con la música. Como escribe un musicólogo norteamericano, “He called his instrument ‘Principessa’ and she called hers ‘Principe’ —pet names suggesting the depth of the emotional needs that music satisfied in both of them”.<sup>240</sup> Pero Ana Amalia, al igual que Federico, no pudo

---

<sup>240</sup> RICE, John A., *Opera at the Court of Frederick the Great: Graun's Montezuma as Royal Autobiography*, disponible en: <https://sites.google.com/site/johnaricecv/graun-s-montezuma>

estudiar formalmente música por la prohibición de su padre, el rey Federico Guillermo I. Sin embargo, era una buena intérprete de clave, flauta y violín. En 1743 se casó en secreto con el aventurero Frederick von de Trenck. Cuando se enteró, Federico II anuló el matrimonio, encarceló al barón durante diez años y a ella la enclaustró en el monasterio protestante de Quedlinburg, donde se convertiría en abadesa en 1755. En 1758 comenzó a estudiar teoría musical y composición bajo la tutela de Johann Philip Kirnberger, alumno aventajado de J. S. Bach, a quien convirtió en *Kapellmeister* de la abadía a su servicio. Pronto comenzó a componer tríos, marchas, cantatas, arias, corales, canciones, fugas y sonatas para flauta. Se adelantó a Graun al poner música a *Der Tod Jesu* del ya mencionado poeta Ramler. Muy pocas de sus obras han sobrevivido porque ella mismo destruyó la mayoría, dado que era muy autocrítica. En 2000, se encontró música suya en la biblioteca de la Sing-Akademie zu Berlin, archivo que había sido devuelto hacía poco a Alemania y que había estado en Kiev desde fines de la Segunda Guerra Mundial (el mismo archivo donde se encontró el *Moteczuma* de Vivaldi).

Anna Amalia tiene un lugar destacado en la historia de la música por su inmensa biblioteca musical, de más de 700 partituras y un centenar de tratados y libros musicales varios. En ella fueron cuidadosa y sistemáticamente preservadas obras de J. S. y C. P. E. Bach, Hasse, Haendel, Graun, Telemann y otros compositores del siglo XVIII. Es una de las colecciones musicales más importantes de ese siglo. La biblioteca se dividió en dos partes al final de la Segunda Guerra Mundial, una quedando en el RDA y la otra en la

RFA. En 1990 la biblioteca se reunió y actualmente se encuentra en la Staatsbibliothek zu Berlin (Biblioteca Estatal de Berlín).

#### 4.3.2 *Federico II y la música*

La madre de Federico de Prusia, Sofía Dorotea de Hannover (1687-1757), hija de quien sería más tarde el rey Jorge I de Gran Bretaña, influyó poderosamente en su educación artística e intelectual. Ella era una mujer con inquietudes literarias y musicales. Bajo su influencia el niño tuvo acceso a una amplia biblioteca, que leyó con fruición, incluyendo libros prohibidos. El niño vestía, con la oposición del padre, a la usanza francesa y tocaba la flauta desde muy pequeño. Estudió bajo cifrado con Gottlieb Hayne, organista de la catedral de Berlín, a pesar del disgusto del padre. La reina Sofía debe haber discutido ampliamente con éste y debe haber amparado especialmente los gustos musicales del niño, porque pudo mantenerlos contra viento y marea. Además, la hermana mayor de Federico, Guillermina, también era muy aficionada a la música y fue su cómplice.

En 1723 los príncipes de Prusia, Guillermina y Federico, asistieron en Praga a la coronación del emperador Carlos VI. En ella se estrenó una ópera escrita especialmente para la ocasión, *Constanza e fortezza*, del afamadísimo compositor austríaco Johann Joseph Fux. El despliegue teatral fue excepcional y en ella participaron varios músicos muy importantes, como J. J. Quantz (extraordinario flautista), C. H. Graun (compositor operístico de primera línea y cantante) y S. L. Weiss (compositor y afamado laudista). Como parte de los conciertos por la coronación también

tocó el notable violinista Giuseppe Tartini. Todos estos eventos musicales provocaron una gran impresión en los jóvenes príncipes

En 1728, el príncipe estuvo en Dresde, capital del reino de Sajonia, que era entonces una de las capitales europeas de la *opera seria*. En la corte de Augusto el Grande dominaba la obra de Johann Adolf Hasse, educado primero en Alemania y después en varias ciudades de Italia, quien fue el compositor de ópera más afamado e influyente en la Europa de la primera mitad del siglo XVIII. El príncipe prusiano quedó absolutamente deslumbrado con la ópera como espectáculo y con el nivel musical de la capital sajona. También en ese viaje entró en contacto con uno de los más importantes músicos alemanes, Johann Joachim Quantz, discípulo de importantes compositores como Johann Dismas Zelenka y Johann Joseph Fux, figuras dominantes en el mundo musical centroeuropeo. En 1728 Augusto II devolvió la visita y estuvo en Berlín. En su séquito iban varios músicos muy destacados como Weiss, Johann Pisendel (compositor y virtuoso del violín) y Quantz. El deslumbramiento se repitió.

En suma, puede señalarse que 1728 fue el año en que el príncipe Federico de Prusia encontró un modelo para lo que más adelante habría de ser su propia corte musical. Quantz se convirtió en profesor del príncipe prusiano y durante varios años realizó viajes periódicos a Berlín con ese fin. Todo iba bien para Federico II, pero en 1730 su padre, el rey, cambió de parecer y prohibió a su hijo que tuviese cualquier tipo de contacto con la música. Es probable que haya sido esto lo que propició un episodio muy conocido en la vida de Federico: ese mismo año intentó huir a

Inglaterra con su amigo, el subteniente del ejército prusiano, Hans Hermann von Katte, quien probablemente era su amante. Ambos fueron capturados y el rey, furioso, encerró en prisión a su hijo. Un consejo de guerra dictaminó la condena a muerte de Katte. El rey obligó a su hijo a presenciar la decapitación.

A partir de entonces Federico II cambió su actitud, se plegó a los deseos de su padre en cuanto a su formación e incluso en 1733 aceptó casarse con la princesa Isabel Cristina de Brunswick, a pesar del evidente rechazo que sentía por el matrimonio y por ella. En su nueva residencia en el castillo de Rupin, por fin independiente, Federico formó una pequeña orquesta para su servicio. En 1735 Federico Guillermo I enfermó gravemente. El príncipe estaba listo para asumir el trono, pero su padre se recuperó casi milagrosamente. Federico se mudó al castillo de Rheinsberg, en donde se entregó a sus intereses intelectuales y artísticos. El príncipe convirtió su palacio en un importante centro de música instrumental con su orquesta, que constaba de 17 músicos de alto nivel, como los hermanos Graun —Carl Heinrich y Johann Gottlieb—, Franz Benda, Johann Gottlieb Janitsch y Christoph Schaffrath, todos importantes músicos y compositores. El lugar también se volvió un centro de discusión intelectual. Por ahí pasaron Voltaire, lord Baltimore y Francesco Algarotti.

Los conciertos en Charlottenburg o en Sanssouci eran eventos privados a los que asistía su familia, unos pocos allegados y, eventualmente, algún monarca invitado. Tal es el ambiente que retrató Adolf von Menzel en 1852 en el famoso cuadro *Das Flötenkonzert Friedrich des Großen in Sanssouci*. A diferencia de la



ópera, los conciertos instrumentales duraban todo el año, y se ejecutaban tres veces por semana, sin falta. El propio rey elegía la música, que siempre era su propia música u obras de Quantz. Sólo de vez en cuando se interpretaban otros compositores.



Fig. 39. Adolph Menzel, *El concierto de flauta en Sanssouci* (1852). Este conocido cuadro se localiza en la Alte Nationalgalerie, en Berlín. En el centro, Federico el Grande toca la flauta transversa. Lo acompaña al clave C. P. E. Bach; a su derecha, de pie, el primer violinista es F. Benda. El hombre detrás de él, recargado en la pared, mirando hacia el suelo y escuchando atentamente, es J. J. Quantz. Del lado izquierdo, el hombre de pie entre las dos mujeres (Anna Amalia y Guillermina, hermanas de Federico II) es C. H. Graun. Los conciertos siempre eran a las 7 de la tarde, tres veces por semana.

Disponible en: <http://influenciamagazine.com/wp-content/uploads/2015/03/musicadecamara.jpg>

Federico el Grande era un flautista de nivel profesional, como lo comprobó el nada complaciente musicólogo Charles Burney, quien lo atestiguó en *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces* (1773). El rey

interpretó a lo largo de varias décadas los más de trescientos conciertos y las más de cien sonatas para flauta que escribió para él Johann Joachim Quantz, su profesor particular y el compositor más importante de ese instrumento en el siglo XVIII, autor del influyente tratado *Versuh einer Anweisung die Flöte traversier zu spielen* (1752) (*Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*). Muchas de estas obras se perdieron en la II Guerra Mundial. Se conocen algunas gracias a que se publicaron en 1934 en *Das Flötenbuch Friedrich des Grossen*.<sup>241</sup>

Federico fue asimismo compositor. Bajo la supervisión de J. J. Quantz escribió ciento veintiún sonatas para flauta y cuatro conciertos para ese mismo instrumento. Bajo la supervisión de Graun, y probablemente de otros compositores que trabajaban en su corte, compuso dos sinfonías para orquesta y algunas marchas militares.

Federico II también escribió arias para algunas óperas: tres para *Demofonte* (1746) y una para *Il giudizio di Paride* (1752), ambas óperas de Graun. En esto se nota una actitud curiosa, ambivalente del monarca. No quería que sus ensayos musicales salieran con su propio nombre sino bajo el del compositor oficial de la corte, quien desde luego no tenía más remedio que consentir esto. En alguna ocasión, sin embargo, el rey firmó con su propio nombre sus composiciones vocales. Fue el caso de las dos arias que escribió para una *Serenata* de 1747. Así ocurrió también con el aria de la pastoral *Il trionfo della fedeltà*, un *pasticcio* de Graun y Quantz

---

<sup>241</sup>Edición a cargo de Erwin Schwarz-Reiflingen, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1954.

Compuso también tres cantatas seculares, que están perdidas. Un musicólogo mexicano de formación alemana, Jorge Velazco, señala:

El hecho de que sus intenciones como compositor fueran las de reservar sus obras para su exclusivo uso personal y no autorizar ejecuciones de las mismas si él no estaba presente, contribuyó al oscurecimiento de su catálogo creativo.<sup>242</sup>

Todas estas composiciones fueron escritas en la época de mayor interés del monarca en la ópera, antes de la Guerra de los Siete Años (1756-1763). A nivel estilístico ocurre con ellas algo paradójico, porque siguen el modelo de Graun, configurado en buena medida por las indicaciones del propio Federico a este compositor, en que le instaba a seguir el modelo de Hasse. Así, la obra de Federico tiene en realidad como modelo a Hasse a través de sus propios lineamientos.

La relación de Federico II con la música iba más allá del interés como escucha e intérprete, como lo muestra su incursión en la composición musical. En los manuales de la historia de la música es mencionado por dos razones, en primer lugar porque suyo es el tema sobre el que J. S. Bach escribió *Das Musikalisches Opfer* (La ofrenda musical), una de las cumbres de la música europea del siglo XVIII, una obra maestra del contrapunto.

Esto ocurrió cuando J. S. Bach visitó a su hijo C. P. E. Bach en Berlín y, a invitación expresa de Federico II, se presentó en la corte de éste en Postdam el 7 de mayo de 1747. El rey tocó el tema

---

<sup>242</sup>. HELM, Ernest Eugene, *Music at the Court of Frederick the Great*, Norman, University of Oklahoma, 1960, pp. 41-42 . “, VELAZCO, *op. cit.*, p. 108.

y pidió a Bach, retándolo, que improvisase una fuga sobre él mismo, prueba de la cual salió airoso. Dos meses después, Bach mandó al rey esta obra, con la inscripción: "Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta" (El tema proporcionado por el rey, con adiciones, resuelto en estilo canónico).<sup>243</sup> El encuentro el rey de Prusia y J. S. Bach fue difícil. Federico II respetaba al patriarca de los Bach pero no le gustaba su música, la cual no se interpretaba en su corte. El estilo musical de Bach estaba profundamente arraigado en el contrapunto del norte de Alemania, algo muy alejado de los gustos del monarca.

Federico II también aparece en los manuales e historias de la música porque los músicos que trabajaban en su corte (como Johann Joachim Quantz, Georg Benda, C. P. E. Bach, Johan Philipp Kirnberger, entre los más importantes, pero se podría añadir media docena de nombres) formaron lo que se conoce actualmente como la Escuela de Berlín.<sup>244</sup> Estos músicos trabajaron de manera conjunta durante muchos años y sus obras comparten algunas características formales. Además, influidos por el interés intelectual e ilustrado del rey por la música, todos estos compositores se afanaron en escribir tratados para complacerle y hacerse notar. Si Carl Philipp Emmanuel Bach, relegado como compositor por el rey, no dejó Berlín durante casi 30 años a pesar de su descontento (ganaba menos que los demás) fue porque el ambiente literario e

---

<sup>243</sup> Véase descripción de este episodio en GAINES, James, *Evening in The palace of Reason. Bach meets Frederick the Great in the Age of Enlightenment*, London, Fourth Estate, 2005.

<sup>244</sup> Para una descripción general véase O'LOGHLIN, Michael, *Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School*, London, Ashgate Publishing, 2008 y HELM, *op. cit.*

intelectual de Berlín le era estimulante.

#### *4.3.3 Prusia bajo Federico II: la ópera como empresa estatal*

Los monarcas del continente, melómanos o no, impulsaban la ópera porque era una manera de obtener prestigio. Federico II buscaba posicionar su reino en ese panorama, eso sí, con un entusiasmo mayor que otros monarcas. Sin embargo, su actividad iba más allá de favorecer una afición que durante los años de su juventud debió mantener contra la oposición de su padre. A diferencia de los conciertos privados que Federico organizaba en sus palacios, la ópera era algo distinto. Federico II consideraba que era algo más que un entretenimiento agradable y prestigioso: se trataba de una disciplina ilustrada, de un recurso instructivo dirigido a la nobleza, la élite militar y administrativa. El rey diseñó un programa sistemático destinado a ese fin didáctico.

En 1740, al subir al trono, el rey emprendió un ambicioso proyecto de renovación musical de la corte con la ópera como centro. Dos meses después de su llegada al poder, en 1740, Federico II ordenó a Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, arquitecto de Postdam, la edificación de una sede para la ópera. Federico II también dispuso la creación de una compañía de ópera y mandó a Graun a reclutar cantantes a Italia. Asimismo, Francesco Algarotti (un ilustrado multifacético muy respetado en los círculos intelectuales de todo el continente) fungió como su asesor operístico.<sup>245</sup> Y no solo en plan teórico: “Voltaire and Algarotti

---

<sup>245</sup> Sobre las ideas de Algarotti sobre la música y la ópera, veáse HEARTZ, Daniel, Francesco Algarotti, en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*: <http://www.fordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00558>

(both of them were established confidants and correspondents) were commissioned to engage actors and dancers in Paris and more singers from Italy, along with machinists, costumiers and librettists”.<sup>246</sup> Así, el rey conformó un equipo para llevar adelante su vasto proyecto. La invasión prusiana de la provincia austríaca de Silesia en 1740 no interrumpió su plan, desde el frente (al que viajaba con su flauta y un clavecín portátil) le escribió detalladas cartas sobre la calidad vocal que esperaba y otros detalles similares. Graun estuvo ocho meses en Italia y a su vuelta, el rey perfeccionista dedicó mucho a tiempo a escuchar cuidadosamente a los cantantes que aquél eligió. Como no quedó conforme siguió escuchando cantantes provenientes de toda Italia. La compañía de ópera tardó mucho en tener su equipo definitivo.

Mientras se terminaba de construir el nuevo teatro, el rey ordenó la edificación de un escenario provisional en el castillo de Postdam, suficiente para montar funciones de ópera. La nueva compañía de ópera se estrenó en ese teatro en diciembre de 1741 con *Rodelinda, Regina del'longobardi* del propio Graun. Para el rey esto no era suficiente y, a pesar de no estar terminado, el nuevo edificio de la ópera se inauguró el 7 de diciembre de 1742 con *Cesare e Cleopatra*, escrita por Graun para el estreno. En el frontispicio estaba grabada la inscripción FREDERICUS REX APPOLINI ET MUSIS ([Dedicada por] el Rey Federico a Apolo y las musas).

La temporada de ópera se hacía de noviembre a marzo, con

---

<sup>246</sup> HELM, E. Eugene y McCULLOCH, Derek, Frederick II, King of Prussia, en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: [http://www.fordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10176?q=Frederick+the+Great+&search=quick&pos=28\\_start=1+&search=quick&pos=28\\_start=1#firshit](http://www.fordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10176?q=Frederick+the+Great+&search=quick&pos=28_start=1+&search=quick&pos=28_start=1#firshit)

dos funciones por semana; a veces había otras funciones, como la del cumpleaños de la madre de Federico, la reina Sofía Dorotea de



Fig. 40. Vista de 1850 de la Ópera Real (actualmente Ópera Estatal), fundada por Federico el Grande en 1742, diseñada por G. W. von Knobelsdorff Se localiza en la avenida unter den Linden, en el centro de Berlín. El edificio es una réplica, fue reconstruido tras haber quedado semidestruido en la II Guerra Mundial. Entre 2009 y 2012 su interior fue completamente restaurado. Grabado de Joseph Maximilian Kolb

[https://en.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Wenzeslaus\\_von\\_Knobelsdorff#/media/File:OpernplatzOpernhaus1850.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_Wenzeslaus_von_Knobelsdorff#/media/File:OpernplatzOpernhaus1850.jpg)

Hannover, o en ocasiones especiales como la visita de estado de un monarca extranjero o un embajador importante. Cada ópera se interpretaba cuatro veces y cada temporada se estrenaban dos óperas nuevas, la mayoría de C. H. Graun y eventualmente de Hasse. Cuando no había ópera había funciones de *intermezzi*, pastorelas, serenatas y *pasticci* (recopilación arias de diversas óperas y otras combinaciones similares).

Federico II era un controlador obsesivo en muchos aspectos de la vida política, militar, social y artística de Prusia. El arquitecto

G. W. von Knobelsdorff debió completar el palacio de Postdam a partir de un esbozo real, exactamente como pasó con el nuevo teatro de la ópera, para la cual es seguro que el monarca diese indicaciones. Federico II también decidía la programación operística, supervisaba la partitura, los cantantes, la puesta en escena, el vestuario; todo el equipo ensayaba hasta la extenuación. Graun reescribía las partitura y, si el rey no quedaba conforme, éste cambiaba alguna aria por la de una ópera de Hasse o la escribía él mismo. El rey guerrero elegía incluso los temas de los libretos y daba indicaciones precisas sobre ellos. Nada escapaba a su supervisión, arriba y abajo del escenario. Siempre acudía a los ensayos, que asimismo controlaba. Un ejemplo de hasta dónde podía llegar su interés por el control es que prohibía a los cantantes de su compañía de ópera se casasen durante la vigencia de su contrato, tampoco contrataba a mujeres casadas. Su interés era que los músicos tuvieran dedicación total a su trabajo y además, en el caso de las mujeres, debían refrenar su deseo de maternidad.

Las funciones de ópera eran un acontecimiento estatal y de hecho eran el único evento en el que se constituía regularmente una corte que en realidad no existía: Federico II tenía poco o ningún contacto con los cortesanos y ejercía el control a través de unos pocos allegados. El rey jamás se sentaba en el palco real, como era la usanza, sino junto al foso donde estaba la orquesta. Desde ahí veía la partitura, supervisaba al director, los cantantes y todos los detalles. Como escribió el compositor, crítico musical y gran viajero Charles Burney:



He is such a strict disciplinarian that if a mistake is made in a single movement, or evolution, he immediately marks and rebukes the offender, and if any of his Italian troops dare deviate from strict discipline by adding, altering, or diminishing a single passage in the parts they have to perform an order is sent ‘de par le Roi’ for them to adhere strictly to the notes written by the composer at their peril”.<sup>247</sup>

La difusión de la ópera no se limitó a la corte y a la élite burocrática y militar. A menudo los soldados ocupaban los asientos vacíos porque eran obligados a asistir y a veces constituían la mayoría del público. La ópera, una entidad pública, estaba subvencionada y cuando no era gratuita (en los años de guerra) los precios eran accesibles, más para amortizar pérdidas que para obtener ganancias. En general las funciones eran gratuitas y de libre acceso, sólo se pedía una vestimenta decorosa. Más todavía, la Ópera Real fue el primer edificio operístico en la historia de Europa, fuera de Venecia, que no se construyó en el interior de un palacio o un complejo real; estaba en el centro de Berlín, en donde sigue funcionando. “El teatro de la ópera de Federico, en la actualidad la Berlin Staatsoper, puede ufanarse en pleno centro de la ciudad, en Unter den Linden”.<sup>248</sup> El carácter programático de la ópera en Prusia se nota al contrastarla con las de Viena y Dresde. En la Austria de los Habsburgo la misión de los compositores como Haydn y Salieri era entretener. En la corte de Augusto II, en 1755,

---

<sup>247</sup> Citado por PULVER, Jeffrey, “Music at the court of Frederick the Great”, *The Musical Times*, 1 de septiembre de 1912, 835 (53), p. 600.

<sup>248</sup> SNOWMAN, Daniel, *La ópera. Una historia social*, Madrid, Siruela, 2012, p. 96.

el año de *Montezuma*, comenzó *Ezio* de Johann Adolf Hasse con una ceremonia en que se tocaron marchas y fanfarrias durante media hora para saludar la llegada del monarca. Nada más lejano a los modos e intereses de Federico II. Al igual que en la España del siglo XVIII, en la corte vienesa la Conquista de México (o de América) no despertó ningún interés ni tenía lugar alguno.

Se podría esperar que, sobre todo en Viena, en la corte de la casa de los Austria, las conquistas de la línea de los Habsburgo en América desempeñaran un papel importante en la ópera. Ocurrió exactamente lo contrario.<sup>249</sup>

El carácter metódico del rey con respecto a la ópera se nota en que estaba al corriente de los debates sobre la misma. En Francia, en 1752, había estallado la *querelle des Bouffons* entre los partidarios de la ópera francesa y de la italiana en su vertiente *bufa*. Federico II no suscribió ninguna de estas posturas. Partidario de la literatura francesa, no lo fue de su ópera y apoyó la italiana exclusivamente en su vertiente *seria*. Asimismo alentó en los compositores a su servicio la redacción de tratados y otros escritos teóricos. También tuvo como invitado en su corte al conde Francesco Algarotti, uno de los teóricos musicales más destacados de Europa, con quien mantuvo una larga correspondencia.

En suma, “la Ópera Real de Berlín se convirtió en la más importante de Alemania y tuvo una época de esplendor que no fue

---

<sup>249</sup> PIETSCHMANN, Klaus, ¿Indios galanes, españoles crueles? La imagen de México en el teatro musical alemán del barroco. En PIETSCHMANN, Horst, et. al. (ed.), *Imágenes de México en textos literarios alemanes del siglo XVIII*, México, D. F., Universidad Iberoamericana, 2005, p. 367-368.

igualada hasta el final del siglo XIX”.<sup>250</sup>

Federico II era un melómano pero tampoco le interesaba *toda* la música. Desdeñó la tradición musical popular germánica: los corales luteranos que sus tropas entonaban de manera espontánea tras algunas victorias, como Leutheen 1757, en la Tercera Guerra de Silesia (1756-1763) —o Guerra de los Siete Años, depende desde dónde se mire— cuando vencieron a un enemigo tres veces mayor. Pudo haber aprovechado ese bagaje musical, pero no era religioso y desdeñaba la tradición musical germánica en arias de una postura cosmopolita: la *opera seria* era, al fin y al cabo, un estilo internacional. Decía que el alemán era “para los caballos y los cocheros”. Rechazaba la idea de una ópera en lengua alemana y desdeñaba a los cantantes alemanes, así que contrataba únicamente a italianos. Por otro lado, su gusto musical era conservador y hasta reaccionario porque no admitía nada que no fuera la *opera seria* en el estilo de J. A. Hasse, su único modelo, y en la música de cámara sólo permitía el *Style Galant*. En la corte prusiana no había lugar para la música en general ni para otros estilos o experimentos.

La música se había quedado detenida en una época y también en una configuración instrumental. Obras para orquesta, sonatas para teclado, obras para violín solo o cualquier otra disposición de cámara estuvieron excluidas sin cortapisas, porque el repertorio se conformaba invariablemente por los conciertos para flauta que él mismo ejecutaba

---

<sup>250</sup> VELAZCO, *op. cit.*, p. 29.

#### 4.3.4 La música y el absolutismo prusiano

Una característica de la *opera seria* es que la obra no era considerada una unidad independiente, de representación indefinida. Se componía para una ocasión y fecha especial, comúnmente era el último y más importante evento de una serie de festejos, su culminación. Por esta razón, sus asistentes, cuidadosamente definidos de antemano, comprendían clara y rápidamente las alusiones y alegorías de la ópera. Es decir ésta tenía un carácter *representativo*: “la obra en sí tiene tanta importancia como quién asiste a su representación y los contenidos simbólicos que la obra manifiesta con respecto al mundo que la rodea”.<sup>251</sup> Por ello, sus protagonistas son monarcas, reyes, príncipes, sultanes, emperadores, incluso dictadores, con algún cortesano o militar de fondo, pero nunca plebeyos. Se entendía que las virtudes resaltadas del protagonista eran las del monarca en cuya corte se presentaba la ópera, o en cuyo honor se había escrito, ya fuera por una ocasión especial (como una boda) o por una visita de estado. La alusión debía ser clara pero no directa. Una cualidad especialmente ensalzada era la magnanimidad, y así la ópera del perdón real — incluso a los traidores— se constituyó en un subgénero. Así, la *opera seria* siempre constituía un evento eminentemente cortesano, al que no tenía acceso ningún otro sector de la población. Por todo esto, este género era “ideal para la propagación de un mensaje político absolutista”<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> MENÉNDEZ TORRELLAS, *op. cit.*, p. 67.

<sup>252</sup> BLANNING, Tim (ed.), *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Barcelona, Acantilado, 2013, p. 128.

Federico II aprovechó al máximo las posibilidades de la ópera como trasmisora de mensajes políticos. Por ello, desde 1741, en que se estrenó la primera ópera que encargó (*Rodelinda, Regina del'longobardi* de Graun) hasta 1771, en que se estrenó *I greci in Tauride* de Agricola, ópera escrita con motivo de la visita de la reina de Suecia y el duque de Brunswick a Prusia, Federico el Grande intervino, en diversos grados, en la revisión de todos los libretos de las óperas que se presentaron en Berlín. Supervisaba desde el argumento inicial hasta los versos ya terminados. Ninguna ópera se estrenaba sin su consentimiento previo y explícito, era de suma importancia para él cuidar las alegorías políticas de estas óperas.

Así, Federico II trazó en 1749, en prosa francesa, las líneas argumentales de *Coriolano*, que fue escrita en italiano por el poeta de la corte Leopoldo de Vilati. La historia trata sobre un dictador de la Antigua Roma que arriesga su vida para proteger la Ciudad Eterna durante una guerra civil (medio siglo más tarde, Beethoven escribió una famosa obertura sobre el mismo personaje).

Federico también tuvo un papel relevante en la creación del libreto de *Sila* (1753), que trata sobre un duro dictador romano que renuncia al poder y que vuelve a ser un pacífico ciudadano más. También escribió también algunos fragmentos del libreto de *Il fratelle nemici* (1756) y *La Merope* (1756). No está claro si el rey escribió la base argumental de *Sila* y el poeta Giampietro Tagliazzuchi escribió el libreto directamente en italiano o si el rey escribió el libreto completo en francés y el poeta lo tradujo al italiano.

El rey se involucró personalmente en estos libretos, lo cuales

destacan entre las muchas óperas que se presentaron en Prusia porque muestran a dos figuras políticas importantes de la Antigüedad como modelos de desinterés y abnegación, como seres ejemplares. Así, se apunta ya una característica que tendrá pleno desarrollo en *Montezuma*: la proyección personal del monarca prusiano en el protagonista de la ópera que él mismo escribe.

Antes de pasar a analizar este punto es indispensable resaltar la importancia de la infraestructura musical, teatral, operística que creó el monarca en su corte. Berlín pasó en sólo cinco años de no tener siquiera un teatro de ópera a ser un centro musical de primer rango continental. La sola lista de las óperas estrenadas en Berlín antes de la Guerra de los Siete Años (primero de los tres períodos en que se divide la producción de la Ópera Real en vida de Federico II), a continuación, da una idea de esta poderosa estructura operística.<sup>253</sup>

1742-1743: *Rodelinda* de Graun; *Cesare e Cleopatra* de Graun; *La clemenza di Tito* de Hasse

1743-1744: *Artaserse* de Graun; *Catone in Utica* de Graun; Reposición de *Rodelinda*, *La clemenza di Tito* y *Catone in Utica*

1744-1745: *Alessandro nell' Indie* de Graun; *Lucio Papirio* de Graun

1745-1746: *Adriano* de Graun; *Demofonte* de Graun

1746-1747: *Cajo Fabrizio* de Graun; *Arminio* de Hasse; *Le feste galanti* de Graun

1747-1748: reposición de *Le feste galanti*; *Cinna* de Graun; *Europa*

---

<sup>253</sup> HELM, *op. cit.*, pp. 102-104.

*galante* de Graun

1748-1749: reposición de *Cinna*; *Ifigenia in Aulide* de Graun; *Angelica e Medoro* de Graun

1749-1750: reposición de *Angelica e Medro*; *Coriolano* de Graun; *Fetonte* de Graun

1750-1751: reposición de *Fetone*; *Mithridate* de Graun; *Armida* de Graun

1751-1752: reposición de *Armida*; *Brittanico* de Graun; *Orfeo* de Graun; *Il giudizio di Paride* de Graun

1752-1753: reposición de *Orfeo*; *Didone abbandonata* de Hasse; *Silla* de Graun

1753-1754: reposición de *Silla*; *Cleofide* de Agricola; *Semiramide* de Graun

1754-1755: reposición de *Semiramide*; *Montezuma* de Graun; *Ezio* de Graun

1755-1756: reposición de *Ezio*; *I fratelli nemici* de Graun; *Merope* de Graun

Al caracterizar a Federico II, un historiador actual comenta sobre su interés musical y su vocación militar expansionista: “del sensible esteta al que antaño le costaba permanecer en la silla de montar, y que prefería el sonido de la flauta al entrecuchar de tacones, había nacido un artista del ejercicio del poder”.<sup>254</sup> La disparidad de estas tareas es aparente: en el proyecto operístico del rey imperó el mismo pragmatismo conservador y estatal de la

---

<sup>254</sup> FERGUSON, Niall, *Civilización. Occidente y el resto*, Barcelona, Debate, 2012, p. 128.

*Aufklärung* (opuesto al teórico y revolucionario de *les Lumières*) y la misma sistematización que en el resto de sus empresas, como la militar o la jurídica. Otro historiador señala: “el estado prusiano fue el mayor logro administrativo de la Europa del siglo XVIII”.<sup>255</sup> La política operística de Federico II utilizó la eficiente maquinaria estatal que heredó y, al mismo tiempo, convirtió la ópera en un instrumento al servicio del Estado. En suma, el inaudito avance musical de Prusia está correlacionado con su ascenso político y militar.



Fig. 41. Logo actual de la Ópera Estatal, en Berlín, cuyo antecedente es la Ópera Real fundada en 1742 por Federico el Grande.

Disponible en:

[http://2.bp.blogspot.com/\\_\\_NmEgHQ1v0A/S79lwZlfnWI/AAAAAAAAAADE/9C5GzeEwj8g/s1600/logo\\_staatsoper1.jpg](http://2.bp.blogspot.com/__NmEgHQ1v0A/S79lwZlfnWI/AAAAAAAAAADE/9C5GzeEwj8g/s1600/logo_staatsoper1.jpg)

---

<sup>255</sup> ANDERSON, M. S., *La Europa del siglo XVIII*, México, D. F, Fondo de Cultura Económica, 1986.



#### 4.3.5 El origen de Montezuma: el exotismo que deviene en política

Cabe recordar la faceta de pensador y escritor del rey de Prusia. La edición de sus obras completas de 1846-1856, preparada por Johann David Erdmann Preuss, se divide en: obras históricas (7 volúmenes); obras filosóficas (2 volúmenes); obra poética (5 volúmenes); correspondencia (11 volúmenes, de los cuales 3 son con Voltaire); obras militares (3 volúmenes). Entre algunas de sus obras históricas están *Histoire de mon temps* (1742, 1746 y 1775); la *Histoire de la guerre de sept ans* (1789); las *Réflexions sur les talents militaires et sur le caractère de Charles XII, roi de Suède* (1760), etcetera. (Para dar una idea de la magnitud de la obra escrita de Federico II he elegido la edición de Preuss, la clásica que se maneja en las bibliotecas francesas y alemanas, porque la nueva edición, ya del siglo XXI, es digital).<sup>256</sup>

¿Por qué eligió Federico II a Moctezuma y/o al mundo azteca para una de sus óperas con todas las posibilidades que tenía ante sí, dada su vasta cultura y su conocimiento de la historia?

En primer lugar, es muy probable que cuando C. H. Graun estuvo en Venecia, en 1740, se haya enterado de la existencia del *Motezuma* de Vivaldi, presentada en esa ciudad a finales de 1733. Dada la estrecha relación que guardaba con Federico II, a su vuelta en Berlín en 1741 quizá le haya hablado de esa ópera de la que probablemente haya oído buenos comentarios.

---

<sup>256</sup> Se trata del proyecto *Œuvres de Frédéric le Grand - Werke Friedrichs des Großen* de la Universidad de Trier (en castellano Tréveris). Así, sus obras completas están disponibles en: <http://friedrich.uni-trier.de>. Para la faceta de autor de Federico II veáse RITTER, Gerhard, *Frederick the Great: a historical profile*, Berkeley, University of California Press, 1974.

La segunda razón, correlacionada con la primera, y más importante, es que el conde Francesco Algarotti haya sido quien sugirió el tema al rey de Prusia. Algarotti trabajó como asesor musical y operístico para él a lo largo de la década de 1740; mantuvieron ambos una extensa correspondencia (recogida en varios volúmenes) y además el conde viajó varias veces a la corte de Berlín, donde incluso vivió de 1749 a 1753. A principios de 1753 Algarotti volvió a Italia, en octubre de ese mismo año Federico II le escribió una carta desde Postdam, en que le habla sobre el proyecto que tiene entre manos:

Si vos opéras sont mauvais, vous en trouverez ici un nouveau qui peut-être ne les surpassera pas. C'est Montézuma. J'ai choisi ce sujet, et je l'accomode à présent. Vous sentez bien que j'intéresserai pour Montézuma, que Cortès sera le tyran, et que par conséquent on pourra lâcher, en musique même, quelque lardon contre la barbarie de la R. Cr. Mais j'oublie que vous êtes dans un pays d'inquisition; je vous en fais mes excuses, et j'espère de vous revoir bientôt dans un pays hérétique où l'opéra même peut servir à réformer les mœurs et à détruire les superstitions.<sup>257</sup>

Dado que la carta se refiere a *Montezuma* como una novedad y le da detalles sobre su concepción del tema y el sentido de su mensaje, todo parece indicar que Federico II concibió la idea de esta

---

<sup>257</sup> Frédéric au comte Algarotti, (octubre 1753), en *Correspondance de Frédéric avec le comte Algarotti* [en línea], Berlín, (Œuvres de Frédéric le Grand. Digitale Ausgabe der Universitätsbibliothek Trier, disponible en: <http://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/18/102/text/?h=Montezuma>

ópera sólo después de la partida de Algarotti de su corte. La razón por la cual lo más probable es que Algarotti le haya hablado del tema al rey, y no al revés, es que al parecer el intelectual italiano había ya pensado en el tema ampliamente y con anterioridad. Esto se desprende de que en su influyente *Saggio sopra l'opera in musica* (Ensayo sobre la ópera en la música), publicado en 1755 y rápidamente leído en toda Europa, se refiere a las grandes posibilidades que ofrece el tema de Moctezuma para una ópera:

Questo [sogetto: *il Montezuma*] potrebbe aprire un bel campo ad un Valente maestro di cappella di trasportarne con la música in un nuovo mondo. Il che egli potrebbe in certo modo fare o con accompagnamenti di certi tali strumenti poco usitati tra noi, o con certe particolare melodie; cercando non già modi nuovi, ma strane cantilene. Giocondissimo per ogli orecchi verrebbe ad esere il contraposto della música spagnuola con l'americana, come per gli occhi la diversità dei vestimenti. Vi aggiugnerebbono grande ornamento le danze religiose, i cori degli Americani supplicanti gl'Iddii del paese a proteggere l'Imperio e i tempj loro, lo sbarco degli Spagnuoli nella città, i combattimenti con armi e con auspicj diseguali, e le peregrine scene rappresentati la natura e la magnificenza messicana: credo in somma che l'America ne potrebbe fornire all'animo di nuovi piaceri, non meno ch'ella ci faccia nuovi incitamenti al palato e al lusso.<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup> Citado por MAEHDER, *op. cit.*, pp. 63-80. El único ejemplar existente en el mundo de la primera edición del *Saggio sopra l'opera in musica* se encuentra en la Biblioteca Marciana en Venecia. Para Ediciones posteriores veáse ALGAROTTI, Francesco, *Saggi*, Scrittori d'Italia 226, Bari, Laterza, 1963.

Primero debe notarse que Algarotti define como tema principal de la posible ópera no la Conquista de México o el mundo indígena (aunque estos aparezcan) sino a Moctezuma, así que cabe inferir que tenía en mente la ópera de Vivaldi de 1733, que quizá vio o de la que oyó hablar.

Por otro lado, a partir de los dos textos citados antes, llama la atención el nítido interés tanto de Federico II como de Algarotti sobre el tema de la ópera —Moctezuma y el mundo azteca— pero la manera de enfocarlo es completamente diferente. Desde el principio Federico tiene claro de que su interés es mostrar, sobre todo, a Hernán Cortés como un “tirano”, proveniente del “país de la inquisición”, es decir, su interés y su lectura del tema es eminentemente política, tanto en la forma en que se configura estructuralmente la obra, como en sus implicaciones externas: dice que la ópera puede servir “para reformar las costumbres y destruir la superstición” lo cual se relaciona con lo que se ha señalado anteriormente: el interés de Federico II en la ópera como género didáctico y como vehículo de transformación social, no sólo de la élite sino de la clase media prusiana. En suma, la idea que el rey tiene de *Montezuma* encaja perfectamente en su modelo pragmático, reformista y sistemático de la ópera.

En contraposición, lo que llama la atención al intelectual italiano son las posibilidades musicales y escénicas del tema. Se explaya (especula, imagina, se solaza) en señalar cuanto exotismo de los dos tipos puede introducirse en la obra y lo llamativo que sería para el escucha y el espectador. No hay rastro alguno aquí de

trama política o de debate sobre la Conquista, su legitimidad o cualquier cuestión parecida.

El enfoque distinto queda claro en que el producto final, *Montezuma*, musicalmente hablando no tiene ninguna exploración del mundo indígena, ninguna clase de exotismo musical (a nivel escénico es probable que ese exotismo se explotase más). Así que, en el sentido musical, *Montezuma* se parece al *Motezuma* de Vivaldi en su pleno apego al estilo de la *opera seria*. Este género musical, tan apegado a explorar la Antigüedad clásica y el mundo bárbaro, no hacía otro tanto en el campo musical, y se limitaba a seguir su cánón musical contemporáneo. Es un detalle más en el que puede notarse la diferencia de la *opera seria* del siglo XVIII con la ópera del siglo XIX y también con la sensibilidad contemporánea.

En las siguientes ediciones del *Saggio sopra l'opera in música*, hecha en Livorno en 1763, la parte en la cual Algarotti enunciaba las posibilidades del tema de Moctezuma en la ópera se sustituyó por un comentario elogioso de la presentación del *Montezuma* en Berlín, en 1755, en que se pone a esa ópera como modelo de lo que debía ser la *opera seria*: todos los aspectos de la obra, incluyendo el canto, debían subordinarse a una sola idea poética, ambientada de preferencia en un lugar exótico o fantástico, dado que esa distancia ayudaba a permitir la máxima estilización del conjunto.<sup>259</sup> Así pues, con todo lo anterior, es seguro que la idea sobre este tema haya sido transmitida al rey prusiano por Algarotti, quien la tuvo en mente desde antes de 1753 y después de 1755. Así,

---

<sup>259</sup> Para un resumen de la argumentación de Algarotti al respecto véase: HEARTZ, *op. cit.*

fue un melómano y un intelectual quien vio la importancia del tema por sus posibilidades *estéticas*. En manos del rey de Prusia, ese motivo se convirtió en otra cosa.

#### 4.3.6 Las fuentes historiográficas del libreto de Montezuma

El libreto de Federico II —como el de Luigi Giusti para *Motezuma* de Vivaldi— también se basa en la *Historia de la conquista de México* (1684) del historiador español Antonio de Solís, la obra más popular sobre el tema en la Europa del siglo XVIII. Cabe pensar que Federico II conoció la edición en lengua francesa, una traducción realizada en 1692, que tuvo más de doce ediciones hasta 1730, por lo que fue todo un éxito editorial.<sup>260</sup> La primera traducción alemana de la *Historia...* de Solís es de 1750, pero es poco probable que el rey la consultase siquiera.<sup>261</sup> La cultura literaria, histórica y filosófica de Federico II de Prusia era francófona, tanto que hacía traducir los libros a esta lengua, que usó para escribir sus propios libros. Por algo, más de la mitad de las óperas que Carl Heinrich Gubanov compuso para Federico II están adaptadas de dramas clásicos franceses, por ejemplo, de Corneille y Racine.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> SOLIS, Antoine de, *Histoire de la conquête du mexique ou de la Nouvelle Espagne par Ferand Cortez* [traducido del español por un autor del triunvirato], La Haya, Adrian Moetjens, marchand Libraire Prés la Cour, à la Libraire Françoisse, La Compagnie des libraires, 1692. Veáse una descripción detallada de esta edición en AROCENA, *op. cit.*, p. 371.

<sup>261</sup> SOLIS, Anton von, *Geschichte von der Eroberung Mexiko, aus dem Spanischen. Erster Teil*. Copeppenhagen/ Leipzig, Ben Gabriel Christian Rothe, 1750. Veáse una descripción detallada de esta edición en AROCENA, *op. cit.*, p. 386.

<sup>262</sup> WALTER, Rösler, *Opera seria in Berlin at the time of Frederick the Great, en Opera Baroque. Deutschland* [CD LC 7045], Harmoni Mundi, 2013, p. 69.

Por otro lado, también pudo haber influido en el rey, como en tantas cosas, la obra de Voltaire. Cabe recordar que mantuvieron una estrecha relación, así como una extensa correspondencia, que el filósofo fue su tutor literario (corregía sus poemas en francés) y que visitó la corte prusiana en dos ocasiones.

La primera influencia sería una obra literaria de Voltaire, *Alzire ou les américains* (1736), que se desarrolla en Perú poco después de la Conquista. Don Álvarez, gobernador español y Montezé, antiguo soberano potosino, lidia con sus hijos, Guzmán, nuevo gobernador, de carácter tiránico, y Zamora, rebelde frente al poder español. Ambos jóvenes pretenden a Alzira, hija de Montezé. Tras una serie de refriegas y una rebelión indígena fracasada, Guzmán muere. El orden se restablece con un importante cambio: Álvarez decide delegar el poder a las manos de Alzira y Zamora, quienes gobernarán en nombre del rey de España.<sup>263</sup>

En realidad, esta trama de Voltaire tiene que ver poco con la de *Montezuma*. Quizá lo que influyó en Federico II fue, en primer lugar, la idea de escribir sobre una cultura americana y, sobre todo, la cuestión de abordar la discusión sobre la legitimidad de la Conquista y del poder político, tema capital de *Alzire*. En suma, como señala Eugene Helm, “Although the plot of *Montezuma* is partially modeled after Voltaire’s *Alzire*, it is honestly a credit to

---

<sup>263</sup> VOLTAIRE, *Alzire ou Les Américains*, París, Jean Baptiste-Claude Bauche, 1736. Tragedia representada en París por primera vez el mismo año de su publicación. Para un estudio de la obra véase MACCHI, Fernanda, *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 2009, especialmente el capítulo III: “Reconstrucciones culturales y literarias del Perú Antiguo: un icario francés”, pp. 15-224.

Frederick”.<sup>264</sup> Quizá, asimismo influyó en Federico II, de manera general, otra obra de Voltaire, *Le fanatisme, ou Mahomet le Prophete* (1736) —donde el protagonista ordena el asesinato de sus críticos—, por su actitud antirreligiosa y por su implícita defensa de la tolerancia religiosa.

Federico II eligió a los aztecas como tema de su libreto en vez de los incas quizá para hacer menos evidente la influencia de Voltaire, o porque en el siglo XVIII había un imaginario en el que incas y aztecas eran intercambiables: civilizaciones complejas, imperios conquistados por los españoles, fuente de riquezas, especialmente oro. El propio Voltaire había seguido esa práctica cuando escribió *Alzire* tras la lectura de *The Indian Emperor, or the Conquest of Mexico by Spaniards* (1665) de John Dryden.

El prólogo del libreto de *Montezuma*, muy breve, dice:

Sono famose nella Storia del XV Secolo le varie Spedizioni e Conquiste degli Spagnuoli nelle Indie Occidentali scoperte dall'insigne Christofaro Colombo sotto il Re Ferdinando e la Regina Isabella di Spagna. Celebre fra la le altre é stata quella di Ferdinando Cortes nel Messico. Montezuma, che ne era lo Imperatore, gliene permise sottto buona fede l'ingresso; tardi però si avvide d'una troppo excedente fiducia, e generosità, che gli costò la vita. Il trágico fine addunque di questo buon Monarca, bárbaramente sacrificato alla crudeltà, e all'avaricia de suoi Ospiti à dato l'Argomento alla seguente Tragedia.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> HELM, *op. cit.*, p. 69.

<sup>265</sup> GRAUN, Carl Heinrich, *Montezuma*, Hamburgo, Tredition Classics, 2006, p. 718. No existe una traducción al castellano del libreto, por lo que se reproduce la versión original.



Este proemio, a diferencia del de Giusti para el Motezuma de Vivaldi, no hace ninguna mención de su fuente historiográfica. En cambio, pasa rápidamente a su tema. Federico II acusa la fama del poder español y señala que el Descubrimiento y conquista de América formaron parte de una misma gran empresa, en la que destacó la Conquista de México. Es muy claro en señalar que esto se hizo bajo el patrocinio de los reyes católicos. Se adelanta así el motivo principal de la ópera: Moctezuma es un monarca hospitalario que es traicionado por Cortés, su antítesis, un villano astuto, se trata además de un militar plebeyo, un advenedizo, que por la pura fuerza de las armas somete a un monarca de sangre noble. La obra presenta algo más que una caracterización psicológica: es una explicación estratégica de la conquista del imperio azteca, que se debió a la actitud del emperador, a su “troppo escedente fiducia, e generosità”.

#### 4.3.7 *Montezuma, una ópera eminentemente política*

*Motezuma* de Vivaldi es una ópera de acción, con numerosas escaramuzas y bruscos cambios, *Montezuma* de Graun es una de situaciones, diálogos y desarrollo de personajes. Quizá por ello presenta algo que falta en el resto de óperas del siglo XVIII: el encuentro entre Moctezuma y Hernán Cortés en las afueras de Tenochtitlán, uno de los momentos estelares del relato sobre la Conquista de México. Este encuentro da pie a que lo protagónico no sean los hechos de carácter militar o político sino más bien intelectual: la discusión de ambos personajes sobre su civilización,

costumbres y religión es central. Así, Federico tiene el interés no tanto en presentar la Conquista de México o en abordar el destino de Moctezuma. Su interés tampoco es contar una historia o una serie de aventuras (como ocurría en el *Motezuma* de Vivaldi, una ópera llena de escaramuzas, duelos, combates militares, giros inesperados, etcétera) sino básicamente la presentación y discusión de ideas. El fin de *Montezuma* de Graun/Federico II es hacer una alegoría política

*Montezuma* era para Federico II una continuación de sus opúsculos, la puesta en escena de varias de sus tesis del *Antimaquiavelo* (1740), uno de sus libros más importantes y que es una refutación, capítulo por capítulo de *El príncipe* (1513) de Maquiavelo. Lo escribió bajo la influencia de Voltaire, quien fue revisor, editor y prologuista de la obra. También agregó algunas líneas y párrafos, podría considerarse coautor, por lo menos de algunos capítulos. Quince años después de esa colaboración Federico II escribió el libreto de *Montezuma* sin intervención de Voltaire.

Con el trasfondo del *Antimaquiavelo*, adquiere otra luz la mención explícita de Fernando el Católico en el proemio del libreto de *Montezuma*: cabe recordar que Maquiavelo puso a este rey católico (“el zorro aragonés”) como modelo en *El príncipe*. La idea que gravita es la de España como potencia imperial y católica, y la de los Habsburgo como la cúspide de ese poder.

En ese mismo tenor, un tema central del *Antimaquiavelo* — capítulos II, III, XIV y XV— es el príncipe virtuoso y sus características ideales. Recién aparecido en el escenario,

Moctezuma canta el aria “Non saprei curare il vanto di grandezza passeggera”<sup>266</sup> (más adelante se comenta con detalle). El aria es una especie de programa del déspota ilustrado: “Hay un corazón de padre en mi pecho, mis súbditos son mi preocupación” Así, Moctezuma es presentando desde el inicio mismo de la ópera como la encarnación del gobernante ideal: a lo largo de toda la obra, aún en la derrota, en todas sus arias, diálogos y acciones, se mostrará moderado, tolerante, estoico. Empeñará una palabra que cumplirá, será fiel a sus ideales hasta la autodestrucción. Su ayudante Tezeuco lo secundará y alabará mientras la reina de Tlaxaca, Eupaforice y el general azteca Pilpatoé lo conminarán a que mire la realidad y se adecúe a ella, a que cambie de estrategia, una menos generosa pero más realista, preventiva, *maquiavélica*. No tendrán éxito.

Hay una relación complementaria entre el personaje de Moctezuma y pasajes del *Antimaquiavelo*, como este del final del capítulo III:

Concluyo que la usurpación no merecerá nunca la gloria, que los asesinatos serán siempre aborrecidos por el género humano, así como que los príncipes que cometen injusticias y violencias en sus nuevos súbditos se enajenarán todos los espíritus en lugar de ganárselos.<sup>267</sup>

O este otro, un fragmento del capítulo XXI:

---

<sup>266</sup> *Ibidem* .

<sup>267</sup> PRUSIA, Federico II de, *Antimaquiavelo*, Madrid, Edición de Roberto Aramayo, 1995, p. 29.

El artificio y la simulación se instalarán pues, pues, en vano sobre los labios del príncipe; la astucia de sus discursos y de sus acciones le será inútil. No se juzga a los hombres por sus palabras, pues ese es el camino para equivocarse siempre, sino que se pondera el conjunto de sus acciones, cotejándose más tarde sus acciones y sus discursos, siendo esto algo contra lo que la falsedad y el disimulo no pueden nunca nada.<sup>268</sup>

Tomando en cuenta esta importancia de los hechos frente a las palabras, *Montezuma* muestra otro *Leitmotiv* de la obra de Federico II: justificar por qué, como monarca, no había podido llevar a cabo la política virtuosa defendida por él como príncipe y como filósofo político. En 1740, el mismo año en que escribió el *Antimaquiavelo*, invadió la provincia austríaca de Silesia sin previo aviso y para justificarse invocó un remoto tratado de 1537 entre los Hohenzollern y la dinastía piasta de Brzeg. Peor aún lo hizo contra una reina joven, Maria Teresa, a quien cuestionó su derecho al trono de los Habsburgo.



---

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 121.

Fig. 42. Tálero de 1780. María Teresa, reina y emperatriz de Austria y Hungría. Disponible en: <http://www.coinweek.com/wp-content/uploads/2014/12/mariatheresacoin1.jpg>

Sobre Federico el Grande planeará la sombra de actuar *maquiavélicamente*, y a lo largo de su reinado será evidente la razón de Estado como móvil de su política. En el prólogo de 1746 a *Histoire de mon temps*, explicó:

En tanto que particular un hombre que compromete a otro su palabra debe mantenerla, por mucho que su promesa pueda perjudicarle al haberla hecho de un modo irreflexivo, pues el honor se halla por debajo del interés; sin embargo, un príncipe podría exponer sus Estados a enormes desgracias<sup>269</sup>

*Nueve años después de esta obra, en 1755, su ópera Montezuma mostrará qué ocurre cuando un monarca actúa como un particular y cumple su palabra sin tomar en cuenta otras consideraciones: la victoria moral significa la derrota militar y la caída del imperio.* Otro tanto ocurre con la defensa de Moctezuma de la tolerancia religiosa: es evidente que habla el propio Federico II, quien defendió la libertad de culto. En suma *Montezuma* es una obra de filosofía política, un programa de gobierno y una justificación ética; forma parte de un amplio sistema filosófico, literario y operístico elaborado por el rey de Prusia para explicarse pero sobre todo, para justificarse y defenderse ante sus súbditos, ante sus pares y ante la posteridad, de su actuación.

---

<sup>269</sup> Citado por ARAMAYO, Roberto, *La quimera del rey filósofo. Los dilemas del poder o el frustrado idilio entre la ética y lo político*, Madrid, Taurus, 1997, p. 74.

#### 4.3.8 *El libreto de Montezuma: propaganda política y biografía personal*

El único libreto que se sabe, con absoluta certeza, que escribió Federico II de Prusia con su propia mano es *Montezuma* (1755), que el poeta Giampietro Tagliazzuchi tradujo del francés al italiano. El texto original en francés no se conserva. En la veintena de óperas de Graun, *Montezuma* es una excepción temática, la única que no tiene que ver con la Antigüedad clásica.

Los personajes de la ópera son:

**Moctezuma**, emperador de México

**Eupaforice**, reina de Tlaxacal y prometida de Moctezuma

**Tezeuco**, agente de la Corona imperial

**Pilpatoé**, general imperial

**Erissena**, confidente de la reina

**Ferdinando Cortes**, jefe del ejército español

**Narves**, capitán español

El rol principal, Moctezuma, y el de Pilpatoé fueron asignados a un *castrato*. Los roles de Eupaforice, Erissena Cortés y Narves están asignados a sopranos; sólo Tezeuco era tenor. Este reparto se debe a que la *opera seria* en general tenía preferencia por las voces agudas. Al igual que en el *Moteczuma* de Vivaldi el protagonista, el *uomo principale*, era generalmente un *castrato* destacado. Aquí puede notarse, de nuevo, cuan importantes son las convenciones en la opera barroca en general, y en la *opera seria* en

particular, y cuan lejos se encuentran éstas de la sensibilidad contemporánea.

El libreto no especifica la época en que transcurre la acción, que se da por entendida, y menciona que el lugar es “la Ciudad Imperial de México”. La trama es la siguiente:

Moctezuma recibe las noticias de la llegada de extranjeros a la costa del imperio, pero no le da importancia y decide seguir adelante con los preparativos de su boda con la reina de Tlaxacala, Eupaforice. Al jefe del ejército azteca, Tezeuco, le dice que trescientos soldados no son de temer: si son mortales acabarán fácilmente con ellos, si son dioses harán sacrificios humanos para aplacarlos. Cortés manda a un emisario amenazante, Narves, pero el emperador azteca sigue sin considerar un peligro a los recién llegados. Moctezuma y Cortés se encuentran y se manifiestan su respeto. Tienen una larga conversación, que deviene en discusión, sobre su civilización y sobre su religión, entre otros temas. Cortés pide ser admitido como huésped a lo que Moctezuma accede, mostrándose hospitalario e incluso invitando a Cortés y a sus hombres a su boda con Eupaforice. Después de que los españoles se van, Pilpatoé pide a Moctezuma que no respete su palabra de anfitrión y que una vez dentro aniquile a los españoles. Moctezuma le concede la razón pero se niega a ello por respetar la palabra empeñada. Una vez dentro de la capital azteca los españoles, por orden de Cortés, capturan por sorpresa al emperador. La reina tlaxcalteca organiza una rebelión que fracasa, tras la cual ella le pide a Moctezuma que huyan. Él se debate entre hacerlo o no, pero Cortés se le adelanta e impide su posible huida. Cortés condena al

emperador a muerte bajo el cargo de traición por haber organizado la rebelión azteca (aunque sabe que es inocente porque no la alentó) y ofrece a Eupaforice cambiar la pena si se le entrega, a lo que ella se niega. Moctezuma es ejecutado y la reina de Tlaxcala se suicida. Cortés ordena la destrucción de la ciudad.

La ópera comienza con una escena harto reveladora:

### **Acto I, Escena I**

#### **MONTEZUMA**

Si, mio Tezeuco! Il Messico è felice,  
Liberò sotto il fren di quelle Leggi,  
Ch'io pria d'ogni altro osservo. Il popol mio  
D'util riposo abonda  
E il mio poter sull' amor suo si fonda.  
[...]

En primer lugar, puede notarse que la ópera no comienza con el motivo convencional (una charla trivial, la descripción de un suceso cualquier o la creación de un ambiente) sino que entra de inmediato en materia. Moctezuma hace un elogio de su actuación y de gobierno, del buen orden que guardan todas las cosas. Su ayudante apoya estas ideas al expresar la conformidad del pueblo, su gratitud, señalando que ven en el monarca a un protector y un padre. Más felicidad no es posible. Estas ideas no son sólo enunciadas en un parlamento sino que se convierten en un aria, con lo cual adquieren más relevancia: “Somiglia il buon Monarca”, un elogio amplio de Moctezuma, especialmente de su bondad, de su clemencia, de su piedad. La idea básica es que el monarca es, ante todo, justo. Su consejero y confidente, Tezeuco, le responde así.



## TEZEUCO

Signor, Messico tutto  
Gioisce al tuo gioir. Del Nomè tuo  
Suonan le Vie, le Piazze;  
E il Popoli devoti  
Da per tutto per Te formano i voti.  
E chi può non amarti? Il pianto a Noi.  
Rascingasti pietoso,  
Nol facesti versar. In Te l'Amico  
Trova ciascun, Consolator, e Padre.  
Della Patria, de' Tuoi. Chi dunque puote  
Non godere con Quei, cui de l'Impero  
Di sua felicitade il frutto intero?

### *aria*

Somiglia il buon Monarca  
Dal popol suo diletto  
Nume del Ciel fra noi.  
Sopra il fedel soggetto  
Difonde i doni suoi,  
La sua clemenza estende.  
Tale, Signor, ti rende.  
La bella tua pietà.  
In te siuora alcuno  
Non vide un Dio sdegnato,  
Che dell' ardente fulmine  
Avvesse il braccio armato;  
Ma un Dio, che Padre tenero  
Ognora a noi sarà.

Moctezuma, ante el elogio de su súbdito, pide moderación, y señala que no hace más que lo justo y necesario. Esta actitud realza aún más su calidad moral y pasa, también él, a cantar un *aria* del tema (debe recordarse que en la *opera seria* las palabras cantadas resaltan más que las que son recitadas, la función del *aria* es ahondar en los sentimientos y pensamientos de los personajes y así perfilarlos con más nitidez). Moctezuma pasa a hacer con su canto una declaración de intenciones: rechaza la gloria pasajera, rechaza el poder por el poder, busca, en cambio, el bienestar de sus súbditos,

a quienes ve como sus hijos. Sobre todo, abomina de la tiranía.

### **MONTEZUMA**

Non inalzar cotanto  
Sì deboli virtù. Faccio altro mai,  
Che 'l mio dover? Jo ti domando, Amico,  
Non lodi, ma consigli. E merto in noi  
Il non essere un Mostro? Eh pera questa  
Politica crudele  
Che stabilisce il soglio.  
De' sudditi col sangue!  
A prezzo così indegno  
Di Montezuma il cor non compra il Regno.

*aria*

Non saprei curare il vanto  
Di grandezza passaggera,  
Non vorrei del regno il freno,  
Se con man troppo severa  
Lo dovessi governar.

Cor di Padre ò nel mio seno,  
Son miei Figli i miei soggetti,  
Ed io lascio la fierezza,  
Rea cagion di tristi effetti  
Ai Tiranni esercitar.<sup>270</sup>

Las alocuciones de Moctezuma y Tezeuco convergen en una descripción y un elogio del despotismo ilustrado. A esta idea está dedicada una escena completa, que además es la primera, con dos importantes arias. Nada de esto es gratuito, todo está hecho para resaltar la importancia del tópico.

Así, de entrada la visión de Moctezuma que presenta esta ópera contrasta fuertemente con la visión tradicional del relato de la Conquista de México, ya sea el de la *Historia* de Solís (reproducido

---

<sup>270</sup> GRAUN, Carl Heinrich, *Montezuma*, Hamburgo, Tredition Classics, 2006, p. 17.

en la ópera *Ferdinand Cortez ou la conquête du Mexique* de Spontini) que presenta a Moctezuma como un emperador tan poderoso como pusilánime, francamente cobarde, temeroso en cada una de sus acciones, de personalidad sumamente débil. Con su actitud, Moctezuma es considerado el principal culpable de la caída del imperio azteca. Esta visión del emperador indígena está ampliamente difundida, tanto en la literatura especializada como en los manuales y en el imaginario popular; se considera un hecho histórico, aunque haya sido cuestionada ampliamente por el revisionismo histórico.<sup>271</sup>

Ante la amenaza de Narves, el lugarteniente de Cortés, de que viene en nombre de un valiente capitán y del emperador más importante del mundo (aunque no lo mencione la ópera se entiende que se trata de Carlos V) y que por todo ello más vale que los aztecas no opongan resistencia ante los designios españoles, Moctezuma contesta:

### **Acto I, Escena VII**

#### **MONTEZUMA**

Pensa, che a te non lice  
Sì audace favellar con chi potrebbe  
Punirti del tuo ardir, nè in te rispetta  
Che l'essere straniero. Pensa ancora  
Che il Popol mio di 'questo Continente  
E' il più forte, e animoso;  
E, se combatter fosse d' vopo, forse  
A fronte di noi soli  
Vedressimo tremar gli Eroi Spagnuoli.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> Para una genealogía de Moctezuma como chivo expiatorio de la conquista, veáse RESTALL, Matthew, *Siete mitos de la conquista española*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 167-18.

<sup>272</sup> GRAUN, *op. cit.*, p. 25.

En primer lugar, llama la atención que Moctezuma no se refiera sólo al pueblo azteca sino al de todo el continente americano, lo que resalta la extensión del territorio que controla y de su poder. Luego, señala con toda claridad la fuerza y la voluntad de ese pueblo, capaz de oponerse a cualquier invasor. Aquí, siguiendo los parámetros de la *opera seria*, Moctezuma se erige como un gobernante bárbaro voluntarioso y decidido (sus contrapartes operísticos serían *Tamerlano*, *Porro*, *Atila*, etc). Asimismo, el parlamento muestra que el gobernante virtuoso que es Moctezuma también es valiente y que sabe oponer la fuerza cuando es necesario.

Un detalle muy interesante de esta ópera es que los personajes presentan matices que los hacen más complejos (una diferencia con el *Motezuma* de Vivaldi que presenta prototipos, no personas). Así, aunque Moctezuma acabe de demostrar lo valiente que es, por un momento vacila y presenta rasgos del personaje tradicional, el emperador amedrentado. Así, en la escena siguiente, Moctezuma parece cambiar de actitud:

**Acto I, Escena VIII.**

**MONTEZUMA**

Questo straniero, lo confesso, à in lui  
Un ignoto poter, che mi sorprende.  
Quella nobil fierezza,  
Quella sua sicurezza, - quel coraggio  
Gli danno una grandezza,  
Che sorpassa l' umano a gli occhi miei.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

¿Será esta actitud de Moctezuma una señal del relato tradicional de su debilidad o sencillamente una concesión a la fuerza guerrera de los españoles? ¿O ambas cosas? El universo semántico es explícito, las palabras utilizadas para referirse a los extranjeros son su “ignoto poder”, “su fiereza”, su “seguridad”, su “coraje”, su “grandeza”, lo “sobrehumano”

Pero esto dura un momento, Moctezuma recobra de inmediato su aplomo, con lo cual la pregunta planteada anteriormente queda respondida: Moctezuma no se amilana ni se acobarda, más bien, lúcidamente, reconoce la fuerza de los guerreros venidos desde lejos. De inmediato recupera su estatura moral con su comportamiento. Moctezuma ha asegurado a los españoles que serán bien recibidos en la capital del imperio, en donde podrán entrar sin nada que temer. El general máximo del ejército imperial, Pilpatoé le recomienda que aproveche que los españoles estarán adentro de la ciudad para capturarlos o exterminados. Así, el general pide al emperador que traicione la palabra que acaba de empeñar. Moctezuma no sólo se niega ello, se indigna:

**Acto I, Escena VIII.**

**MONTEZUMA**

Che ardisci configliarmi? ah che la frode  
D'alma nobile è indegna.

Per pugnare, per vincere ò ardimento,  
Ma che sia non so ancora un tradimento.

[...]

Non uvò, che il giusto.

Se questi Eroï sono mortali, e come

Di trecento guerrieri aurem timore?

Se poi son Numi, i sacrifici nostri

Voliam loro ad offerir; se alfin non sono

Che stranieri, ci rende umanitate  
Lor d'ogni aiuto debitori.<sup>274</sup>

La palabra dada se respeta, dice el emperador. Esto no es una cuestión baladí, no se trata de la mera honorabilidad personal del monarca sino de un importante debate de la tradición política. Federico II estaba representando en escena el capítulo XVIII de *El príncipe*, “De cómo deben los príncipes mantener su palabra”.<sup>275</sup> El comentario del rey de Prusia en su *Antimaquiavelo* dice al respecto:

“Como todos los hombres —asegura [Maquiavelo]— son unos bribones y faltarán a su palabra en todo momento, vos tampoco estáis obligado a mantener la vuestra”. Nos hallamos en primer lugar ante una contradicción, porque el autor asegura, un instante después, que los simuladores siempre encontrarán hombres lo bastante simples como para abusar de ellos ¿Cómo conciliar ambos asertos? ¡Todos los hombres son unos bribones!, pero siempre toparáis con algunos lo bastante ingenuos como para abusar de ellos! Es muy falso que todo el mundo esté compuesto por bribones. Hace falta ser un verdadero misántropo para no darse cuenta de que en toda sociedad hay mucha gente honesta, que la mayoría de las personas no son buenas ni malas. Pero si Maquiavelo no partiese de la suposición de un mundo depravado, ¿sobre qué hubiera fundamentado su abominable máxima? Aun cuando supusiéramos que los hombres son tan malos como pretende Maquiavelo, de ahí no se colegiría que

---

<sup>274</sup> *Íbidem.*

<sup>275</sup> MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*. [Introducción y notas de Manuel M. Artaza], Madrid, Akal, 2010, pp. 125-128.

deberíamos imitarlos.<sup>276</sup>

Además, el emperador azteca no conmina a respetar la palabra empeñada en un arrebato de honorabilidad, se trata de una calculada actitud, de la sensatez nuevamente puesta de manifiesto: se trata de trescientos soldados contra todo un imperio. Si son dioses, se les calmará haciendo sacrificios en su honor, si no lo son y se muestran belicosos, serán derrotados sin remedio. Temer algo es ridículo, muestra falta de valor. ¡Qué seguro de sí mismo, qué ecuánime se escucha el emperador! Incluso el perspicaz y escéptico Pilpatoé se tranquiliza ante estas palabras.

Cuan diferente es la actitud de Cortés, quien desde que envió a su mensajero Narves, ha trazado fríamente un plan para dar un golpe sorpresa contra el emperador, aprovechándose de su hospitalidad y su buena fe, que lo mantienen con la guardia baja. Así, en el Acto II, justo en el momento en que se aproxima el emperador para encontrarse por vez primera con Cortés, Narves le pide con urgencia a su capitán que le dé instrucciones. Cortés lo tranquiliza, diciéndole que las órdenes y el plan de acción están muy claros:

## **Acto II, Scena II**

### **CORTES**

Di simular, di fingere, di dargli  
Di rispetto, e umiltà vani tributi.  
Ci conviene su l'orlo addormentarlo  
Del precipizio, in cui desio d'urtarlo.<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup>PRUSIA, Federico II de, *Antimaquiavelo*, Madrid, Edición de Roberto Aramayo, 1995, p. 123.

Cortés es así un gran villano, un personaje maquiavélico *avant la lettre*, un fingidor profesional que podría ser el protagonista del capítulo VIII de *El príncipe*: “De los que por medio de fechorías llegaron al principado”.<sup>278</sup> La coincidencia entre este carácter operístico y el tipo ideado por Maquiavelo no es casual, debe insistirse en la calculada presentación de este entramado intelectual por parte de Federico II.

Por su trascendencia en muchos niveles —que van desde la propia ópera hasta la tradición historiográfica sobre el tema, pasando por el imaginario popular— se reproduce completa la escena del famoso encuentro entre Moctezuma y Hernán Cortés que, cabe recordar, no se muestra en el *Motezuma* de Vivaldi ni en el *Ferdinand Cortez* de Spontini. Así, acompañado de Tezeuco, su confidente y más cercano colaborador, Moctezuma marcha al encuentro de la historia:

**Acto II, Scena II.**

*Montezuma preceduto da numeroso Popolo, che canta il seguente Coro, e seguito da Tezeuco, e da tutta la sua Corte. Cortes e Narves.*

**CORO**

Venite, intrepidi stranieri Erbi  
Tolti al terribile furor del mare.  
Cari, c pregevoli sarete a noi,  
E al nostro amabile Imperator.

Lieti a ricevere sì sì venite  
Del più benesico Monarca i doni:

---

<sup>277</sup> GRAUN, *op. cit.*, p. 32.

<sup>278</sup> MAQUIAVELO, *op. cit.*, pp. 94-99.



Per vostra gloria gli applausi udite  
Di questo Popolo ammirator.

**MONTEZUMA**

Vieni, illustre Stranier, di cui la fama  
Narra l'eccelse Imprese. A me t'affida.  
Tuo Protettor son io. Vieni al riposo  
Che meritar le tue fatiche, e mira  
Tutti Miei quai fratelli,  
E de i piaceri lor godi con quelli.

El recibimiento del pueblo a los españoles, representado en el coro, no puede ser mejor. Se les da un trato más que de huéspedes, de héroes que acaban de obtener una victoria; el pueblo les admira y se refiere a su “gloria”. El tono de las primeras palabras que el monarca pronuncia es exactamente igual, califica de “ilustres” a los visitantes y además se muestra extraordinariamente solícito, ofreciéndoles no sólo hospitalidad sino “reposo”, los llama “hermanos”.

**CORTES**

Signor che il suolo Americano ammira,  
I tuoi doni ricevo  
Conrispetto, e stupor. Grazie al Destino  
Che quà mi trasse a venerar un Prence  
Che da lungi ammirai.

**MONTEZUMA**

Se fra noi regna  
Qualche virtude, agli Stranieri ospizio,  
Alla virtude stima  
Sono il merito nostro; e tu vedrai  
Come render sappiamo al bel valore  
D'Eroe si grande il meritato onore

**CORTES**

Le Imprese mie, Signor, poichè le approvi,

Hanno un prezzo maggior.

**MONTEZUMA**

Alle promesse  
L'opre aggiugner saprò.  
Quivi i Congiunti,  
Gli Amici quì, che al Patrio suol lasciasti,  
Fra Noi ritroverai,  
E fra nuovi piaceri  
Presente alle mie Nozze ancor sarai.

Cortés se muestra agradecido y, por primera y única vez, casi humilde; deja a un lado al militar y se vuelve un cortesano y un político, que muestra respeto, incluso “estupor” (una forma de cortesía convencional) ante el recibimiento prodigado. Moctezuma, por su lado, aprovecha para insistir que son las virtudes “normales” en un monarca, que caracterizan a uno que es ilustrado, como él. Su amabilidad se corona invitando a Cortés y a su gente a su inminente boda con la reina de Tlaxcala, Eupaforice. El capitán español redobla sus esfuerzos cortesanos, sigue preguntándose cómo es posible tanta amabilidad y tanta buena voluntad (lo cual en realidad resalta su actitud maquiavélica, porque todo es falso y está fría y cuidadosamente calculado). Antes de retirarse, Moctezuma encarga a Tezeuco que se encargue de que los visitantes estén bien atendidos.

Un detalle curioso es que de nuevo un personaje español (Cortés en este caso como antes Narves) insiste en adjudicar el dominio de Moctezuma no sólo a México sino a toda “América”.

**CORTES**

Come potrò, Signor, grato abbastanza  
Mostrarmi a tal virtù? ... deltu permetti

Che i miei Compagni nelle lunghe pene;  
Lo sieno nel piacer. Potrei lasciargli  
Senza taccia d'ingrato? In la tua Corte  
Per lor, ten prego umil, s'apran le Porte.

### **MONTEZUMA**

Quest' illustri Guerrieri  
Ti seguan, lo concedo. Aurai di loro  
Cura, Tezeuco. Quanto lor fa d'vopo  
Loro ampiamente porgi,  
E al mio soggiorno imperial li scorgi.  
*Parte col Seguito della sue Corte; il Popolo resta, e canta il  
coro.*<sup>279</sup>

En la siguiente reunión de Cortés con Moctezuma, donde además están presentes todos los personajes de la ópera (con la sola excepción de Pilpatocé), conversan plácidamente en un jardín del palacio imperial, ahí Cortés se fija en Eupaforice y confiesa a Narves su plan de arrebatarla a Moctezuma y quedarse con ella. Ante el escándalo de su lugarteniente, que le reprocha la idea de unirse a una pagana, el capitán general le replica:

### **Acto II, Escena V**

#### **CORTES**

Convieni,  
Amico, al nostro bene  
Tutto sacrificar. Arte, Valore,  
Forza, Inganni, ed Amore  
Servono alla Conquista. Il tempo preme.  
Vanne, veglia, provvedi, e pensa infine  
Che delle nostre Imprese il miglior frutto  
Da questo giorno sol dipende tutto.<sup>280</sup>

Así, el carácter taimado de Cortés es refrendado

---

<sup>279</sup> GRAUN, *op. cit.*, p. 32-34.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 37.

sistemáticamente. Desde luego, la persistencia en una actitud es un tópico común de la ópera, que es la forma de caracterizar y singularizar a un personaje, pero lo que resalta aquí es que la virtud más asociada a Cortés no es, como en otras óperas, su valentía, su audacia o su templanza sino su sagacidad, su disimulo, en suma, su actitud maquiavélica. Cortés es un estratega, pero eso lo rebaja moralmente.

Toca ahora repasar uno de los momentos clave de esta ópera, de la tradición historiográfica y, de nuevo, la tradición popular: el momento en que las fuerzas españolas capturan a Moctezuma. La importancia de este renombrado episodio es únicamente comparable a la del primer encuentro entre Moctezuma y Cortés. Por esta razón, se reproduce en toda su amplitud.

Moctezuma se percata de que su guardia real no está presente ni responde a su llamado y sospecha que Cortés tiene algo que ver en eso, por lo cual le reclama:

## **Acto II, Escena VII**

### **MONTEZUMA**

Ecco la tua riconoscenza. Oh Cieli! ...  
Clemente io ti proteggo; come Amico  
T'accolgo, t'introduco  
Nella mia Capitale, anzi che dico?  
Entro il soggiorno mio; tu dell' asilo  
La santità profani, e col più nero  
Orribile attentato  
I benefici miei tu paghi, ingrato!

### **CORTES**

Dell' Ispano Monarca  
Deve il Messico ancor col mondo intero  
Seguir le leggi, e venerar l'impero.

**MONTEZUMA**

E' il suo nome anco ignoto ai nostri lidi.  
Ma questo Re qual dritto  
Sul Messico può avere? Qual Sourauo  
Può fare in te virtù d'un tradimento?

**CORTES**

Noi per legge abborriam l'empio Idolatra  
Ch' offre a barbari Dei vittime umane.  
Più, che di far conquiste,  
Cerchiam di farvi noto il nostro Dio,  
E stabilir fra voi quella perfetta  
Religion, che a questo Nume è accetta.

**MONTEZUMA**

Ah qual idea potrò formar d'un Nume,  
Che il delitto t'impone?  
D'una Religion, che ti costringe  
A detestare ogn'altro, ch' l'ignori,  
O, che a'tuoi non accordi i suoi pensieri?  
Che le persidie meco usate alfine  
Legitimar può in te?

**CORTES**

Degno non sei  
Di conoscere questa  
Religion, che oltraggi.

**MONTEZUMA**

E' sì la nostra  
Santa, e perfetta appieno. Ella c'impone  
D'amare, e di servire ogni mortale;  
C' insegna a compatir chiunque pensa  
Altrimenti da noi: Ci vuol ripieni  
Di verace virtude, e ci dipinge  
Col più nero colore  
Del reo delitto l'empietà, l'orrore.  
Qual differenza! ... ah barbaro Nemico!..

**CORTES**

Cessa omai d'insultarmi, e ti conforma  
Al tuo stato presente. Co' tuoi Numi  
E' già distrutto l'empio culto indegno:

Piu Monarca non sei: finito è il regno.<sup>281</sup>  
[...]

Cabe aquí hacer un alto para señalar un par de cosas. En primer lugar, se observa cómo ha cambiado el tono de Cortés, que ya no se muestra deferente ni solícito sino firme en su empeño de que Moctezuma se reconozca vasallo del Imperio español. En segundo lugar, hay que observar que lo que comienza como una discusión sobre la honorabilidad del comportamiento y sobre el respeto a la palabra pactada deviene en una discusión sobre la religión. Aquí irrumpe otra característica importante de Cortés: su defensa exaltada de la religión católica, que será además constante de cara hacia afuera, igual que lo es de cara hacia adentro su defensa del disimulo. Cuando Cortés defiende su religión queda claro que se trata de un pretexto. Su coartada legal es que tiene derecho a actuar como lo hace frente a quien sea “idólatra”. Como escribe el musicólogo norteamericano Eugene Helm:

Frederick's heart is in the story, because it is eloquently anti-Christian: the conquering Cortez is a religious bigot who intends to make Christians of the Mexicans at any price. The nobility of their civilization and their happiness in it serve only to intensify his rage against them. In the name of Christianity, then, he destroys Mexico. Montezuma is a great King who prefers to die rather than accept beliefs which seem unnatural to him.<sup>282</sup>

En esto hay, de nuevo, un eco muy claro del

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 38-39.

<sup>282</sup> Dice al respecto Ernest Eugene Helm: *op. cit.*, p. 69-70.

*Antimaquiavelo*, cuyo capítulo XXI dice:

Fernando de Aragón no se contentaba con hacer la guerra sino que se servía de la religión como un viejo velo para cubrir sus propósitos. Si etse rey era religioso, cometía una enorme profanación al hacer servir la causa de Dios como un pretexto para sus furores si era increyente, se comportaba como un impostor, como un bribón que rentabilizaba hipócritamente para su provecho la credulidad de los pueblos.<sup>283</sup>

Ingenua u honorablemente, según se vea, Moctezuma cuestiona la religión española y pasa a hacer una defensa de la suya. Punto importantísimo, esa defensa se basa, en primer lugar, en lo que no se dice: la cuestión de los sacrificios humanos; en segunda, en que la principal virtud de la religión azteca es la tolerancia, el respeto a quien piensa diferente o cree en otra cosa, más todavía, la de amar al resto de las personas (con lo cual podría parecerse al cristianismo o, más probablemente, alguna religión natural, cosa muy acorde con el pensamiento ilustrado). Hay aquí, de nuevo, un eco claro del *Antimaquiavelo*:

La política de un soberano aspira —me da la impresión— a no entremezclarse con la fe de sus pueblos y a propiciar, cuanto dependa de él, el espíritu de tranquilidad y tolerancia tanto en el clero como en los súbditos de sus Estados. Esta política no sólo es acorde con el espíritu del Evangelio, que no predica sino la

---

<sup>283</sup> PRUSIA, Federico II de, *Antimaquiavelo*, p. 146. El capítulo XXI de *El príncipe* se titula “De lo que conviene a un príncipe para ser estimado”, MAQUIAVELO, *op. cit.*, pp. 142-146.

paz, la humildad y la caridad hacia sus hermanos, sino que también se compadece muy bien con los intereses de sus príncipes, puesto que desarraigan el falso celo y el fanatismo de sus Estados.<sup>284</sup>

Desde luego, hay un matiz de diferencia. Moctezuma defiende la tolerancia de su religión, Federico defiende la tolerancia del gobernante y del estado. Pero el trasfondo es el mismo, la defensa de la tolerancia *per se*, y también como diferencia a otros estados, especialmente los católicos, tanto los de la España de Isabel y Fernando como la de los Habsburgo, austríacos que son sus principales oponentes en Europa central y contra quienes los siguientes años se enfrentará por Silesia en 1740, cuando no haya pasado ni un año de la publicación del *Antimaquiavelo*.

Frente a este despliegue dialéctico de Moctezuma, Cortés halla una salida simple. Al ser cuestionada su religión se considera insultado y corta la discusión con un razonamiento autoritario: el culto impío anula la soberanía de Moctezuma

El diálogo entre Cortés y Moctezuma sigue en el mismo tenor. En un momento dado Moctezuma intenta irse, los españoles hacen el ademán de impedirselo y entonces Pilpatoé, rápidamente, blande su arma contra ellos para liberar el camino. Entonces Cortés reclama a Moctezuma:

**Acto II, Escena VII.**

**CORTES**

Che orribil tradimento!

---

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 148. La cita es también del capítulo XXI.



Nella tua Reggia trucidar mi vuoi?  
Questa è dunque la fede,  
Su cui potevo riposar sicuro?  
Così dunque tu sei  
Ospite generoso? ah che tu stesso  
Mi trasporti al rigor. La sicurezza  
De' giorni miei richiede,  
Che tua sia prigioniero. Olà, Soldati,  
Di catene il cingete.

*Gli Spagnuoli, che anno arrestato Montezuma, l'incatenano ancora.*

### **MONTEZUMA**

Jo fra catene!  
Cieli! .. che ardir! ... qual empietade è questa! ...  
Aita, o Messicani ... ahi son perduto!  
M'a tratto al precipizio la mia stessa  
Generosa virtù! ... Se tu non sei  
Tigre feroce del mio sangue ingorda,  
Se tu non sei orribil mostro uscito.  
Dall' onde di Cocito,  
Dimmi, che vuoi da me? brami ricchezza?  
Ecco i tesori miei: brami aver terre?  
Appagato sarai;  
Ma su la vita mia qual dritto aurai?  
S'ai senso, s'ai ragion, s'ai core inpetto,  
Puoi tu mirarmi in sì infelice stato,  
Senza sentir pietà? Ma, quando ancora  
Tu spenga i giorni miei, la tua potenza  
Non ti pensar sicura  
Sovra un Popol, che m'ama,  
Ch'esser libero brama, - e che sapria  
Qualche dì vendicar la morte mia.  
Deh risparmia a te stesso  
L'orror di tanto eccesso.  
Meglio è per te di conservat quel sangue  
Che di sparger pretendi.  
Lasciane in pace, e prendi  
Questi tesori in dono,  
Che con cor generoso io t'abbandono.

### **CORTES**

Più donar tu non puoi questi tesori,

Nè riceverli ardisco. Essi già sono  
Dell' inuitto mio Re, che a te conviene  
Riconoscere omai per tuo Sourano.  
Volgi dunque il pensiero  
A venerarlo, ed a lasciar l'Impero.

Esta escena es sumamente interesante porque muestra con precisión la eficaz caracterización de los personajes del libreto. Aquí puede apreciarse que Federico II tenía pericia en ello, producto de sus muchos años de relación con la ópera, sobre todo como espectador.

El largo monólogo de Moctezuma una vez que es arrestado es un cuestionamiento sobre la justicia del hecho. En vez de apelar a la fuerza o a otra cosa similar, el rey intenta reflexionar, o más bien demostrar, la falta de moral, la traición que implica el proceder que se tiene con él. Incluso apela a la rectitud de Cortés: “¿puedes mirarme en este infeliz estado/ sin sentir piedad?”. Hasta en la desgracia Moctezuma es virtuoso, intenta *razonar* con su captor. A pesar de lo artero que éste se ha mostrado no lo priva de la capacidad de ser su igual, alguien con virtudes. Moctezuma es, en la desgracia, ecuánime. No pierde la cabeza, no se encoleriza, no reacciona, pero eso no quiere decir que sea pusilánime.

Hay un momento en el cual Moctezuma sube el tono de sus reclamos y argumenta sobre el amor que le tiene el pueblo azteca y lo que puede llegar a hacer para liberarlo, pero incluso en ese momento muestra generosidad: da la oportunidad a Cortés de rectificar y olvidar las cosas. Moctezuma se muestra valiente pero no amenazador. En ningún momento la virtud cesa en él. Incluso puede darse el lujo de entonar un aria

*Aria*

Benchè superbo, e vano  
Renditi al Vincitor.  
Pensa a prestar da saggio  
Al mio Monarca omaggio,  
E del tuo culto infano  
Lascia il fallace error.

Mercè, soccorso aurai;  
Fidati pure a me.  
Tutto sperar potrai  
Dal mio clemente Re.<sup>285</sup>

Cortés es más plano como personaje. Se limita a repetir la postura que ya ha venido mostrando: la del militar que se vale de la traición, la del conquistador que exige sumisión y el reconocimiento del vasallaje, sin cortapisas y sin consideraciones. Contrasta la brevedad de su parlamento con el de Moctezuma. A diferencia de éste, Cortés repite una sola idea. Su aria redundante en ella, sin introducir ningún elemento nuevo.

La disparidad entre la profundidad en el trazo y la complejidad de ambos caracteres se nota claramente cuando se oponen los breves parlamentos de Cortés con la siguiente participación de Moctezuma, que abre el acto III.

### **Acto III, Scena I**

*Prigione.*

*Montezuma incatenato*

**MONTEZUMA**

Qual orribil destino, oh Dei! m'opprime!  
Felice oggi mi vide il sol nascente,  
Oggi nel tramontare il sole istesso  
Delle sventure mie vede l'eccesso.  
Sarà pur vero? o questo è un sogno? sono,  
Son io pur Montezuma? ... come! ... oh stelle!

---

<sup>285</sup> GRAUN, *op. cit.*, p. 40-41.

Il Monarca del Messico in catene!  
Non pugnai, e son vinto!  
Non fui domato, e son di ceppi auvinto!  
Oh quanto è mai, Fortuna,  
Infensato il mortal per adorati!  
Sperando i favor tuoi quanto è mai folle!  
Se i Monarchi più grandi  
Sono il tuo gioco, se i più antichi Imperi  
Son rovesciati per tua mano ardita.  
Chi può aver stabil bene in questa vita?  
Senza pena abbandono una grandezza,  
Che fragil troppo. e vana ò conosciuta,  
E, senza insuperbirne, ò posseduta.  
Sempre a lasciar quei beni,  
Onde la dee privare un dì la morte  
Pronta esser deve un alma grande, e forte.  
Ma tu, Sposa fedele! ... ah Eupaforice,  
Il momento felice,  
Che stringer ci dovea  
D'indissolubil nodo è quello ... forse  
Che dee per sempre separarci! ... ahi questo  
E' il sol colpo funesto,  
Che opprimere mi può! Crudel straniero,  
Mostro spietato, e fiero  
D'ogni vizio nudrito, i tuoi delitti  
Così trionferanno  
Dunque della virtù? dunque vedrassi  
Dal maggior scelerato impunemente  
L'onor, la fede, l'innocenza oppressa?  
Ma ... fin doue auvilisco il mio coraggio?  
D'un alma generosa è forse degno  
Il lagnarsi a tal segno  
Degli ordini immutabili del Cielo?  
Con costanza si soffrano quei mali,  
Ch' evitar non sapiam. Sì, tocca a voi  
Il difendere, o Numi tutelari,  
I vostri sacri altari,  
Il fido Popol vostro, e il suo Monarca;  
E, se il soccorso vostro  
Voi ci negate dall' eterna spera  
Senza farne querele alfin sì pera.

*Aria*

Ah d' inflessibil sorte

L'aspro rigor severo  
Chi può fra noi cangiar?  
Quanto è il destin più fiero  
Allor degg'io più forte  
Questo mio cor mostrar.

Della grandezza umana,  
Larva impossente, e vana,  
Il vanto è passagger.  
Cieca fortuna a noi  
Lo dona, e toglie poi:  
Nulla si perde alsin [...] <sup>286</sup>

De nuevo, es notable la extensión de la intervención de Moctezuma (a pesar de que no ha sido reproducida en su totalidad). Este monólogo es el típico, muy típico lamento de la ópera y del teatro, sobre la vanidad de las cosas humanas y sobre la mudanza de la Fortuna. Se trata de un tópico con siglos de antigüedad y aquí se cumple con todo rigor, por ejemplo, cuando el soberano se pregunta si lo que vive es un sueño o cuando apela a los astros. También, siguiendo el protocolo, habla de sí mismo en tercera persona.

Sin embargo, este monólogo es más cosas. Moctezuma enuncia una idea importante cuando dice que ha sido vencido sin haber estado en una batalla, que es otra manera de decir que él mismo se ha derrotado al haber sido tan confiado y haber dado muestras de tanta (irreflexiva) magnanimidad. Y entonces se impone recordar lo evidente: es Federico II de Prusia quien escribe este texto. Lo hace para mostrar qué le ocurre a un monarca que se comporta virtuosamente a ultranza, sin contemplaciones de ningún tipo (tal y como él mismo lo ha recomendado en su *Antimaquiavelo*

---

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 55-56.

de 1740) o, lo que es lo mismo, aunque no se mencione explícitamente, qué ocurre cuando un monarca no se comporta maquiavélicamente y no toma en cuenta la razón de Estado. Un monarca tolerante, pagano, ilustrado sufre, en escena, el embate de una poderosa monarquía católica, un capitán español al servicio del emperador Habsburgo lo traiciona y lo hunde en la mayor de las desgracias: la pérdida del imperio.

El discurso político, la analogía es muy evidente y se cumple con ello una de las características más acusadas de la *opera seria*: la representación. Si en las óperas convencionales se muestra la magnanimidad del monarca o se ensalzan otras virtudes suyas, aquí Federico II de Prusia utiliza esa función no exaltándose sino justificándose: el monarca ilustrado, aunque guarde las mejores intenciones, no puede portarse como quiera o como le guste, sino como es necesario. En otras palabras, *Montezuma* muestra qué habría sido del reino de Prusia si Federico II hubiera actuado de otra manera.

Esta obra se cuida de no ser sólo un discurso político sino que le interesa ser una obra teatral, lo cual queda claro en el singular giro que toma el monólogo anterior: Moctezuma se resigna a su suerte. Al renunciar a las vanas aspiraciones del mundo se hace más fuerte, por lo menos eso es lo que dice. Ya no desea ni espera nada y con ello alcanza la sabiduría trascendente, algo muy diferente de los dilemas políticos. ¿Será esto una concesión netamente teatral o en efecto Federico II se veía a sí mismo susceptible de ser de esta manera? ¿Es esto una capitulación o una verdadera iluminación? La resignación y la iluminación alcanzada por Moctezuma no es

religiosa sino espiritual, lo cual sería acorde con la actitud antirreligiosa del monarca prusiano. De cualquier manera, desde una perspectiva política, la actitud del monarca refleja una derrota en toda regla, porque el reino sigue perdido y el monarca, cautivo.

Que Moctezuma sigue ligado al mundo se nota cuando evoca a Eupaforice, su pareja, de quien se separa para siempre. Su lamento muestra que a pesar de que ha pregonado la renuncia sigue experimentando las pasiones humanas. El círculo se cierra cuando recuerda de nuevo a Cortés y vuelve a hacerse (le) las preguntas sobre la justicia y la razón de lo que ha pasado. Más importante, el monarca azteca se sincera consigo mismo y reconoce que él ha tenido la culpa de todo y deja la responsabilidad de lo que suceda a los dioses. Pasa entonces a entonar un aria, que culmina todo su monólogo anterior.

El parlamento de Moctezuma en la prisión es el importante más de toda la ópera. Lo muestra su extensión, el cuidado del despliegue de sus palabras, su dosificación dramática. También es así porque en esta parte queda más claro el sentido de su mensaje político. El monólogo culmina con un aria.

No menos importante que las palabras es la expresiva música, el lamento en forma instrumental que lo acompaña, el cual sirve para resaltar el mensaje de las palabras. El aria repite las ideas ya enunciadas en el recitativo, las destaca y las redondea. Canta un rey resignado y derrotado. Canta un rey más de los muchos que hay en la historia de la ópera, que se lamenta de su suerte; pero canta, y eso es raro en esa tradición operística, haciendo autocrítica y lamentándose de su propio comportamiento. Esta singularidad se

nota más si se contrasta con la escena similar del *Montezuma* de Giusti/Vivaldi, en el que el lamento del monarca se limita al tópico de la vanidad pasajera de las cosas humanas. Para el público del teatro de Berlín de 1755, debió ser impactante ver a un monarca prisionero.

Tras su lamento solitario, Tezeuco informará a Moctezuma que la rebelión indígena contra los españoles ha fracasado, tanto porque ha sido derrotada como porque una parte de los aztecas se han pasado al lado español, liderados por su sobrino Nipote (única y rápida mención que se hace de este personaje y de este asunto). El punto podría ser conflictivo porque mostraría que no todo el pueblo mexicano estaba tan contento como se decía al inicio de la ópera, aunque es más probable que la idea sea señalar que siempre hay traidores (Eupaforice le dice que el sobrino ha sido “seducido” por los extranjeros) que buscan su propio interés.

Al escuchar como las tropas que le han sido fieles se han batido valerosamente y han caído, el emperador elogia a su pueblo, hace un reconocimiento de él, y resalta el indisoluble lazo que los une

### **Acto III, Scena III**

#### **MONTEZUMA**

Oh Popol generoso,  
Che dai pel tuo Monarca e sangue e vita;  
Perchè mai per salvarti or non poss'io  
Correr tutto a versar il sangue mio?  
Ah! sol piangerti posso!<sup>287</sup>

Viene ahora la última escena de la ópera (la V del Acto III) que es

---

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 61.



además la más extensa de todas las e la ópera, con mucho. Narves le informa a Cortés de la encarnizada resistencia azteca, que a pesar de todo ha sido derrotada. Le dice también que Eupaforice, la reina de Tlaxcala, ha organizado la rebelión. Cortés finge no saber este detalle y reclama airadamente a Moctezuma el alzamiento armado en los siguientes términos, entonados a través de un aria.

**Acto III, Scena V**

**CORTES.**

*aria*

Di mia pietà s' abusa  
Vicino a perdonar?  
Armi il ribelle Impero  
Trami, cospiri, e tenti  
Il sangue mio versar?

Ma la crudel tempesta  
Sul capo tvo s' appresta;  
Nulla arrestar la può.  
Le mie conquiste alfine  
Col sangue, e le ruine  
Assicurar saprò.

**MONTEZUMA.**

Barbaro Usurpator, ed osi ancora  
Di chiamarmi Ribelle?<sup>288</sup>

Astutamente Cortés acusa a Moctezuma de presentar, justamente, el comportamiento que él tiene en realidad: tramar y conspirar. Su estrategia va más allá e invierte los términos: ha sido él quien ha sido piadoso, y ha abusado de ello. Él, que desde el principio ha tenido la intención de deshacerse de Moctezuma, acusa a éste de quererlo eliminar. Cortés se presenta a sí mismo como un

---

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 56

vencedor y, detalle muy importante, tacha a los aztecas de “rebeldes”, con todas las implicaciones que esta palabra conlleva: la de un poder ya cedido y establecido contra el cual se atenta.<sup>289</sup> Por ello, Moctezuma, por vez primera en toda la ópera, se encoleriza y reacciona contra los términos que plantea Cortés y le replica: “Bárbaro usurpador ¿osas llamarme rebelde?”.

Moctezuma usa una palabra que es, más que una descalificación, un término jurídico: *usurpador*. Así, este diálogo tiene un profundo significado político: su trasfondo es, ni más ni menos, la discusión sobre la legitimidad de la Conquista de México.

(Matthew Restall señala que uno de los mitos de la conquista española es la completitud, es decir, la idea de que un estado se conquistaba de forma definitiva en una fecha específica. Los españoles declaraban oficialmente terminada y completa la conquista de un territorio que en realidad no había sido sometido. De esa manera, se utilizaba el término “pacificación” para nombrar lo que en realidad era conquista. Dicha pacificación implicaba una “rebelión”, es decir, la lucha contra un poder que se había autonombrado legítimamente establecido).

Poco después Cortés ordena la ejecución de Moctezuma. Pero antes el capitán español ofrece la posibilidad de un indulto a Eupaforice: respetará la vida de Moctezuma si acepta entregarse a él, a lo que ella se niega. Desde la primera vez que Cortés vio a Eupaforice, en el acto I, se interesó en ella. Esta caracterización de Cortés como un depredador sexual es acorde a la descripción

---

<sup>289</sup> Para la discusión del tema veáse RESTALL, *op. cit.*, pp. 112-118.

prototípica de la leyenda Negra sobre el conquistador español.<sup>290</sup>



Fig. 43. “Re Americano” Diseño para la ópera *Montezuma* [imagen en línea], de Christian Gottlob Fechhelm, parte de la Colección Louis Schneider, Berlín. Foto. *Culture-images/Lebrecht Music & Arts*, disponible en: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/158/es10450196.htm>

---

<sup>290</sup> Un ejemplo de la persistencia del tópico de la voracidad sexual de los conquistadores españoles es el artículo de GUERRERO VINUEZA, Gerardo León, “El otro oro en la conquista de América: las mujeres indias, el surgimiento del mestizaje”, *Revista de Estudios Latinoamericanos*, Universidad de Nariño, 2008, 22-23, pp.9-25, disponible en: <http://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/1343/1637>

Significativamente, el último parlamento de Moctezuma no es político, se trata de una sentida despedida de la reina, a quien llama “esposa” aunque el matrimonio nunca se lleve a cabo. De nuevo, sobresale la capacidad dramtúrgica de Federico II, que con este detalle redondea al personaje de Moctezuma.

Viene ahora el gran final de la ópera, donde Eupaforice emerge como gran figura dramática y trágica: la reina que se quedará en prometida y no llegará nunca casarse. Moctezuma la abraza antes de pasar al lugar donde será, primero, torturado junto a Tezeuco y Pilpatóé y, después, ejecutado. La muerte de Moctezuma no se muestra en escena, seguramente porque habría sido demasiado transgresor mostrar la ejecución de un monarca.

Eupaforice se despide de Moctezuma y después maldice a Cortés. En un aria de gran carga dramática (que requiere un gran despliegue técnico, vocal, teatral) pronostica la desgracia futura de éste, la caída del poder español y jura que como ánima buscará la venganza de los españoles. Mientras canta, al fondo se ve la ciudad imperial de Tenochtitlan envuelta en llamas. Amargamente, con una ira sobrenatural, la reina confiesa que ha incendiado la ciudad para que los españoles no encuentren más que restos y para que se queden sin súbditos. Eupaforice ordena también la muerte de muchos aztecas, de cuya muerte responsabiliza a Cortés, a quien acusa de criminal. Termina con que todo lo ocurrido no imposibilitará su unión con su amado Moctezuma. Después se suicida.

**Acto III, Escena V**

**EUPAFORICE**

Ah mio Sposo adorato! ...  
Non v'è dunque più scampo? ... Orribil mostro,

Che al tvo eieco suore  
Limiti non ponesti,  
Sì sì il maggior de' tuoi delitti è questi;  
Ma il di lui frutto reo  
Non ti penfare di gustar in pace.  
Vedrai di che capace,  
Allor ch'è spinta a disperati estremi,  
Una donna sarà. So ch'empia sete

*Qui si comincia a veder l'incendio della Città, che poi va crescendo.*

Della nostre ricchezze, e de' tesori  
Barbaro, ti condusse a tanti orrori.  
Volgi colà lo sguardo, e mira come  
Te ne privin le fiamme,  
Ch' ardon la Città per cenno mio.  
Non regnerai, che su distrutti avanzi,  
Ed i sudditi tuoi  
I cadaveri sien de' Messicani  
Immolati a' tuoi barbari furori.  
Gli Dei Vendicatori  
Faccian, che in man straniera  
Passino le ricchezze,  
Che dal fecondo sen di questo suolo  
A ricavar verrà braccio Spagnuolo.  
Tu m'uccidi lo Sposo per strapparmi  
Dalle sue braccia oh Dio! di sangue intrise!

Ma diverrò, non dubitar ben tosto  
Furia vendicatrice,  
Furia persecutrice.  
Fintanto, che, sdegnata  
De' rei delitti tuoi, vorrà pur anco  
Sopportarti la terra  
Ti sarò sempre intoruo a farti guerra.  
Va: le tue violenze, i tuoi delitti  
Omai più separar non mi potranno  
Dal mio tenero Amante.

S'uniran l'alme nostre in quest' istante.

*S' immerge un pugnale nel petto; le donne la circondado, e la eonducono via.*<sup>291</sup>



Fig. 44. Mujer “Americana” para Montezuma [imagen en línea]de Christian Gottlob Fechhelm, la vestimenta puede parecer completamente europea, pero se distingue por el gran tocado de plumas en el sombrero y por las plumas asimismo colocadas en la cintura. El calzado asimismo son unas sandalias y no unos zapatos. *Culture-images/Lebrecht Music & Arts*, disponible en: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/158/es10450196.htm>

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 67-68.

Este largo parlamento final es el segundo parlamento más importante de la ópera, tras el de Moctezuma en prisión. Ambos resltan el carácter trágico de la ópera. Si Moctezuma canta su suerte de monarca destronado y hombre caído en desgracia, la reina de Tlaxcala canta la caída de un imperio y la aniquilación de sus habitantes a manos de un criminal sanguinario.

Tras el suicidio de Eupaforice, Cortés pronuncia su último parlamento. Reconoce de manera oblicua el valor y la tenacidad mexicana, ya que habla de su “rabia obstinada”. Sin embargo, en vez de que ésta lo mueva, como sería lo tradicional en la *opera seria*, a perdonar a sus enemigos, Cortés ordena destruir la ciudad imperial hasta los cimientos y permitir su saqueo, al que conmina a los “valerosos españoles”. Con esto, Cortés da la razón a Eupaforice.

Si el último parlamento de Moctezuma es de carácter personal, despidiéndose de la Reina de Tlaxcala, el de Cortés es una reafirmación de la fe católica sobre la idolatría indígena, que debe y merece ser destruida:

### **CORTES**

Ah! qual rabbia ostinata! Il veggio omai  
Per domar quèste Genri  
Distruggerle convien. Sia la Cittade  
La preda de i Soldati,  
E i Cittadini suoi cadan svenati.  
Valorosi Spagnuoli  
Correte all' alta impresa. Estinta cada  
L'Idolatria cogl' Idolatri suoi.  
Del nostro Re l'Impero  
Così si stabilisca. Il far vendetta  
Oggi del nostro Culto a Voi s'aspetta.

*Parte, e gli Spagnuoli corrono al saccheggio si canta il Coro da i Messicani che quindi fuggono spaventasi. Allora vedesi l' incendio della Città, e si fa un Ballo di schiavi, e schiave Messicane.*

**CORO.**

Oh Cielo! oh giorno orribile  
Di delitti esecrabili!  
O terra, che gli toleri,  
Apri le tue voragini!  
Fuggiam, fuggiam dai barbari.  
Voi. ginste Dei, salvateci:  
Movetevi a pietà.<sup>292</sup>

El musicólogo John A. Rice señala que este terrible final de la ópera contiene también una proyección autobiográfica de Federico II: la ejecución de su entrañable amigo Hans Hermann von Katte en 1730, ordenada por su padre, el rey Federico Guillermo I, tras haber sido capturados en su intento de huida a Inglaterra.

In the opera's tragic ending the King could relive the terrible events of 1730. Using violence, trickery, and Christian cant, the «tyrant» Cortes imposes his will on the peace-loving, noble, and virtuous Montezuma. At the end of the opera, in a scene of which we will hear a performance in a few moments, the Aztec King is led off in chains to be executed, while his beautiful bride Eupaforice stabs herself to death. Montezuma faces death with the same bravery and equanimity as Lieutenant Katte. Eupaforice's subsequent monologue, leading up to her suicide, expresses the same kind of hatred toward Cortes that Frederick

---

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 68.



felt towards his father.<sup>293</sup>

Desde luego, es probable que el final de la ópera exprese esta idea. Como ya se ha visto, Federico II tenía tendencia a proyectarse en personajes de la ópera, por lo cual no sería extraño que utilizase el género para sublimar su propia experiencia traumática. Sin embargo, la lectura política es más fuerte e importante. Con el incendio de la ciudad de trasfondo el coro condena a Cortés por sus “delitos execrables” y pide piedad a los dioses. Este final apocalíptico (el exterminio total de un pueblo) es excepcional para la ópera de aquel momento, donde al final privaba el decoro y la estilización y prefería evitar temas desagradables. Si las convenciones de la *opera seria* prescribían firmemente el *lietto finale*, Federico II, tan ordoxo en muchas cuestiones, modificó concienzudamente ese patrón en *Montezuma* con el fin de dar más fuerza a su alegoría política

Con el coro final ocurre algo paradójico. Musicalmente no es dramático, como cabría esperar, sino brillante, incluso parece que tienen un aire festivo. La música está en el estilo celebratorio del *lietto finale* a pesar del texto que se canta. No se trata de una confusión o un error sino de la fuerza de las convenciones operísticas. En la *opera seria* lo más importante era el texto, que marcaba el carácter de la obra: si la letra habla de una desgracia, eso es lo que está aconteciendo. La expresión de sentimientos precisos estaba reservada a las arias individuales, los coros tenía como

---

<sup>293</sup> RICE, John A., *Opera at the Court of Frederick the Great: Graun's Montezuma as Royal Autobiography*, disponible en: <https://sites.google.com/site/johnaricecv/graun-s-montezuma>

finalidad únicamente reforzar momentos puntuales, como el fin al de la ópera. Para una sensibilidad contemporánea la música del coro parece festiva, pero a los oídos de aquella época sonaba al final de la ópera. Además, en la *opera seria* no había lugar para una representación coral dramática y patética (como sí la había en la música coral eclesiástica, por ejemplo en las *Pasiones* que mostraban el calvario final de Jesús); en la ópera, este registro coral surgirá con la estética romántica.

Desde su aparición, *Montezuma* fue considerada una obra muy importante de la *opera seria* y tuvo gran consideración entre los eruditos y los círculos melómanos especializados durante todo el siglo XIX y XX, a pesar de que la presencia de este género fue completamente marginal en los escenarios, y más adelante, también en los estudios de grabación. El siguiente juicio es prototípico de la visión esencialmente musicológica de Montezuma:

It is an important work in the history of eighteenth-century German opera because it represents the best artistic efforts of both Graun and Frederick, and because it contains some attempt at reform. In this opera, for once, the King and his Kapellmeister are not reactionary; for a short time they are among the avant-garde. Montezuma is progressive in two respects: it substitutes the cavatina for the much abused da capo aria, and it deals with a fairly modern subject instead of one from antiquity.<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> Otro ejemplo: “el libreto de *Moctezuma* es excelente, otorga todas las posibilidades de expresión vocal y tiene una perfecta sucesión dramática y la

En 1992, con motivo de los 500 años del descubrimiento de América, se hizo la primera grabación completa de *Montezuma* (aunque con algunos recortes).<sup>295</sup> En esos años hubo una oleada de grabaciones y reediciones de óperas que tuvieran como tema el mundo prehispánico y como personajes a indígenas.<sup>296</sup> Desde entonces, estas óperas se leen en clave postcolonial y multicultural. Así, por ejemplo, dice José Ramón Jouve Martín sobre *Montezuma* que es:

Una obra que permitió a un rey reflexionar sobre el destino de otro rey, sobre las relaciones entre la civilización y la barbarie, sobre las posibilidades del encuentro pacífico entre culturas y, consecuentemente, sobre los límites de la razón política.<sup>297</sup>

Esta lectura se inscribe en ese parámetro postcolonial. Federico II no reflexiona sobre Moctezuma, reflexionaba sobre sí mismo; aunque lo pareciera, tampoco pensaba en el dilema tópico

---

mayor fluidez escénica concebible, en relación con el estilo musical que la obra representa. Es, sin duda, el mejor libreto que Graun dispuso en toda su carrera. VELAZCO, op. Cit., p. 56

<sup>295</sup> GRAUN, Carl Heinrich, *Montezuma* [CD] [dir. GORITZKI, Johannes], Capriccio, Königsdorf, 2008.

<sup>296</sup> Un caso destacado sería la grabación en 1996 de *Il guarany* (1870), ópera-ballet del compositor brasileño Antônio Carlos Gomes, con libreto en italiano de Antonio Scalvini y Carlo D'Ormeville, basado en la novela *O Guarani* (1857) del escritor brasileño José de Alencar. En el elenco de la grabación están Plácido Domingo, Carlos Álvarez, John-Paul Bogart y Marcus Haddock, Bonn State Opera Chorus, Beethovenhalle Orchestra, Bonn; director: John Neschling CD SONY S2K 66 273

<sup>297</sup> JOUVE MARTI, José R., "El Horrible Destino: historia y memoria de la conquista de México en la ópera *Montezuma* (1755) de Carl Heinrich Graun" [conferencia], *Association Francophone pour le Savoir (Acfas)*, Montreal, Canada, McGill University, mayo 15-19, 2006., p. 218.

de la civilización vs. la barbarie ni sobre las “posibilidades del encuentro pacífico de culturas”, tema que se inscribe ya en la preocupación generada en 1992. Tiene plena razón el autor, en cambio, cuando comenta que la ópera explora los límites de la razón política. Como señala un musicólogo alemán actual:

*Montezuma* fue, justamente, por el contexto político, una de las óperas más exitosas de Graun. En regiones protestantes es sacada una y otra vez del cajón de los recuerdos. Los expertos siguen tributando respeto a Federico, ya que [...] inició una reforma operística en el norte de Alemania. La cruda instrumentalización del teatro musical para los fines de la guerra ideológica es mencionada, a lo mucho, como cuestión secundaria, a pesar de que fue su objetivo central.<sup>298</sup>

Así, lo que explica la gestación y la puesta en escena de *Montezuma* en todos sus aspectos —la elección del tema, la configuración de los personajes y la trama, el manejo de los elementos musicales— fue la utilización de la ópera como propaganda política. En ese sentido, Federico II de Prusia, con el apoyo de un equipo que incluía al compositor Carl Heinrich Graun y al teórico musical Francesco Algarotti, se adelantó a su tiempo y alumbró una costumbre que a partir del siglo XIX, desde el surgimiento de la *Grand Opera*, se volvería rutinaria: la conjunción del tema histórico y el vehículo operístico para crear sofisticados

---

<sup>298</sup> REININGHAUS, Frieder, Tributo al rey azteca, *Humboldt* [en línea], Goethe-Institut, disponible en: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/158/es10450196.htm>

mensajes políticos con el fin preciso de la propaganda. En suma, “Frederick, a foe of Christianity, chose this unusual subject largely for ideological reasons”.<sup>299</sup>

*Montezuma* mantiene una postura completamente distante de la tradición imperial española, al presentar una imagen negativa sin cortapisas de los conquistadores españoles, especialmente de Hernán Cortes. En su idealización de la cultura indígena y en su fuerte carga maniquea entre la bondad absoluta de unos (los paganos) y la perversidad inevitable de los otros (los católicos), esta ópera se acerca más a la corriente historiográfica indigenista.

#### 4.4 Epílogo

Federico escribió y estrenó *Montezuma* ópera en una pausa entre la Segunda Guerra de Silesia (1744–1745) y la Tercera Guerra de Silesia (1756–1763). En esas guerras Prusia se enfrentó al Sacro Imperio Romano Germánico de la monarquía Habsburgo, de confesión católica (y tradicionalmente con un representante masculino). En su ópera Hernán Cortés representa al amenazante poder austríaco.

El 29 de agosto de 1756, un año y medio después del estreno de *Montezuma*, Prusia invadió Sajonia y comenzó la Guerra de los Siete Años que enfrentó, básicamente, a una coalición anglo-prusiana (protestante) con otra franco-austríaca (católica) de los Habsburgo y los Borbones. ¿Acaso Federico II ya tenía en mente

---

<sup>299</sup> BAUMANN, Thomas, “Montezuma”, *The Grove Dictionar of Music and Musicians*, disponible en: <http://www.fordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903255?print=true>

esto en 1755 cuando supervisaba una ópera en que un poder político católico cerca a un monarca pagano? Desde esa perspectiva, la ópera iba, quizá, más allá de la alegoría política sobre el pasado. Era también una justificación de sus posibles acciones en el futuro contra el poder austríaco, al que se venía enfrentando desde 1740, cuando comenzaron las Guerras de Silesia, al invadir las tropas prusianas de Federico Federico II, sin previo aviso y sin justificación.

*Montezuma* se presentó en Berlín ocho veces durante enero y febrero de 1755. Su carácter anticatólico y antihispánico impidió su representación en otras ciudades europeas, pero esto no implicó que fuese un fracaso, cumplió su función: difundir su mensaje entre la élite de Prusia, donde se volvió a presentar en 1771.

Con la Guerra de los Siete Años, la Ópera Real de Berlín se cerró en marzo de 1756 y la compañía de teatro se desintegró. Graun murió en 1759. El teatro reabrió el 20 de diciembre de 1764 con *La Merope* del fallecido compositor Graun, la última obra que se había presentado antes de su cierre, lo que muestra que la reapertura se vio como una continuación. Sin embargo, el teatro no recobró el nivel de su primer período, en buena medida porque ya no se crearon óperas nuevas sino que se limitó a reponer las óperas anteriores de Graun y Hasse. Más todavía, el monarca nunca recuperó el mismo nivel de interés de antaño en la ópera, ni tampoco se involucró ya en su producción.

Todo esto iba aparejado con el gran cambio que se operó en él tras la guerra. Se volvió solitario, amargado y despiadadamente burlón. Además, estaba enfermo, tenía varios achaques, entre ellos

reuma, en buena medida producto de haber llevado la misma vida de sus soldados, de haberse expuesto al frío y a la lluvia durante sus numerosas campañas militares. También la música instrumental entró en franca decadencia, el rey ya no tenía la fuerza ni el ánimo para tocar, había comenzado a perder su dentadura, indispensable para el efectivo control del aire.

En 1771 se contrató a la famosa cantante alemana Elizabeth Mara como *prima donna*. Por vez primera en la historia de la Ópera Real berlinesa una cantante no italiana ocupaba la cúspide. Cantantes alemanes de primer nivel nunca faltaron ¿Se debía esta contratación a que el cansado rey Federico se había vuelto más tolerante o a que ya no prestaba la misma atención a la ópera? Es más probable que se trate de lo segundo. Sin embargo, cuando Mara se negó a cantar un aria del compositor de la corte Johann Friedrich Reichardt, la mandó a prisión por desacato. En suma, su verdadero interés no había menguado: ser ciegamente obedecido.

En 1781, cinco años antes de su muerte, Federico II asistió por última vez a la ópera. Durante su ausencia, la *opera seria* italiana entró en un pronunciado declive en Berlín, donde estaba ya pasada de moda por completo. Al mismo tiempo, en esa ciudad cada vez era más fuerte el *Singspiel*, género músico-teatral en lengua alemana y de fuerte cariz popular, en suma, algo completamente contrario a los gustos del monarca.

En 1786 murió Federico el Grande. El edificio de la Ópera Real cerró ese mismo año, por reparaciones. Para suplirla provisionalmente se abrió el Teatro Nacional, en donde se montaron obras cumbre del *Singspiel* como las de W. A. Mozart: *Die*

*Entführung aus dem Serail* (1782), El rapto en el serallo, o *Die Zauberflöte* (1791), La flauta mágica. Cuando la Ópera Real reabrió sus puertas en 1788 la historia del género ya había cambiado para siempre.





Fig. 45. Diseño de Christian Gottlob Fechhelm para la escena de la prisión de Moctezuma, al inicio del acto III de *Montezuma* de C. H. Graun. En el extremo izquierdo hay dos guardias, junto a ellos está Eupaforice, reina de Tlaxcala y prometida de Moctezuma, quien lo visita en la prisión. A la derecha, Moctezuma, en pose de lamento, parece estar cantando. Llama la atención que la prisión sea un patio y no una mazmorra y, sobre todo, la arquitectura occidental del edificio, sin rastro alguno del mundo prehispánico. En todo caso se trata de arquitectura monumental con cierto aire vago o fantástico, el estilo no está muy definido, es una mezcla.

Disponible en: <http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/53/5389/SSLJG00Z/posters/fechhelm-karl-friedrich-stage-design-for-act-iii-of-the-opera-montezuma-1755.jpg>



Fig. 46. Federico von de Treck, oficial asistente de Federico II, con cuya hermana, la princesa Anna Amalia, se casó en secreto en 1743. El rey lo encarceló. Treck se fugó y llevó una vida de aventuras en varias cortes, estuvo al servicio de Catalina II de Rusia y de la emperatriz María Teresa de Austria. Fue ejecutado en París en 1794, acusado de espía por agentes revolucionarios. Al parecer, su vida sirvió de inspiración a Voltaire para su *Cándido* (1759), Grabado del frontispicio de la primera edición alemana de las *Memorias* de Federico von der Treck, 1787.

Esta ilustración se hizo famosa en el imaginario europeo y se volvió una de las bases de la imagen romántica del prisionero. Federico II de Prusia pudo haber contribuido a ese imaginario indirectamente, con la prisión de su Hermann von Katte, oficial del ejército con quien intentó huir siendo un príncipe, en 1730, y quien fue ejecutado ese año por orden de Federico Guillermo I. Directamente, Federico III retrató al emperador azteca encadenado en el acto III de *Montezuma*.

Disponible en:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Federico\\_von\\_der\\_Trenck#/media/File:Friedrich-Freiherr-von-der-Trenck.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_von_der_Trenck#/media/File:Friedrich-Freiherr-von-der-Trenck.jpg)



Fig. 47 y 48. Dos discos con obras de Federico el Grande. El de arriba es un LP de la compañía Phillips de 1997, que contiene las cuatro sinfonías para orquesta de Federico II, con la Orquesta Pro-Arte de Munich, bajo la dirección de Kurt Redel. El de abajo es un CD de la compañía Deutsche Grammophon editado con motivo del 300 aniversario del natalicio de Federico II en 2012. Contiene una selección de la música de diversos compositores que trabajaban en la corte de Federico II e incluye algunas de sus propias obras. Es de resaltar que ambos productos fonográficos (que pertenecen a dos de las marcas más importantes de música clásica del siglo XX) presentan a Federico II como compositor.





Fig. 49. Imagen de una grabación reciente de *La ofrenda musical* por un afamado grupo de cámara en el importante sello Deutsche Harmonia Mundi (2013). Significativamente, en la portada aparece la imagen de Federico II y no la de Bach, lo cual muestra lo famosa que es la relación del monarca prusiano con esta obra. Haber ideado el tema sobre el que se creó ésta ha asegurado al rey de Prusia un lugar en numerosos manuales e historias de la música, sin embargo es probable es que nunca la haya tocado porque está en un estilo contrapuntístico que no era del agrado del rey. La obra mostraría su alto nivel como flautista, porque Bach escuchó al rey tocar y no habría compuesto una obra que éste no hubiese podido tocar.

Disponible en: [http://cps-static.rovicorp.com/3/JPG\\_400/MI0003/663/MI0003663640.jpg?partner=allrovi.com](http://cps-static.rovicorp.com/3/JPG_400/MI0003/663/MI0003663640.jpg?partner=allrovi.com)



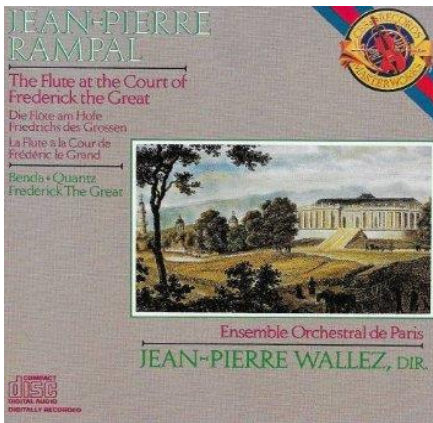


Fig. 50, 51, 52, 53. Cuatro discos compactos que recopilan obras de músicos de la Escuela de Berlín (C. P. E. Bach, F. Benda, J. J. Quantz, etc.), incluyendo composiciones del propio Federico el Grande. Es de resaltar que estos discos no obedecen a un interés anecdótico o circunstancial sino al valor que se da a estos compositores en la historia de la música. Se trata además de discos en marcas importantes y bien conocidas, grabados por músicos destacados. En el orden de las agujas del reloj: los conciertos de flauta de Patrick Gallois, con la Orquesta de Cámara C. P. E. Bach, dirigida por Peter Schreier (Deutsche Grammophon); el concierto de flauta de Hans Martin Linde, *et. al.* (Deutsche Harmonia Mundi); el concierto de flauta de Jean-Pierre Rampal, Ensemble Orquestal de París, dirigido por Jean-Pierre Wallez (CBS); y el concierto de flauta de Barthold Kuijken *et. al.* (Sony).

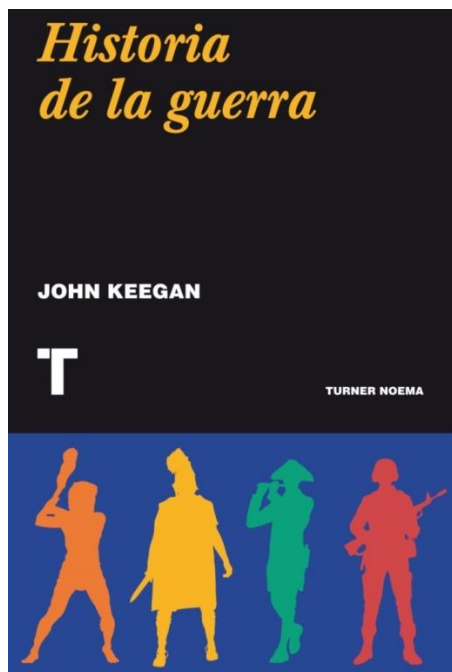


Fig. 54. *Historia de la guerra* de KEEGAN, John, Madrid, Turner, 2014. La tercera figura desde la izquierda es Federico II, caracterizado por tañer la flauta, una muestra de cuan extendido está la relación suya con la música en el imaginario.



Fig. 55. Portada del CD de Emmanuel Pahud, *The flute King* (2011) del sello EMI Classics, en donde el solista personifica a Federico el Grande.



Fig. 56. Portada del libreto de *Montezuma* de Carl Heinrich Graun. Haude & Spener, Berlin, 1755. Uno de los pocos documentos que se conservan sobre el estreno de *Montezuma*, este es una descripción del vestuario de los personajes. Se reproduce la lista y abajo la transcripción. Del lado izquierdo está el nombre del personaje y su vestuario; del lado derecho, el nombre del cantante que lo encarnó en el estreno. El único elemento exotista del vestuario es la profusión de plumas en los personajes indígenas.

Disponibile en: <https://sites.google.com/site/johnaricecv/graun-s-montezum>

Montezuma - Janvier 1755

29

1. Montezuma - habit Mexicain de drap Amadori d'or garny des plumes rouges blanches, et noires, les broderies en argent orné des perles, et des pierreries. - Un baidrier de velours noir un calque de meme avec des perles, et des pierreries.
2. Cortes - habit Espagnol de velours noir brode Porporina en or. Cuirasse de satin noir a pailles d'acier, le Manteau de velours noir brode en or, le chapeau, et baidrier de velours noir garny des pierreries.
3. Tezuclo - habit Mexicain de satin Auverre Romain brode en argent, et garny des plumes. le Manteau de satin bleu foncé garny des plumes et brode en argent. le baidrier de velours noir garny des pierreries.
4. Pipatoe - habit Mexicain de drap d'argent Pavotins brode en or, et garny des plumes, le Manteau de satin bleu celosse, le baidrier de velours noir le tout orné des plumes, et pierreries.
5. Narves - habit Espagnol de satin perceau Martinego brode en argent, le Manteau de meme, la Cuirasse de drap d'argent en pailles d'acier, chapeau et baidrier de velours noir orné des pierreries.
6. Eupatorice - habit Mexicain de satin Romaine Mante de meme que le Mante richement garny en argent avec 2 corps un de satin noir, l'autre de satin vert garny des pierreries.
7. Ejibena - habit Mexicain de satin bleu de Mer Sappaire le Mante de meme brode en argent, et de gaze d'argent daisé, le corps du meme satin orné des perles, et pierreries.

Fig. 57: Lista del vestuario de los personajes de Montezuma de Graun. Disponible en: <https://sites.google.com/site/johnaricecv/graun-s-montezuma>



Transcripción: Montezuma—Janvier 1755

1. Montezuma=habit Mexicain de drap d'or garny des plumes Amadori rouges, blanches, et noires, la broderie en argent, orné des perles, et des pierreries. Un baudrier de velour, noir. Un casque de meme avec des perles, et des pierreries.

2. Cortés=habit Espagnol de velour noir brodé en or — Curiasse Porporino de satin noir a paillets d'accier, le Manteau de velour noir brodé en or, le chapeau, et baudrier de velour noir garnys des pierreries.

3. Tezeuco=habit Mexicain de satin aurore brodé en argent, et Romani garny des plumes. Le Manteau de satin bleu foncé garny des plumes et brodé en argent. Le baudrier de velour noir le tout orné des plumes et pierreries.

4. Pilpatoé=habit Mexicain de drap d'argent brodé en or, et Pavolino garny des plumes, le Manteau de satin bleu celeste, le baudrier de velour noir le tout orné des plumes, et pierreries.

5. Narves=habit Espagnol de satin ponceau brodé en argent, Martinengo le Manteau de meme, la cuirasse de drap d'argent en paillets d'accier, chapeau et baudrier de velour noir ornés des pierreries.

6. Eupaforice=habit Mexicain de satin marin de meme que Astrua la mante richement garny en argent avec 2 corps un de satin noir, l'autre de satin vert garny des pierreries.

7. Erissena=habit mexicain de satin bleu de roi, la Mante de Gasparini meme brodé en argent, et de gaze d'argent claire, le corps de meme satin orné des perles, et pierreries.



Fig. 58. En 1967 se hizo en Inglaterra una grabación del *Montezuma* de Graun (en el prestigiado sello DECCA) con Joan Sutherland como Eupaforice. La cantante australiana, soprano coloratura, es una de las cantantes más importantes del siglo XX, de ahí lo extraordinario de este registro. En la década de 1960 grabar *opera seria* era toda una rareza (de hecho no está grabada la ópera a completa sino sólo una selección de sus partes más destacadas) pero la razón por la cual se eligió esta obra es justamente por la importancia dramática y la dificultad vocal del papel de Eupaforice, todo un reto para cualquier cantante. Completa el elenco de la grabación una importante orquesta, la Filarmónica de Londres, y un destacado director especializado en ópera, Richard Bonyngue.

Disponible en: <http://mrandmrsrice.com/wp-content/uploads/2015/03/Montezuma-1-1.jpg>



Fig. 59. Portada de la reedición de 2010 de la primera grabación mundial de *Montezuma*, hecha originalmente en 1992. Nótese que, contra la costumbre, en la portada no se da únicamente el nombre del compositor sino también el del libretista, Federico II, “El Grande”. Capriccio es uno de los sellos discográficos más importantes de Alemania.

Disponible en: [http://ecx.images-amazon.com/images/I/81vwU6ecyRL.\\_SL1400\\_.jpg](http://ecx.images-amazon.com/images/I/81vwU6ecyRL._SL1400_.jpg)

## CAPÍTULO V

**Paris, 1809: *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique* de Gaspare Spontini**

## 5.1 Introducción

Para comprender lo que significó la ópera en el Imperio napoleónico es indispensable conocer los antecedentes de la política musical en Francia desde la época de la Revolución, y aún desde antes: desde la época en que en Francia se creó una forma operística nueva, la *tragédie lyrique*, en el siglo XVII. Una vez visto eso, el presente capítulo pasa revista a la relación personal de Napoleón con la música, para después pasar a ver el lugar específico que ocupó la ópera en su gobierno como una forma de propaganda y como un centro ideológico, desde el cual ejerció el poder.

La ópera cambió tan profundamente con la Revolución que se modificaron los protocolos sociales de la misma. El consulado, primero, y después el imperio, ahondaron en esa transformación. Este capítulo describe esos cambios y para ello analiza la trayectoria de Gaspare Spontini como ejemplo de un nuevo modelo de compositor surgido en esta época: uno que entendió los cambios políticos, sociales e ideológicos operados y que pudo amoldarse a ellos. Otro tanto ocurre con la carrera de los libretistas estudiados aquí, Etienne de Jouy y Joseph A. Esmenard. A continuación este capítulo se ocupa de *La vestale*, la ópera de Spontini que supo captar las inquietudes del estado y la sociedad napoleónicas.

Asimismo, este capítulo aborda *Fernand Cortez* de Spontini, y su contexto, especialmente la relación de la ópera con la invasión napoleónica de España así como la recepción del público. Por último se contrasta la ópera, especialmente su libreto, con la tradición historiográfica imperial con el fin de comprobar cuál es su situación con respecto a ésta.

## 5.2 El Estado francés y la música: los sonidos como reflejo del poder

Luis XIV había decidido que la ópera de su corte no podía ser italiana, bajo su patrocinio Jean-Baptiste Lully creó, en 1673, la *tragédie lyrique*. Las características del género son, según una lista formulada por una destacada musicóloga francesa

- Le merveilleux spectaculaire et la mythologie exploitée en vraisemblance surnaturelle.
- La violence complaisamment représentée –scènes de bataille, de torture, meurtres, invocations infernales, etc.
- Les scènes de sommeil, de songe, de démence, l’atmosphère chevaleresque ou pastorale, les enchantements, la magie.
- La déclamation tragique.
- Le goût pour l’allégorie, particulièrement dansée.
- La danse traitée en situation poétique.
- La forme musicale de l’air et la présence du récitatif.
- De façon générale, l’influence du théâtre de Sénèque est très visible, théâtre toujours vivant grâce notamment à la tradition des tragédies latines de collège, tant en France qu’en Italie.<sup>300</sup>

En suma, la *tragédie lyrique* es un género o bien de corte

---

<sup>300</sup> KINTZLER, Catherine, *La France classique et l’opéra ou la vraisemblance merveilleuse*, Arles, Harmonia Mundi, 1998, p. 3.

fantástico o bien ligado a la tragedia latina. Los referentes temáticos, firmemente protocolizados, se insertaban en ambientes pastorales, de la Antigüedad clásica, o medievales. Todo este conjunto de elementos se relacionaban con el hecho de que la *tragédie lyrique* estaba pensada para ser específicamente representada en la corte francesa, no tanto para entretenerla como para mostrar una serie de alegorías políticas cuyo objetivo era enaltecer al gobernante, al centro de ese sistema político-musical: el rey.

La *tragédie lyrique* se convirtió en el género operístico dominante en Francia durante los siglos XVII y XVIII, sin competencia alguna. Todo el poder del Estado estaba detrás de él.

### 5.2.1 La Revolución francesa y la música: la multitud como ideal<sup>301</sup>

Al mismo tiempo que se creó la Asamblea Constituyente de 1789, también la Guardia Nacional y con ella, su banda de música, que interpretaba sobre todo canciones e himnos revolucionarios. El 14 de julio de 1790, en el primer aniversario de la Revolución, se preparó una gran ceremonia musical en el Campo de Marte. Con un coro de cuatro mil personas y una orquesta de trescientos músicos se interpretó, bajo la dirección del compositor François Gossec, el *Chant du 14 Juillet*, con música del propio Gossec y letra de Adre Marie Chénier (quien andando el tiempo sería el protagonista de una ópera, *Andrea Chénier*, 1896, de Umberto Giordano) Al público

---

<sup>301</sup> Para esta sección sigo especialmente a TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique* [2 tomos], Genova, Droz, 1992.

lo formaban miles de personas que vitorearon al final la obra.<sup>302</sup>

Cuando se proclamó la nueva constitución en 1791, a la par se publicó el *Décret réglementant la liberté au théâtre*, que echó abajo el sistema de privilegios existente, permitió a cualquier particular abrir un teatro y protegió los derechos de autor. El efecto más importante de este nuevo reglamento es que dejaba sin efecto la censura. Hubo entonces una auténtica explosión teatral, se abrieron numerosos recintos pequeños y medianos, y se montaron una gran cantidad y diversidad de obras, como nunca antes en la historia de Francia; a pesar de su gran tradición teatral. En muchas de esas obras se dramatizaban los acontecimientos de la Revolución.

En la segunda fase de la Revolución —tras el asalto a las Tullerías, la formación de la Comuna de París, la nueva Convención Nacional, elegida por sufragio universal, y la ejecución del rey, entre otros acontecimientos— se instituye, en 1793, el Théâtre de l'Opera comique National. (se llama “ópera cómica” no porque sea humorística sino porque contiene diálogos hablados). Es decir, a pesar de la variada y acelerada marcha de los acontecimientos, los protagonistas del medio teatral siguen activos.

Con la tercera fase de la Revolución, el Terror, la Convención Nacional organizó funciones teatrales y musicales gratuitas, tres veces por semana, pagadas con dinero público. Las representaciones eran multitudinarias y era frecuente que antes, durante y después de la función el público (mucho del cual llevaba

---

<sup>302</sup> La partitura puede consultarse en la Bibliothèque nationale de France: GOSSEC, Joseph y CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Le chant du 14 Juillet* [partitura], Bibliothèque nationale de France, disponible en: [http://data.bnf.fr/13929338/francois-joseph\\_gossec\\_le\\_chant\\_du\\_14\\_juillet\\_\\_rh\\_606/](http://data.bnf.fr/13929338/francois-joseph_gossec_le_chant_du_14_juillet__rh_606/)



el gorro frigio) interpretase algún himno o canción revolucionaria. Durante la obra la gente expresaba su parecer en voz alta y las representaciones teatrales eran intensas para los actores, los músicos y el público.

La música estaba presente como nunca antes en todo acto revolucionario y ello ocasionaba una pequeña *performance* escénica sobre un decorado callejero y con el pueblo como principal personaje [...], la escenificación de batallas, asedios y asaltos a fortificaciones iba acompañada, escénica y musicalmente de redoble de tambores, disparo de cañones, bombas y campanas tocando a rebato.<sup>303</sup>

El régimen revolucionario estableció, sin derogar el nuevo reglamento de teatros, la censura y algunas representaciones de obras teatrales se clausuraron sin justificación de por medio. En 1794, la ópera oficial cambió de domicilio, se trasladó a un recinto más grande, y fue bautizada como Théâtre des Arts. Con esto la Ópera pasó a ser un símbolo de autoridad y poder republicano, al menos en el ámbito lírico.

Durante la siguiente fase de la Revolución, la de la Convención Termidoriana, tras 1795, el Comité de Instrucción Pública comenzó a revisar de manera sistemática la temporada teatral; no prohibía las obras ni ejercía una censura radical, pero verificaba que las obras no criticasen la Revolución y presentasen una visión favorable de ella, o que por lo menos no contradijese sus ideas. Oficialmente la censura no existía, sólo la “supervisión”.

---

<sup>303</sup> MENÉNDEZ TORRELLAS, *op. cit.*, p. 178.

Como escribe el historiador de la ópera Gabriel Menéndez Torrellas, “el repertorio se incrementó de forma exorbitante; entre 1790 y 1794 se estrenó aproximadamente una ópera por semana”,<sup>304</sup> lo cual da una idea de la popularidad de la ópera entonces y de la amplia demanda del género.

Con el Directorio termidoriano (1795-1799) aumentaron las inspecciones, sin embargo, en otros aspectos el control se relajó y el teatro adquirió de nuevo un carácter marcadamente comercial y ya no sólo “revolucionario”, a pesar de que el régimen fomentó la creación de óperas de cariz político. Entonces el inversor particular, o sea la burguesía, comenzó a invertir en el teatro y la ópera, especialmente en obras que tenían como protagonistas a miembros de su propia clase social, comúnmente representados de manera benigna o ideal. Por lo tanto, lógicamente, se incrementó la asistencia de ese tipo público. Cuando la clase media se convirtió en el principal asistente al teatro quedó atrás el teatro de la primera época revolucionaria, cuando asistía sobre todo el pueblo llano, tanto por que los precios eran bajos o las funciones gratuitas, como porque era el protagonista de esas obras, que mostraban la masa.

Durante el Consulado (1799-1804), la dictadura del general Bonaparte, ocurrieron una serie de cambios fundamentales, que se estudiarán en las siguientes páginas.

### *5.2.1 Napoleón y la música*

Napoleón, tanto en su etapa de cónsul como de emperador, era un entendido en materia de literatura y, en menor medida, de pintura,

---

<sup>304</sup> MENÉNDEZ TORRELLAS, *ibídem*.

pero “no cabe duda de que era lo menos melómano que quepa imaginarse”.<sup>305</sup> Sin embargo, sabía que el lustre artístico había sido correlativo al dominio político y militar de Francia. Era consciente de la poderosa influencia que ejerció la ópera del *Ancien Régime* en el continente, modelo insuperable para todas las cortes de Europa, que lo copiaron incansablemente.

Por ello, desde su arribo al poder como cónsul, Napoleón modificó profundamente el panorama musical de Francia, de París, y, sobre todo, de la ópera. En primer lugar, tomó una serie de medidas destinadas a estimular la creación de música, teatro y ópera y representarlas de la mejor manera posible.

Il est indéniable que Napoléon, qui connaissait assez bien l'Italie et ses théâtres, voulait faire de l'Opéra de Paris la première scène lyrique européenne et considérait cet établissement comme un phare de la musique française; de plus il y voyait un pôle d'attraction d'une société nouvelle, riche et élégante, rappelant partiellement les fastes de l'Ancien Régime.<sup>306</sup>

Por otro lado, Napoleón decidió establecer un control estricto de la vida musical, especialmente de la interpretación operística. También revitalizó varias instituciones musicales del Antiguo Régimen. Todas las medidas anteriores tenían el fin de reflejar la agenda política y cultural del gobierno napoleónico. Napoleón lo tuvo claro desde muy temprano. Al día siguiente del 18

---

<sup>305</sup> TULARD, Jean, *Napoleón*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 281.

<sup>306</sup> BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris, 1800-1850*, París, Hachette, p. 21.

Brumario (9 de noviembre de 1799), mandó una circular a todos los teatros de Francia señalando: “este gobierno cuenta con los teatros para secundar la influencia de su voluntad”.<sup>307</sup> Por ello, Napoleón no permitió que sus gustos determinaran su política musical, aunque sin duda influyeron en ella.

A Napoleón no le gustaba el estilo francés neoclásico (heredero directo de la *tragédie lyrique*) encarnado en compositores como Étienne Nicolas Méhul, destacado representante del neoclasicismo musical y de la *tragédie lyrique*, a pesar de lo cual apoyó, por razones estratégicas y políticas, este tipo de ópera. Tampoco tenía interés en la música alemana. Lo que realmente despertaba su interés era, por su carácter melódico, la ópera italiana; siempre valoró el canto de alto nivel. En palabras de una historiadora de la ópera:

Puede resultar llamativo que [Napoleón] que estaba imprimiendo el rostro de Francia en las pesadillas de todas las demás naciones fuese uno de los principales partidarios de que la gran fábrica de mitos del momento –la ópera– siguiese un estilo distinto al francés. Quizás es que, en el caso de un invasor de esa hechura, las dimensiones de lo “propio” se recolocan, y preferencias de ese tipo pierden ya todo rasgo antipatriótico. A fin de cuentas, en 1805, Bonaparte era también rey de Italia y todo empezaba a formar parte de ese mapa único y tan suyo con

---

<sup>307</sup> SALGUES, Marie, Españoles y franceses en el teatro de la guerra. Visiones recíprocas, en LA PARRA LÓPEZ, Emilio (ed.), *La guerra de Napoleón en España. Reacciones, imágenes, consecuencias*, Alicante, Universidad de Alicante/ Casa de Velázquez, San Vicente del Raspeig, 2010, p. 267.

el que soñaba alcanzar un imperio mundial.<sup>308</sup>

Así bajo el régimen napoleónico tanto los compositores italianos como los franceses fueron ampliamente subvencionados. No había una política musical nacionalista. El régimen era en ese aspecto cosmopolita.

### 5.2.2 *La música en el ámbito privado napoleónico*

El 20 de julio de 1802, la capilla musical de la corte, ahora llamada “capilla consular” fue reabierta. Tenía ocho cantantes (de los cuales dos eran *castrati*) y veintisiete instrumentistas; su costo era de 90 000 francos anuales; en 1812 tenía ya cincuenta músicos y costaba casi 154 000 francos.

Siguiendo esa línea de resurgimiento musical, el régimen construyó una serie de nuevos espacios para escuchar ópera y conciertos en general. Así, en 1806 se levantó un edificio especial para albergar la Capilla Consular. En Malmason, en 1802, se construyó una pequeña sala de uso íntimo, doméstico. En Sant Cloud, en 1803, se edificó otra para uso de invitados especiales y del círculo más cercano al poder. En las Tullerías, en 1808, se erigió una nueva sala, amplia y lujosa, con el fin de señalar una nueva era en un espacio conocido y prestigiado. A partir del matrimonio de Napoleón con su segunda esposa, María Teresa de Austria, en Fontainebleau, se acondicionó una sala como nuevo lugar para conciertos, un lugar de gran lujo e incluso de espectacularidad.

Napoleón disfrutaba en privado de continuas funciones de

---

<sup>308</sup> FALCÓN, Laia, *La ópera. Voz, emoción y personaje*, Alianza Editorial, Madrid, 2014, p. 125.

ópera y de conciertos instrumentales (aunque estos menos). Para los recitales de ópera venían los solistas de los teatros más importantes de París, la Ópera y la Ópera Comique. Exactamente igual que en las cortes del Antiguo Régimen, estos conciertos los dirigían los músicos más importantes del imperio, la cabeza en turno de la estructura musical, como Giovanni Paisiello, Jean-François Lesueur o Ferdinand Paer, un compositor italiano traído directamente desde la importante Ópera de Dresde.<sup>309</sup>

Al observar cómo las costumbres de la familia Bonaparte, una vez que arribó al poder, giraron de manera institucional hacia la música, puede entenderse a que grado la música era una práctica social de prestigio más que algo relacionado exclusivamente con su disfrute. Así, el hermano menor de Napoleón, Jérôme, en tanto rey de Westfalia, ofreció a Beethoven en noviembre de 1808 el puesto de *Kapellmeister* de su corte en Kassel. Paulina Bonaparte nombró a Felice Blangini en 1806 como su *Kapellmesiter* en 1806 y se convirtió en su amante. En 1809 Blangini desempeñó esa posición en la corte de Jérôme. La hermana mayor de Napoleón, Elisa, esposa del príncipe Felice Baciocchi, tuvo como líder de su orquesta de cámara al gran virtuoso del violín Niccolò Paganini, un intérprete de fama europea, quien la siguió a Florencia cuando fue nombrada Gran Duquesa de Toscana en 1809. En suma, la familia Bonaparte terminó realizando exactamente las mismas funciones que cualquier familia real en relación con la música, una mezcla de mecenazgo, patronazgo y melomanía.

---

<sup>309</sup> Para una descripción del entorno musical más inmediato de Napoleón, veáse: PROD'HOMME, J. G., "Napoleon, Music and Musicians" [traducido por MARTENS, Frederick H.], *The Musical Quarterly*, 1921, 4(7), pp. 579-605.

### 5.3 La ópera, poder e imaginario napoleónico

En su intento sistemático por emular al modelo regio del Antiguo Régimen, Napoleón dio al edificio de la Ópera un papel central con relación a su persona y su gobierno. Como cónsul, inició la costumbre de asistir con regularidad, llegando a la mitad de la función para interrumpirla y que los asistentes se pusieran de pie. Ahí se dirigía cuando ocurrió el atentado del 24 de diciembre de 1800. Consciente del efecto que crearía, prosiguió allí para mostrarse ileso. Fue en la Ópera también donde festejó sus victorias militares más importantes, donde presentó oficialmente a María Luisa, una Habsburgo, como su segunda esposa y a su hijo, el rey de Roma. Un ejemplo de cómo funcionaba la dinámica política en el teatro se encuentra en el siguiente testimonio anónimo de un espectador de la época:

En 1806, en una noche de teatro, el emperador acaba de llegar a su palco en la Comédie Française cuando le anunciaron la entrada de sus tropas en Nápoles. Según un ceremonial fijado de antemano, mandó llevar el parte a Talma, el actor estrella de Francia, y éste interrumpió la representación para leer al público el contenido del Boletín del Ejército. Se desencadenó un increíble entusiasmo entre el auditorio que saludó y felicitó al emperador.<sup>310</sup>

Puede verse que el teatro era una escenografía, un lugar de *performance* político, donde era tan importante lo que acontecía fuera del escenario como dentro de éste. Así, no es de extrañar que

---

<sup>310</sup> SALGUES, *op. cit.*, p. 272.

“Napoleón asistió a la ópera con mayor frecuencia que cualquier jefe de estado francés durante el siglo XIX”<sup>311</sup>.

Sin embargo la ópera era un elemento poderosamente asociado al Antiguo Régimen ¿cómo justificar su supervivencia, cómo demostrar que era *otra* cosa?

### *5.3.1 Los nuevos públicos y los nuevos modos sociales*

Bajo el Antiguo Régimen borbónico la ópera era un coto cerrado, un importante centro cortesano, por tanto exclusivo y excluyente. Los palcos pertenecían a las familias más poderosas o de mayor abolengo y su posesión se heredaba por generaciones. Músicos, cantantes y todos los involucrados en la función eran considerados sirvientes y los asistentes podían dedicarse a cualquier actividad sin atender la función.

Con el Directorio, tras 1795, los palcos ya no se heredaban sino que se obtenían como una concesión del Estado. El público era la nueva élite: militares, banqueros, comerciantes, arribistas, abogados, en general muchos de los cuales visitaban por vez primera la ópera, que había perdido su carácter de club privado. A menudo el público no se conocía entre sí y, consciente de lo que significaba su acceso al recinto, guardaba compostura e impuso la nueva costumbre del silencio, un probable reflejo de la sustitución revolucionaria del acto religioso tradicional por el acto cultural participativo. Al público no le quedó más remedio que seguir la ópera y, para poder leer el texto, el teatro se iluminaba por completo.

---

<sup>311</sup> SNOWMAN, *op. cit.*, p. 126.



Con el Imperio, además, la logística operística cambió de nuevo. Napoleón—emulando la Académie Royale de Musique, creada por Luis XIV en 1672— estableció el 29 de junio de 1804 la Académie Impériale de Musique, que significó el virtual monopolio sobre la ópera. Su interés era proyectarse no sólo sobre Francia sino sobre toda Europa.

Par le décret du 29 juin 1804, quelques mois avant le sacre, el devient l'Académie impériale de musique de Paris renouant —à un adjectif prés- avec le nom qu'il portait avant 1789. Napoléon en quelque sorte reprenait le flambeau transmis par Louis XIV, le créateur de l'Académie Royale de musique. L'allusion au grand monarque, mécène de tant d'artistes. Était plus qu'évidente et plaçait Napoléon dans une logique monarchique qui ne pouvait que lui plaire. En nouveau Roi-Soleil, l'Empereur entendait bien marquer l'époque de son sceau.<sup>312</sup>

Las representaciones acentuaron su fasto, se controló de forma más estricta el acceso al teatro y la distribución de la élite, los mandos militares y policiales ganaron presencia.

Para perfeccionar su proyecto musical, el nuevo régimen decidió controlar más aspectos de la ópera, ya no sólo su representación sino su producción. Así, en 1805 Napoleón dio la potestad al Ministerio del Interior de intervenir directamente en la programación de cualquier ópera y en 1806 decidió establecer un control más acucioso, por lo que se determinó la jerarquía de los

---

<sup>312</sup> CHAILLOU, David, *Napoleon et l'Opera. La politique sur la scène*, París, Fayard, 2004, p 26.

teatros y estableció una supervisión directa de su administración.

En junio de 1806 Napoleón derogó el *Décret réglementant la liberté au théâtre*, aprobado en enero de 1791 (que permitía a cualquier particular abrir un teatro), el cual no se había modificado ni durante el Terror. Como consecuencia, los veinticinco teatros de París quedaron reducidos a doce; en agosto de 1807 quedaron ocho, cerrándose el círculo del control teatral. Algunas óperas se censuraron por completo. Se cerraron todos los teatros de París excepto los ocho escogidos, que fueron considerados lugares oficiales. De la noche a la mañana Cerca de veinticinco compañías se quedaron sin trabajo y sin ningún tipo de compensación.

En 1807 se marcó un nuevo punto porque Napoleón determinó no sólo qué obra se podrían montar de las ya existentes, sino incluso estableció el orden de los ensayos. En noviembre de 1807 fue creada la oficina del Surintendant des Théâtres. 1810 fue el momento más alto del control, una nueva época, cuando Napoleón I dictó que “ninguna ópera [...] podrá ser representada sin mi autorización”.<sup>313</sup>

El Théâtre Italien, como señalan los musicólogos David Charlton y Elizabeth Bartlet, es un claro indicador de cómo transcurrió la política del régimen imperial.<sup>314</sup> Napoleón, además del gran estipendio concedido, ordenó que el teatro contratase o atrajera de alguna forma a los mejores cantantes de Italia con el fin

---

<sup>313</sup> SNOWMAN, *op. cit.*, p 126. Para una descripción detallada del control napoleónico de la ópera a partir de 1810, véase “L’opéra et la censure préventive des spectacles”, tercera parte de CHAILLOU, *op. cit.*, pp. 183-245.

<sup>314</sup> CHARLTON, David y BARTLET, Elizabeth, Napoleon I, emperor of France, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.19567>

de ayudar a mejorar el gusto por el canto en Francia, así como elevar el nivel de los cantantes franceses. Por algo era el rey de Italia además de emperador de los franceses. Sin embargo, ante el auge de las óperas por encargo —solemnes, neoclásicas y progubernamentales— el público de París prefirió la programación regular de los teatros pequeños, e incluso de salas casi domésticas, que tenían una programación más variada, incluyendo los muy populares géneros satíricos. Fue entonces, en 1806, cuando Napoleón, para imponer el gusto del público, se arrogó la supervisión minuciosa del repertorio y restringió la apertura de nuevos teatros. Conforme el régimen napoleónico asumía un mayor papel imperial, más se acentuaba su semejanza con el Antiguo Régimen, su indudable referencia en material cultural, artística e intelectual. Cabe recordar cómo operaba éste imponiendo su normatividad absolutista, como lo recuerda un destacado historiador cultural.

Early in 1634, Richelieu had discovered that a group of intellectuals had been holding secret social meetings in Paris. As both a clergyman and a politician, he was especially prone to minding other people's business, so at once he took action to bring this private initiative under state control. Reluctantly sacrificing their independence, the group accepted in return financial sponsorship and the title of Académie Française [...] he made it clear that the academicians had to be loyal royalist: matters political and moral shall be treated in the Academy in conformity with the authority of Prince, the state of the

government, and the laws of the realms.<sup>315</sup>

Al margen de la eventual singularidad del régimen imperial napoleónico, no era original en la dimensión social y política de sus empeños culturales, al contrario, estaba emparentado con sus pares europeos, como insiste de nuevo el historiador cultural T. C. W Blanning:

Los proyectos culturales constituían un modo halagüeño de promover la idea de un propósito común sin compartir de verdad el poder político. La ampliación de Louvre en París durante el gobierno de Napoleón y la creación de la Galería Nacional de Arte (Rijksmuseum) en Amsterdam en 1800, el del Museo Real de Pintura y Escultura (El Prado) en Madrid en 1819 y del Museo Real en Berlín (Das Alte Museum) en 1822 formaban parte del mismo propósito de control político y social.<sup>316</sup>

La ópera y el teatro tenían en el siglo XIX una importancia que es difícil imaginar hoy y que quizá cabría comparar con el cine, por su popularidad e influencia. La ópera era un lugar público que desempeñaba múltiples funciones entrecruzadas, sirviendo tanto al público como a los profesionales del teatro como a los regímenes políticos para lograr sus variados propósitos particulares. Así, además de la de proyectar una imagen del régimen o de transmitir ideas políticas y sociales, el teatro era un termómetro de la opinión

---

<sup>315</sup> BLANNING, T. C. W., *The Culture of Power and the Culture. Old Regime Europe 1660-1789*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 47.

<sup>316</sup> BLANNING, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, *op. cit.*, p. 222-223.

pública:

Ce public extrêmement divers ne servait pas uniquement à diffuser au plus grand nombre –par spectacle interposé- les messages de l'Empereur ni encore, par son brio, à contribuer au faste que Napoléon entendait donner à son règne. Il avait une fonction moins avouable, Exacte photographie de la société parisienne, il renseignait les autorités sur l'état de l'opinion devant les événements de l'actualité indirectement évoqués sur la scène, comme nous le verrons plus en détail dans la dernière partie de ce travail.<sup>317</sup>

Siguiendo el aumento del control de las funciones de teatro y ópera, el régimen comenzó a actuar también como promotor. Primero, se aumentó el estipendio a los teatros, los más importantes como la Ópera y la Ópera Comique, tuvieron a su disposición 750 000 francos, mientras que los teatros pequeños, 200 000 francos, cantidades nada desdeñables. El Conservatorio de París recibió un nuevo impulso y formó a toda una nueva generación de cantantes que se volvieron protagonistas de la ópera. Lo mismo pasó con la educación de los instrumentistas: se volvió de alto nivel.

La trayectoria del compositor Giovanni Paisiello en el régimen napoleónico puede ser ilustrativa. En octubre de 1797, el todavía joven y ambicioso general Bonaparte, lanzó un concurso en el que invitó a músicos italianos a escribir música fúnebre por la muerte, a los 29 años, del general Lazare Hoche, su compañero de armas quien desde sus orígenes humildes se convirtió en uno de los

---

<sup>317</sup> CHAILLOU, *op. cit.*, p. 36.

militares más importantes de la Revolución (por ese origen común Napoleón se sintió muy vinculado a él). Al general corso le gustaban las óperas de Paisiello y cuando supo que éste concursaba él mismo presentó su partitura al Conservatorio de París que, presionado, dictaminó su triunfo.

El 25 de abril de 1802, Giovanni Paisiello llegó a París. Todos sabían que era el compositor favorito del consúl Bonaparte y fue recibido con grandes honores. Paisiello compuso una gran cantidad de música, como motetes, misas, y sobre todo, la música para la coronación de Napoleón en 1804. También compuso óperas, como *Proserpine* (1803), que fracasó estrepitosamente. El compositor manejaba con soltura la ópera *bufo* y los tipos italianos, pero no la ópera neoclásica y solemne al estilo francés. A pesar de este fracaso recibió grandes homenajes. Sin embargo, disgustado con el público parisino y sintiéndose fuera de lugar, volvió a Nápoles, donde trabajó bajo las órdenes de los reyes José Bonaparte y su sucesor, Joaquín Murat, casado con una Bonaparte.

Hubo más óperas comisionadas con el fin de complacer al emperador o de mostrar la imagen del régimen sobre sí misma, es el caso de *Le triomphe de Trajan* (1807) de Jean-François Lesueur, con libreto de Persuis. Había otras que no glorificaban directamente al régimen pero estaban en sintonía con él. La ópera *Ossian* de Lesueur, estrenada en julio de 1804, fascinó a Napoleón, cuyos poemas supuestos del imaginario bardo céltico tenía como lectura permanente en su mesita de noche. Lesueur fue premiado con 6000 francos. También fue el caso del compositor Ferdinand Paer, que estrenó en París, bajo la protección de Napoleón, *Numa Pompilio*

(1808), *Cleopatra* (1808) y *Didone* (1810), obras todas de temática más o menos romana.

Así, con el establecimiento del imperio, la ópera se convirtió en un proyecto estatal con una apariencia, apenas disimulada, de actividad libre. El gobierno pagaba unas obras teatrales y óperas y dificultaba su presentación a otras. Con la presencia del emperador y/o de los personajes más importantes del gobierno, se daba un invaluable apoyo social y político, ya no sólo económico, a ciertos compositores, mientras se marginaba a otros. Así, la ópera era una cadena de apoyos recíprocos. El régimen apoyaba a algunos compositores mientras el régimen a su vez recibía el apoyo de algunos sectores políticos y civiles de la sociedad francesa. Como señala un historiador social de la ópera:

La ópera ofrecía una oportunidad perfecta para la exhibición pública en un ámbito culturalmente acreditado, en el que el Emperador pudiera hacer sus apariciones, altamente publicitadas con anterioridad, ante una amplia y controlada multitud de espectadores quienes, a su vez, eran admiradores incondicionales suyos.<sup>318</sup>

La ópera era importante, pero quizá lo era más el público. Ver y ser visto, la ubicación del asiento, la vestimenta, el intercambio de saludos; en este contexto todos los rituales y protocolos de la ópera —antaoño cortesanos y ahora burgueses y urbanos— tenían una razón de ser. Al fin y al cabo, la Ópera, durante la función, eran un muestrario de quién era quién en la

---

<sup>318</sup> SNOWMAN, *op. cit.*, p. 126.

estructura social y política del imperio.

La plus grande salle de Paris attirait différents publics. Ses presque deux mille places étaient occupées à la fois par la haute société impériale et par le peuple venu en foule, attiré par les billets gratuits. L'état des locations donne un aperçu du Tout-Paris qui se rendait à l'Académie impériale de musique. Parmi les abonnés figurent les membres de la famille impériale, qui partagent avec le prince de Bénévent le prince de Neufchâtel, l'Archichancelier et l'Architrésorier le privilège d'avoir un domestique à la porte de leur loge. Ce sont aussi les grands maréchaux, Bessières, Suchet, Duroc, les ministres, le préfet de police, les ambassadeurs ou diplomates, lesquels, comme la famille impériale et les grands dignitaires accèdent à l'Opéra par l'entrée d'honneur de la rue Louvois.<sup>319</sup>

En suma, a pesar de la preferencia del emperador por el teatro y por las ceremonias públicas inventadas, la ópera se convirtió en el gran evento social y político del régimen imperial. Que la ópera tenía una función social y política (como la propaganda) necesaria al régimen y que, por lo tanto, no era una actividad comercial libre, se nota en el hecho de que funcionaba con déficit, que se hacía más gravoso conforme se extendían las campañas militares del régimen napoleónico:

C'est bien sûr lui que exigea, à partir de 1811, de tous les théâtres secondaires, les spectacles forains, les bals et les

---

<sup>319</sup> CHAILLOU, *op. cit.*, p 34, 35.



concerts, une redevance pour renflouer les finances toujours préoccupantes de l'Opéra: cette mesure restera d'ailleurs en vigueur jusqu'à la fin de la Restauration. Enfin, c'est en vain qu'il chercha à lutter contre le gaspillage de billets gratuits, l'une des principales causes du déficit de l'Opéra.<sup>320</sup>

## 5.4 Una nueva ópera para una nueva época

### 5.4.1 Gaspare Spontini, el compositor ciudadano



Fig. 60. Anónimo: *Retrato de Gaspare Spontini*, s/f. Museo Spontini, Maiolati

Esta pintura de un joven Spontini, seguramente de los últimos años del siglo XVIII o principios del XIX, tiene un aire goyesco y muestra la moda de la época, por el tipo de peinado y el modo de colocar el cuello de la camisa. La imagen denota seguridad y confianza.

---

<sup>320</sup> BARBIER, *op. cit.*, p. 25.

<http://www.fondazionepergolesispontini.com/gasparespontini/>

Gaspare Spontini (1774-1851) nació en el pueblo de Maiolati, en Ancona, en el seno de una familia humilde. Con el fin de buscarle un sustento seguro, lo familia lo ingresó al seminario de Jesi, pero el joven Gaspare tomó lecciones de música a pesar de la oposición paterna. Dejó el seminario y emigró a Nápoles, donde en 1793 fue admitido en uno de los cuatro famosos e importantes conservatorios de la ciudad. Pero antes de egresar un impaciente Spontini viajó por Italia buscando aprender más y, también recibir un encargo operístico. Estuvo en Roma, Florencia y Venecia. Finalmente en 1796, en Roma recibió el encargo de escribir una ópera, *Li puntigli delle donne*, con libreto de Francesco Cerlone; es una típica opera bufa llena de enredos cómicos que gustó mucho al público. Con ese pequeño triunfo bajo el brazo Spontini volvió a Nápoles, donde además de ser aclamado por sus compañeros de conservatorio, obtuvo la aprobación de dos de los más importantes compositores de ópera de la ciudad, Domenico Cimarosa y Niccòlo Piccinini. Otras dos óperas bufas suyas confirmaron su triunfo en ese género: *Il finto pittore* (Roma, 1797) y *L'eroismo ridicolo* (Nápoles, 1798).

En Venecia, en octubre de 1797, durante las negociaciones del tratado de Campo Formio, se presentó su ópera *Adelia Senese o sia l'Amore secreto*, a la que asistió la representante personal del general Bonaparte, su esposa Josefina (en primeras nupcias, de Beauharnais). Como muchos compositores, Spontini se mudó a París en 1803 con la esperanza de triunfar. Traía cartas de recomendación para personajes del entorno de Napoleón, entre ellas una para el conde de Rémusat, chambelán de Napoleón y secretario

de Josefina. La esposa de Rémusat, Claire-Elizabeth, era cercana de Josefina, quien le decía “Clari”.

Al parecer, lo decisivo fue que Spontini entró en contacto con Josefina en los salones parisinos, a quien encantó su colección de romanzas *Sensations douces, mélancholiques et douleureuses* (1804), que cantaba con su amiga Clari y con su hija Hortensia de Beauharnais. Spontini se convirtió en el protegido de Josefina, para esto, quizá influyó, además de su talento, su simpatía, elocuencia y apostura. Así, en 1805 Spontini fue nombrado Compositor de la Emperatriz

El 11 de febrero de 1804 en la sala Favart de París se estrenó una versión ampliada de la *Finta filosofa* (la original había sido escrita en Nápoles en 1798), que pasó de ser una ópera *bufo* tradicional a una en que se resaltaban elementos acordes al régimen ilustrado. Al estreno asistieron Napoleón y Josefina.

La siguiente ópera de Spontini, *La petite maison* (1804) — con libreto de dos libretistas pocos conocidos, Joseph Marie Armand Michel Dieulafoy y N. Gersin—, es una comedia romántica que en realidad es un velado ataque a la moral del Antiguo Régimen. Entre los asistentes al estreno, el 12 de mayo de 1804, estaba el escritor y libretista V. J. Etienne De Jouy, a quien le gustó la ópera. De Jouy propuso a Spontini que escribiera la música de su libreto —escrito en colaboración con J. M. A. Michel Dieulafoy— titulado *Milton* (1804). Esta ópera trata sobre la persecución política del poeta ciego (1608-1674), por parte de Carlos II, hasta su refugio en tierra cuáquera, donde dicta finalmente *El Paraíso perdido* (1667). La ópera mostró que

Spontini había asimilado plenamente el estilo operístico francés. El éxito de la ópera, que estaba dedicada a Josefina, fue total. Este fue el inicio de la colaboración entre Spontini y De Jouy.

En 1806, tras la victoria de Austerlitz, Spontini compuso la cantata *L'Eccelsa gara per il ritorno trionfale del gran Napoleone*, con texto de Luigi Balocchi, y que fue estrenada el 8 de febrero de ese año en el Théâtre de l'Impératrice (antes Théâtre de Louvois), y cuyo nuevo nombre oficial indica la importancia del patrocinio de Josefina. El oficialista *Moniteur Universel* escribió un reporte del estreno.<sup>321</sup>

El argumento de la cantata muestra a Apolo y Minerva, en los Campos Elíseos, quienes convocan a los poetas de Grecia, Roma e Italia para exaltar la gloria de Francia. Homero, Virgilio y Tasso discuten el asunto, pero Apolo interrumpe la polémica para señalar que el problema es irresoluble: nadie puede celebrar en toda su magnificencia “al hombre más grande los tiempos antiguos y modernos”<sup>322</sup>. Así, Napoleón supera a Alejandro Magno, a César, a todos. Aparece en escena la estatua de Napoleón y las nueve musas entran bailando e invitan a los poetas a unirse a ellas con himnos y alabanzas al héroe.

El compositor no trató siempre temas históricos sino más bien los que estaban ligados a los típicos de la *tragédie lyrique*. Entre sus óperas de tema histórico o semihistórico pueden citarse: *Olimpie* (1819) sobre el texto homónimo de Voltaire, ópera semihistórica

---

<sup>321</sup> Puede verse una descripción de la cantata y del reporte del *Moniteur Universel* en: <http://www.napoleon.org/EN/Template/newsletterPreview2.asp?idnewsletter=444>

<sup>322</sup> EVERETT, Andrew, *Josephine's Composers. The Life and Works of Gaspare Pacifico Luigi Spontini*, Bloomington, Author House, 2013, p. 83.

sobre la lucha de varios militares por repartirse el imperio de Alejandro el Grande a su muerte; Olimpia es la hija secreta de Alejandro, quien juega un rol en el reparto final del poder; y *Agnes von Hohenstaufen* (1829), “ópera histórico-romántica” sobre la lucha entre el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico Enrique VI (1165- 1197) y Enrique de Löwe (1129-1195).

Cuando Spontini abordó temas históricos fue con la consigna de enaltecer un régimen: el imperio francés en el París de 1809, con *Fernand Cortez*, y la restauración de su monarquía en 1817; el otro fue el de la restauración alemana en el Berlín de 1829, con *Agnes von Hohenstaufen*.

#### 5.4.2 *La Vestale, o el estilo imperial en la ópera*

Con el fin de entender *Fernand Cortez*, es indispensable analizar la génesis, configuración y el impacto que provocó la ópera previa de Spontini, *La vestale*, que tuvo una gran repercusión musical y política.

Para escribir *La Vestale*, Spontini estudió con detalle algunas óperas reformistas del muy influyente compositor C. W. Gluck, — como *Iphigénie en Aulide* (1774), *Alceste* (versión francesa, 1776) e *Iphigénie en Tauride* (1779) —. A su vez, añadió los recursos formales de dos figuras destacadas en el ámbito operístico parisino. Del gran compositor neoclásico francoitaliano Luigi Cherubini — compositor de *Lodoïska* (1791) y *Medea* (1797) — utilizó los motivos de tres o cuatro notas, y de E. H. Méhul —el más importante compositor de la Francia del período revolucionario— el amplio uso de metales con el fin de dar un aire revolucionario y

militar a la partitura. Incorporó también de éstos otros elementos dramáticos destacados, como los *coups de théâtre*, es decir, giros espectaculares en la trama y grandes efectos escénicos, que fueron la base de las grandes procesiones militares y religiosas, así como de las vistosas ceremonias que él desplegó en *La vestale*. Este detalle fue clave, porque el público asoció esta parafernalia a las formas públicas del imperialismo napoleónico.

En 1807 Spontini estrenó esta ópera, *La Vestale*, una de sus más famosas, cantada en francés y ambientada en la Roma republicana, sobre los amores de un victorioso militar de origen humilde con una sacerdotisa de la diosa Vestal.

Su trama es la siguiente. El general Licinius vuelve a Roma de madrugada tras una nueva campaña victoriosa. Se detiene enfrente del templo de la diosa Vesta y se lamenta de su suerte ante su amigo Cinna, ya que encerrada en el templo, cumpliendo votos, está su amada Julia. Él la pretendió como esposo pero el padre lo rechazó por su pobreza. Desengañado, se unió al ejército, donde había triunfado, acumulando fama, poder y riqueza. Antes de morir, el padre dejó a Julia consagrada al culto sacerdotal de Vesta. Cinna conmina a Lucinius a que deje de torturarse con sus anhelos.

Unas horas después las sacerdotisas cantan el himno matutino a Vesta, que alude al castigo que caería en la sacerdotisa que dejase apagar el fuego sagrado del altar de la diosa (una metáfora de la ruptura del voto de castidad). Al terminar la ceremonia, la Grande Vestale, la sacerdotisa suprema, que conoce las inseguridades de Julia por haber sido obligada a ser novicia, le advierte de los riesgos de la tentación mundana. En la ceremonia

para celebrar el triunfo de las tropas de Licinius, Juliá deberá poner en la frente del militar la corona de laurel de la victoria y, esa misma noche, será la encargada de cuidar el fuego sagrado. Julia pide ser eximida de esto, pero se le niega.

Tras esto se apodera de la escena una gran ceremonia romana. Hay un desfile espectacular de las legiones, con música fastuosa, maniobras, enseñas, armas, banderas. Las doncellas de la diosa Vestal tienen un lugar de honor. Cuando Julia coloca la corona de laurel sobre Licinius, él le dice en voz baja que en la noche la buscará en el templo. La ceremonia concluye aún más espectacularmente, con nuevas marchas y una gran danza. En el Capitolio Licinius ofrenda un sacrificio a Júpiter para agradecerle su victoria.

Esa tarde las vestales llevan a cabo la ceremonia vespertina de la diosa, en una solemne ceremonia. La *Grande Vestale* hace entrega a Julia de la espátula de oro con la que debe cuidar el fuego sagrado. Julia cuida del fuego sagrado, pero llega Licinius y, tras jurarse recíproco amor eterno, él le pide que huyan juntos. Mientras dialogan la llama se debilita y finalmente se apaga. Cinna llega precipitadamente y dice a Licinius que debe huir.

Poco después una multitud llega para exigir castigo a la doncella que ha permitido que la llama se haya apagado, los sacerdotes exigen además saber la razón, seguros de que alguien más ha estado en el templo. El Pontifex Maximus degrada a la joven sacerdotisa y ordena su prisión.

El castigo que se dictamina para Julia es ser enterrada viva en las afueras de la ciudad, para no mancillar a ésta. Licinius planea

rescatar a Julia con sus soldados pero Cinna le notifica que pocos lo seguirán en esa empresa. Entonces Licinius le dice al sacerdote que él es el responsable de que la llama se haya apagado, pero éste lo ignora. Julia es enterrada en la tumba y casi inmediatamente aparece Lucinius con pocas pero resueltas tropas. Cuando la refriega entre el pueblo y los soldados está a punto de comenzar el cielo se oscurece, estalla una tormenta y un rayo enciende el fuego sagrado. Licinius ya ha liberado a Julia. El Pontifex Maximus ordena los esponsales de la pareja y hay una fiesta general.

Antes de su estreno, la Academia Imperial de Música escuchó *La Vestale* y rechazó su estreno, calificando su música de extravagante, algunas partes les parecieron ininteligibles y la orquestación les pareció “ruidosa”. La intervención de Josefina acabó de golpe con las objeciones y la obra comenzó a ensayarse. Diez meses antes del estreno, Napoleón escuchó algunos fragmentos en un concierto privado, en las Tullerías y al final hizo varios elogios más bien convencionales de la obra. Todo sería diferente cuando la vio sobre la escena.

*La Vestale* se estrenó en París el 16 de diciembre de 1807 en presencia de Napoleón, su hermano Jérôme, rey de Westfalia y Federico Augusto III, rey de Sajonia. La partitura estaba dedicada a Josefina y el triunfo de la ópera entre el público fue total. Algo muy importante es que además, el emperador se entusiasmó. En primer lugar, es posible que se hubiese sentido identificado con Licinius: un militar de origen humilde que llega al triunfo máximo guiado únicamente por su talento y buena fortuna. Por su lado, “Josefina quedó encantada al identificarse con la virgen que duda entre adorar



a la diosa Vesta y amar al general romano Licinius, que se adueña de territorios con la misma facilidad que su marido”.<sup>323</sup>

La Académie Imperiale de Musique imprimió el libreto de la ópera y Spontini fue nombrado compositor especial de la Capilla de su Majestad la Emperatriz y maestro del conservatorio de Nápoles.

Lo que despertó el entusiasmo de Napoleón fueron la Roma republicana, los coros de soldados, la arquitectura monumental, las elaboradas ceremonias públicas y, sobre todo, el desfile de las legiones del final del primer acto. Spontini entendió la búsqueda de identidad del nuevo régimen, en la que era indispensable, por un lado, huir de las formas del Antiguo Régimen francés, que era su indudable referencia, y por el otro, apelar a la imagen de un régimen poderoso, con aires (solo aires) republicanos. El mérito de *La Vestale* es que de golpe “creó el estilo musical imperial”, como lo llama Charles Bouvet.<sup>324</sup> El compositor y el emperador estaban en la misma sintonía. En palabras de un destacado crítico musical norteamericano:

Spontini fue un romano con toda su alma. Lo que vio en París, adonde se trasladó de joven, despertó en él los recuerdos del gran pasado histórico del Imperio Romano. Se sumergió con entusiasmo en la atmósfera grandilocuente del Imperio Napoleónico de corta vida, forjando un estilo musical cosmopolita, dominado por lo francés, de una brillantez y fuerza que encantó al Corso. Lo que las famosas pinturas históricas de David no pudieron conseguir con su frío clasicismo, lo

---

<sup>323</sup> MÁYNEZ CHAMION, Samuel, “La Napoleónica ‘Conquête du Mexique’”. *Archipiélago*, 2009, 67(17), p. 46.

<sup>324</sup> BOUVET, Charles, Spontini, Paris, Les Éditions Rieder, 1930, p. 68

consiguieron las sonoras y radiantes óperas de Spontini.<sup>325</sup>

Napoleón hizo a un lado la fuerte tradición musical de la Revolución: los himnos revolucionarios y las óperas de tema y/o trama insurgente, como la *opera de sauvetage* (ópera de rescate) en que un héroe o una multitud liberaba a alguien de la prisión, una alusión clarísima a la Toma de la Bastilla. En su lugar alentó y prefirió un retorno temático hacia el mundo de la Antigüedad clásica, algo que ya estaba presente en el discurso visual francés diechiosesco (y, por cierto, también en el norteamericano). Pero no se trataba sólo de su gusto personal por el tema, la música y los personajes, Napoleón estaba muy consciente de que la ópera reflejaba el mundo imperial, empezando por el propio emperador. Licinius no era tanto un trasunto de Napoleón como la aspiración de miles de militares franceses de la época. La ópera ayudaba al proceso de mediación ideológica, personal y carismática del mundo imperial:

El primer líder carismático autónomo moderno fue Napoleón Bonaparte [...] se convirtió en un modelo para líderes posteriores al obstinarse en mantener una relación personal, directa, con sus soldados y súbditos, sin la mediación de instituciones parlamentarias y sellada sólo por plebiscitos...El peligroso mundo al que Napoleón dio inicio tuvo un profundo efecto tanto en el Estado y la sociedad como en la cultura. De todas las artes, la música era la mejor situada para sacar

---

<sup>325</sup> LANG, Paul Henry, *La experiencia de la ópera*, Madrid, Alianza, 1983, p. 130.

provecho de la promoción del carisma como legitimación.<sup>326</sup>

Antes de Spontini y de *La vestale* había innumerables óperas ambientadas en la Roma imperial, ¿por qué la suya triunfó a ese nivel, cuáles eran las diferencias? Básicamente, que los elementos formales de las óperas anteriores eran los de la *tragédie lyrique*, mientras que *La Vestale* apunta ya claramente a lo que será otro género, la *grand ópera*.

Así, una de las aportaciones centrales de Spontini es el *tableau* que será común en el siglo XIX, es decir, como escribe Menéndez Torrellas, “un gran cuadro que involucra un todo audiovisual, capaz de albergar tanto el marco escénico como el decurso de la trama y de captar la dimensión evidente de los acontecimientos así como sus aspectos más ocultos”.<sup>327</sup> Este mismo autor da un ejemplo de cómo funciona este mecanismo en *La Vestale*:

En el momento en que Julia coloca sobre la cabeza de Licinius la corona de Laurel y pronuncia las palabras “Noble héros de la gloire/ Reçois le gage en ce jour, / Monument de ta victoire/ Qu’il le soit de notre amour”, el *tableau* despliega todo su potencial dramático, el manifiesto y el latente. Las palabras de la vestal poseen un doble sentido; *enuncian* el amor del pueblo por su general, aunque *expresan* el amor entre ellas y Licinius.<sup>328</sup>

La orquesta que requiere *La Vestale* es inmensa y Spontini la

---

<sup>326</sup> BLANNING, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>327</sup> MENÉNDEZ TORRELLAS, *op. cit.*, p. 186.

<sup>328</sup> *Ibidem*.

utiliza de una manera inédita, explorando sonidos, timbres y texturas que fascinaron a todos los compositores, no sólo los de ópera. Además, el mérito y originalidad de este compositor es que también pensaba en términos visuales: la música de las ceremonias, de las procesiones y de los grandes eventos está hecha con la idea de sacar el máximo partido al movimiento de escena y a la espectacularidad. Lo mismo puede decirse de las ceremonias romanas, completamente inventadas, y cuyo fin eran crear una honda impresión. Al mismo tiempo, “Spontini fue un concienzudo estudioso de los antecedentes históricos y nacionales de los argumentos de sus óperas”.<sup>329</sup> Cuidaba de recrear el ambiente y ciertos detalles como verosímiles, así daba esa impresión en un aspecto general, mientras que en los detalles concretos todo era falso pero espectacular.

Acorde al nuevo tono imperial de la corte napoleónica, Spontini vislumbró que *La Vestale* era el inicio de una nueva etapa y creó una ópera oficial que no fue ni *opera seria* ni, mucho menos, ópera revolucionaria.

Il cherche à retrouver la mesure et l'équilibre propres à l'art classique, conformément à l'idéal esthétique de la période. Bien que les personnages, un peu figés, semblent résignés, incapables de rébellion, ballottés par les événements, le drame ne manque pas de qualités.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> LANG, *op. cit.*, p. 131.

<sup>330</sup> BERTOLAZZI, RosSELLA, *La Vestale, Dictionnaire chronologique de l'opéra. De 1597 à nos jours* [introducción de Rolf Liebermann], París, Ramsay, 1971, p. 143.

Esa es otra de las claves de esta ópera: crea una escena grandiosa y republicana pero sin visos revolucionarios. Este neoclasicismo se relacionaba con la estabilidad política del régimen, era la imagen que quería proyectar. Así, de nuevo, como ocurrió con el Antiguo Régimen, se establece una estética neoclásica que remite a un tiempo si no atemporal, sí legendario, lo que evita referencias potencialmente conflictivas con el presente. Como escribe una historiadora de la ópera:

Spontini conseguía trasladar a orquesta y escena todo lo que la Francia napoleónica quería ver de sí misma; grandeza histórica, potencia militar y amor triunfal, desplegados en aparatosos e impactantes jaleos escénicos [...] su orquesta consiguió abrir la caja de los truenos y convertirse en el gran retrato sonoro del poder napoleónico: un feroz ejército de cuerdas, vientos y percusión, que estremecía la sala entera y despertaba una sonrisa hogareña en el rostro del emperador.<sup>331</sup>

Por todo esto, Spontini fue el compositor más célebre y que alcanzó mayor consagración bajo el Imperio napoleónico.

#### *5.4.3 El libreto operístico como boletín oficial*

De la misma manera que a París llegaban miles de jóvenes de toda Francia buscando convertirse en escritores o periodistas de éxito, otro tanto ocurría con los libretistas de ópera. Conforme aumentaba el control del régimen sobre los medios escritos, sobre los teatros y sobre la literatura, los autores se fueron adaptando a esas directrices.

---

<sup>331</sup> FALCÓN, *op. cit.*, p. 126.

Además, muchos de ellos tenían un trabajo en la administración pública, en los órganos oficiales o, de plano, como escritores a sueldo oficiales.

Sirva como ejemplo el caso de los dos autores del libreto de *Fernand Cortez*.

Joseph-Alphonse Esménard (1770-1811) comenzó su carrera como periodista en *L'Observateur marseillais* y en el *Courrier de Provence*. Después fundó un periódico anti-jacobino, *Le Babillard du Palais-Royal*. En 1790 fue diputado monárquico. En 1792 fue declarado fuera de ley y realizó un largo viaje de cinco años; estuvo en Inglaterra, Holanda, Alemania, Italia, Constantinopla y Grecia. En 1797 regresó a Francia y trabajó como editor de periódicos. Tras el golpe de Estado del 18 de Fructidor del año V (4 de septiembre de 1797), estuvo dos meses en prisión y volvió a salir de Francia. Volvió con el golpe de Estado del 18 de brumario (9 de noviembre de 1799) que acabó con el Directorio e instaló a Bonaparte en el poder. Se convirtió entonces en jefe de la oficina de teatros y bibliotecas (y por lo tanto, en un importantísimo censor) así como censor del *Journal de l'Empire* y editor del *Mercure de France*.

El ascenso de Esménard se debió a que fue secretario de Charles Leclerc (jefe de la expedición francesa a Santo Domingo en 1801 y esposo de Paulina Bonaparte, la hermana menor de Napoleón). También ayudó el apoyo de Anne Jean Marie René Savary, ministro de policía entre 1810 y 1814. Así, durante el imperio fue considerado *poète officiel*. Fundó entonces el *Bulletin*

*de l'Europe*, una más de las numerosas publicaciones oficiales.<sup>332</sup> Uno de los momentos claves en su trayectoria de escritor oficial fue la serie de poemas dedicados a Napoleón, que aparecieron en la antología *Couronne poétique de Napoléon-le-Grand, empereur des Français*. Dice uno de sus poemas en ese libro, “Stances au premier consul”:

Les peuples qu'elle arma te pardonnent ta gloire,  
Et vaincus tour à tour san être humiliés  
Ils n'oseront jamais réveiller la Victoire  
Qui sommeille à tes pieds.  
Tu n'as point de rivaux; domptés par ton génie,  
Les partis confondus bénissent tes succès,  
Et ta nás d'ennemies, dans ta course infinie  
Que ceux du nom français.<sup>333</sup>

Esmenard fue autor del popular poema didáctico sobre los viajes en barco *La Navigation* (1805) y del libreto de la ópera *Le Triomphe de Trajan* (1807), de Jean François Lesueur, el compositor predilecto de Napoleón. En noviembre de 1810 ingresó en la Académie Française, pero poco después, una feroz sátira contra el enviado de Rusia, que publicó en el *Journal de l'Empire*, le acarrió un tercer exilio, esta vez en Italia. Estuvo exiliado sólo

---

<sup>332</sup> Puede encontrarse un perfil de Esmenard en el sitio web de la Académie Française: <http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/joseph-alphonse-esmenard>.

<sup>333</sup> ESMENARD, Joseph-Alphonse, *Couronne poétique de Napoléon-le-Grand, empereur des Français*, París, Arthus Bertrand, 1807, p. 69) Disponible en el sitio web de la Biblioteca nacional de Francia <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6515174w.r=Couronne%20po%C3%A9tique%20de%20Napol%C3%A9on-le-Grand>

tres meses y en su viaje de regreso murió en un accidente de coche en Fondi, cerca de Nápoles.

Por su parte, Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764-1846) fue un militar egresado del Colegio de Orléans con vocación literaria y aventurera. Se enroló a los 16 años en el Ejército y estuvo destacado en la Guayana Francesa y en las Indias Orientales. Colaboró en la Revolución como militar y periodista, pero por una desavenencia con Robespierre estuvo a punto de ser ejecutado y vivió en el exilio en Suiza. La juventud fue la etapa más agitada de su vida. “The first 30 years of his life provided stories that he would embroider for the next 50”.<sup>334</sup>

A la muerte de Robespierre en 1794 regresó a París, decidió colaborar con el régimen e iniciar una carrera de escritor. Así, De Jouy obtuvo un cargo administrativo en el ejército, mientras trabajaba como escritor independiente. Era muy prolífico. Entre finales de 1797 y marzo de 1800 escribió, solo o en colaboración, nueve piezas dramáticas ligeras. Entre ellas están *L'Amour et la Paix* (1797), destinada a celebrar la Paz de Campo Formio; *Emma ou la Prisonnière* (1797), opereta, escrita en colaboración con Claude Godard d'Aucourt de Saint-Just, con música de dos renombrados compositores: François-Adrien Boïeldieu y Luigi Cherubini; *Le Faux Frère, ou à trompeur, trompeur et demi* (1800) obra basada en el famoso cuadro *Les Sabines*, cumbre del neoclasicismo, del pintor Jean Louis David y que era un homenaje al mismo.

---

<sup>334</sup> WALTON, Benjamin, Jouy, Etienne de [Victor-Joseph Etienne], *Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: [oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47120?print=true](http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47120?print=true)



Fueron muy conocidas sus crónicas sobre la vida parisina, reunidas en *L'Ermitte de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle*, 1812-1814, en cinco volúmenes. Una obra de Jouy que ha obtenido cierta relevancia contemporánea es *Galerie des Femmes* (1799), una colección de ocho breves historias libertinas, con títulos como “Adèle ou l’innocente”, “Zulmé ou la femme voluptueuse”, “Sapho ou les lesbiennes”. El libro fue reeditado por Guillaume Apollinaire en 1912.<sup>335</sup>

De Jouy también destacó como autor de libretos de ópera, los más famosos ahora son *La vestale* (1809) de Spontini y, más adelante, de *Guillaume Tell* (1829) de Gioachino Rossini, pero entonces lo fueron también *Les amazones, ou La fondation de Thèbes* (1811), de Étienne Méhul, uno de los compositores predilectos de Napoleón, y *Les Abencérages, ou L’étendard de Grenade* (1813) de Luigi Cherubini.

De Jouy había quedado impresionado con las óperas reformistas del compositor germano-bohemio C. W. Gluck (1714-1787), quien junto con el libretista Ranieri de Calzabigi, primero, y con François Louis Gand du Roullet, después, había llevado a cabo una reforma operística, que básicamente consistía en dar primacía al texto sobre la música, evitando los excesos que desfiguraban la unidad de la ópera como obra teatral, convirtiéndola en un espectáculo de puro artificio vocal. Gluck y sus libretistas son ahora los más famosos de entre era una serie de libretistas, músicos (y

---

<sup>335</sup> JOUY, Victor-Joseph Étienne de, *Galerie des Femmes* [introducción de Guillaume Apollinaire], Paris, Bibliothèque des curieux, 1912.

también empresarios) que buscaron reformar la *opera seria* y la ópera *bufa* fusionando estos géneros con las aportaciones de la ópera francesa (como la *tragédie lyrique*).

Un teórico clave en esta reforma era el conde Francesco Algarotti, quien en su *Ensayo sobre la música*, aparecido en 1755, había pedido cambios en el género operístico y había puesto como ejemplo de un nuevo tipo de ópera a *Montezuma* de Carl Heinrich Graun y su libreto, de Federico el Grande, quien había sido su mecenas y su patrón, como ya se ha visto.

De Jouy quiso emular a Calzabigi y Du Roullet, los libretistas de Gluck, con la escritura de un libreto que tuviera un aire de tragedia, expresada con medios directos y con una gran fuerza en el texto y la dicción. La obra debía ser concisa y respetar las consabidas unidades dramáticas neoclásicas.

Así, los autores del libreto de *Fernand Cortez* fueron dos experimentados escritores oficialistas. Su principal fuente historiográfica también fue la *Historia de la conquista de México* (1684) de Solís. Su modelo narrativo se basó en fuentes muy diversas: la poesía laudatoria neoclásica en boga (como el panegírico *La Couronne poétique de Napoleon*); la tragedia clásica francesa, como *La mort de Pompée*, de 1643, del gran dramaturgo francés Pierre Corneille y *Manlius Capitolinus*, aparecida en 1698, del poeta trágico francés Antoine de La Fosse, obras predilectas de Napoleón. Sin embargo, en realidad el libreto para *Fernand Cortez* fue la creación de un ámbito textual, literario, musical y operístico en buena medida, nuevo.

## **5.5 *Fernand Cortez, una ópera imperial***

### **5.5.1 La invasión de España y *Fernand Cortez***

Cuando Jean-Andoche Junot cruzó al frente de sus tropas la frontera entre Francia y España, el 18 de octubre de 1807, ya se había desplegado entre la opinión pública francesa una amplia campaña de propaganda para convencerla de las ventajas de la invasión napoleónica. En ella se presentaba a España como un reino con mucho potencial económico y social, pero mal gobernada, aislada, atrasada, económicamente ineficiente, fanáticamente religiosa. En realidad esa imagen ya existía en Francia, lo que hizo la campaña propagandística napoleónica fue recordarla. En palabras del destacado historiador Anthony Pagden:

En la Europa del siglo XVIII, España parecía ser la antítesis de la sociedad ilustrada y comercial. Sus gobernantes permanecían aferrados a ideas de grandeza militar y al código de honor; su iglesia, que como observaba Montesquieu podía haber sido un freno para sus dirigentes, se había convertido en un “poder arbitrario” por derecho propio, a consecuencia de eso, su pueblo era ignorante, atrasado y pobre. El período de estancamiento en el que España estaba hundida sin remisión, eran los años del absolutismo monárquico, que en el resto de Europa habían llegado a su fin con la muerte de Luis XIV.<sup>336</sup>

Esa imagen no primaba exclusivamente en Francia Podría ser la que también tenían en mente una buena parte de los europeos

---

<sup>336</sup> PAGDEN, Anthony, *El imperialismo español y la imaginación política*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 24-25..

y de la América del norte e incluso, quizá, para personas de otra parte del mundo:

La imagen de la monarquía de los Austrias, lo mismo que la del imperio romano, cambiaba, por supuesto, de acuerdo con las preferencias políticas del observador. Cambió también, a veces radicalmente, a lo largo del tiempo. Para los europeos del sur, y para sus súbditos americanos, empezó a principios del siglo XVI de una forma muy parecida a como la había pintado Tiépolo a fines del XVIII; como la firme defensora (y exportadora) de los valores culturales cristianos, el brazo secular de los papas y la única guardiana de la estabilidad política dentro de Europa.<sup>337</sup>

Como uno de los puntos más importantes de esa campaña, en 1809, Napoleón ordenó desde Bayona a Joseph Fouché que buscara a Alphonse Esmeiard, a quien ya conocía bien por sus trabajos literarios al servicio del régimen (especialmente por la *Couronne poétique de Napoléon*) para que escribiese un poema que destacara la importancia de Francia, resaltando sus conquistas como parte de su glorioso pasado. El emperador francés también quiso que Esmeiard escribiese el libreto de una ópera a la que Spontini pondría música. Napoleón eligió también para esta labor a Esmeiard, y no a otra persona entre las muchas disponibles, seguramente porque tenía en mente su trabajo en el libreto de la ópera *Le triomphe de Trajan* (1897) —con música de Lesueur y Persuis— que contenía una serie de hábiles alusiones que

---

<sup>337</sup> PAGDEN, Anthony, *Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)*, Barcelona, Península, 1997, p. 14

mostraban a Trajano como un trasunto de Napoleón. Tal fue la génesis de *Fernand Cortez*.

No era la primera vez que Napoleón pensaba en la música como un elemento importante de una invasión militar. En la campaña de Egipto de 1798 estuvieron presentes un par de músicos: André Guillaume Villoteau y Henri-Jean Rigel.

Guillaume Villoteau fue músico ambulante que logró establecerse como profesional tras la Revolución, realizó estudios detallados de la música árabe en Egipto y formó una importante colección de instrumentos. Fue un importante miembro del Instituto de Egipto.

Rigel era cantante de la Ópera y profesor del Conservatorio de París. En 1805 Napoleón lo nombró su pianista particular. Durante su estancia en Egipto de 1798, Riegel compuso la música de una cantata con letra de François Auguste Parseval, de corte cívico y carácter ilustrado, que interpretó un coro de soldados.<sup>338</sup>

Que Napoleón encargara el tema de la ópera *Fernand Cortez* con el propósito expreso de hacer una apología pública de su invasión de España y justificarla así través de una analogía político-ideológica, es algo unánimemente aceptado por los especialistas:

Napoléon en personne avait donné des instructions très précises quant à la rédaction du livret, et plus particulièrement sur l'aspect "civilisateur" des soldats d'un Cortez "humaniste" envahissant un Mexique "sauvage", tenu en lisières par un clergé brutal allait de

---

<sup>338</sup> Para una descripción del Instituto de Egipto fundado por Napoleón, véase SOLÉ, Robert, *La expedición Bonaparte. El nacimiento de la egiptología*, Barcelona, Edhasa, 2001.

soi que les soldats français se rendaient en Espagne pour apporter le plus pacifiquement du monde les lumières libérales et civilisatrices du Code Napoléon a une population arriérée, elle aussi bridée par des bigots imbécile.<sup>339</sup>

Otro ejemplo de cómo en la literatura especializada se considera el objetivo propagandístico como el origen de la ópera:

È notizia non contraddetta che il Fernando Cortez ou la conquête du Mexique fosse composto per incarico e su precise istruzioni di Napoleone, secondo cui l'opera avrebbe dovuto accentuare il contrasto fra i sentimenti liberali e umanitari di Cortez e il fanatismo religioso e 'reazionario' dei messicani, stabilendo una ideale trasposizione storica tra la conquista spagnola del Messico e l'occupazione napoleonica della Spagna. L'origine e il significato politico del Fernando Cortez suggerirono anche, come è naturale, l'introduzione nell'opera di elementi e di personaggi storici.<sup>340</sup>

La ópera no estaba dirigida a un público español o europeo sino al sector crítico con las conquistas napoleónicas de la opinión pública francesa. La intención de la ópera era justificar no sólo la invasión española sino toda la política imperial de Napoleón, dotándola del ideario de la Revolución: la Ilustración, el avance en las leyes, las ciencias y las artes. A través de esta ópera se mostraría el carácter ilustrado de la empresa al tiempo que disimulaba la

---

<sup>339</sup> PENIN, Jean Paul, Introduction, en SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique*, Paris, Accord Disques, 1998, p, 8

<sup>340</sup> FRAGAPONE, Paolo, *Spontini*, Firenze, Sansoni Editore, 1983, p. 198

fisura entre el discurso oficial, triunfalista, y la situación real, cada vez más complicada.

*Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique* nació como una ópera auspiciada por el Estado y con el patronazgo personal del Emperador, quien el 27 de enero de 1809 aportó como capital inicial la suma de 5000 francos. Él mismo también fijó la fecha de su estreno, el 15 de septiembre de 1809, lo que mostraría el interés que tenía en la realización de la obra. A los 5000 francos proporcionados originalmente por Napoleón se agregaron otros 13 000 posteriormente, de tal forma que “*Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique* bénéficie ainsi de la plus riche dotation jamais accordée à un opéra”.<sup>341</sup> Ni más ni menos. Todo el poder de la logística imperial estaba detrás de la ópera.

Para la glorificación de Hernán Cortés (es decir, de Napoleón) De Jouy y Spontini se propusieron superar la espectacularidad de *La Vestale*. La ópera contiene así varios episodios extraordinariamente vistosos, francamente espectaculares, como una carga de caballería (algo inédito en el escenario, con 14 caballos), el incendio de las naves ordenado por Cortés, además de las ceremonias aztecas.

Si en *La Vestale* la escenografía y todos los aspectos visuales en general (la disposición de las ceremonias, de los desfiles, con su gran despliegue de banderas, pendones, uniformes, formaciones, etc.) ocuparon un lugar muy destacado, se esperaba que en *Fernand*

---

<sup>341</sup> ROUVIERE, Olivier, Gaspare Spontini (1774-1851) De l'opera buffa au drame musical, *Concert Classic* [en línea], disponible en <http://www.concertclassic.com/article/gaspere-spontini-1774-1851-de-lopera-buffa-au-drame-musical>

*Cortez* el impacto fuera mayor debido al exotismo de la locación. Un ejemplo sería el diseño de los edificios y las ceremonias aztecas que, al tener como centro las esculturas de los dioses indígenas y los sacrificios humanos, buscaban horrorizar al espectador.

Así, la preparación del aspecto visual fue muy cuidadosa. El encargado del diseño de la escenografía fue Maurice Dégoty, el encargado regular de este aspecto en la ópera imperial y un afamado diseñador. Al mismo tiempo que se tenía la consigna del impacto visual, había un interés también por la documentación y por la precisión de lo que se mostraría en el escenario.

Anche la preparazione delle scene e dei costumi procede a rilento e del resto con una meticolosità presso che inconcepibile ai nostri giorni. In un rapporto del capo del l'atelier di pittura, si legge, ad esempio, che uno dei pittori è impiegato e ricercare nelle biblioteche imperiali il tipo di monumenti esistenti nel Messico al tempo di Fernando Cortez, come pure la costruzione dei vascelli e la forma delle armi nella stessa epoca. Un altro pittore è incaricato di recarsi giornalmente all'orto botanico per disegnare alberi e piante messicane [...]<sup>342</sup>

Otra muestra de esta preparación detallada de la ópera en su aspecto visual:

Leggendo una relazione del 15 Maggio 1809, del Signor Mitoire, responsabile dei magazzini des Menus – Plasirs, gli stessi che avevano ospitato le scene de *La Vestale*, rivolgendosi

---

<sup>342</sup> FRAGAPONE, *op. cit.*, p. 28.



al Direttore de l'Opéra, riferiva che un pittore era stato inviato alla Biblioteca imperiale per effettuare delle ricerche “filologiche” per riprodurre i monumenti esistenti nel Messico nel 1519. Inoltre era stato avviato uno studio particolare finalizzato a rappresentare la forma dei costumi, delle divise, delle navi e delle armi in uso agli Spagnoli, in quell'occasione fu rintracciato anche un inedito ritratto di Carlo V, poi inserito nella scenografia.<sup>343</sup>

En suma, había una conciencia de todos los involucrados en la ópera —desde el libretista y el compositor, hasta el encargado de la coreografía de los ballets, Pierre Gabriel Gardel, uno de los coreógrafos de planta de la Academia Imperial de M'usica — de que en esta ópera el elemento visual debía estar plenamente integrado con la música, que no era únicamente un apéndice.

Una diferencia importante de *Fernand Cortez* con *Motezuma* de Vivaldi y *Montezuma* de Graun es que introduce en la música un elemento indígena. En la obra se utiliza el *ayacachtli* (una especie de sonaja), así como tamborines y címbalos.<sup>344</sup> El hecho puede parecer

---

<sup>343</sup> PALMOLELLA, Marco, *CC Aniversario prima rappresentazione del Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique*, Majolati Spontini, Opera Pie Gaspare Spontini, Museo Gaspare Spontini, 2009, p. 15

<sup>344</sup> Ayacachtli o ayacachtli. “Palabra mexica para designar un tipo de idiófono precolombino conformado por una cápsula que contiene o sujeta un grupo de corpúsculos que la golpean al sacudirla, poniéndola en vibración. La morfología de este instrumento se derivó de su origen: cáscaras de frutos secos en los cuales sus semillas funcionan como percutores [...] ilustraciones ideográficas precortesianas del ayacachtli, así como descripciones en crónicas novohispanas, coinciden en que su configuración más representativa se caracteriza porque su cápsula se hacía de un fruto seco como el guaje, el cuatecomate, el bule, el tecomate o el cirián [...] ayacachtli fue un término que se utilizó sólo entre los mexicas o aztecas y las culturas que avasallaron, ya que existieron otros nombres en otras lenguas para designar el mismo tipo de instrumento, como xítsun en mije, cantzaheuca en purépecha, bizoono en zapoteca, sájura en ráramuri, etc.

un pequeño detalle, pero tiene gran importancia histórica, dado que es “the first known attempt to use any indigenous American instruments in a European musical composition was that of Gaspare Spontini in his operatic treatment of the conquest, *Fernand Cortez* (1809)”.<sup>345</sup>

*En su afán por dotar a algunos pasajes de la ópera de un carácter exótico, Spontini fue más allá de la utilización de un instrumento indígena. Adaptó la música con ese fin en las danzas indígenas, tanto en la danza erótica indígena de las mujeres aztecas del primer acto como en las danzas bárbaras del primer y del tercer acto, previas a los sacrificios humanos.*

Con respecto a estas danzas un musicólogo señala que:

Su interválica vertical recuerda elementos arcaicos europeos [...] Estas técnicas derivan por cierto del *organum* medieval, consideradas –en los días de Spontini– primitivismos que se aconsejaba evitar en la armonía [...] [hay] voluntad spontiniana de caracterizar con elementos arcaicos europeos el ambiente americano.<sup>346</sup>

Por cierto, una digresión que muestra el paralelismo en el imaginario francés entre México y España. Resulta que Esta

---

[...]. Dentro del vocabulario mexica se encuentran otras palabras derivadas de ayacachtli, como ayacachoa, que significa tocar este instrumento, ayacachihua, que sirve como reverencial del anterior y ayauchicahuatl, para designar otra variante de idiófono de sacudimiento”. CONTRERAS, Juan Guillermo, Ayacachtli, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* [vol. I], Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 897-898.

<sup>345</sup> PISANI, Michael V., *Imagining Native America in Music*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 43.

<sup>346</sup> CETRANGOLO, Aníbal Enrique, “América en la escena operística”, *Zibaldone. Estudios italianos*, enero 2015, 1(2), p. 300. *Ibidem*.

búsqueda del exotismo musical también afectaba a los personajes españoles. Señala Aníbal Cetrangolo que en la versión revisada de *Fernand Cortez*, en París en 1817, Spontini introdujo un himno cantado por los españoles, que aplica a éstos el mismo procedimiento técnico-musical que antes aplicó en los aztecas:

idéntica preocupación se nota en la voluntad de caracterizar al mundo ibérico que, visto desde París, es también exótico. La técnica en este caso es la referencia melódica al tercer modo eclesiástico, el frigio, tan habitualmente asociado a la música de España.<sup>347</sup>

El detalle es también de importancia histórica. En el interés por presentar algo nuevo el compositor modificó la partitura para crear un ambiente exótico, y lo hizo con base en la estética musical europea porque en esta época habría sido impensable una búsqueda etnomusical de música no europea. Lo interesante es ver cómo la sonoridad medieval europea era tan lejana a un escucha europeo del siglo XIX que servía para presentársela como propia de un mundo exótico, remoto y salvaje.

### 5.5.2 *Fernand Cortez y la visión imperial de la Conquista de México*

Aunque Esmenard fue el encargado inicial de escribir el libreto, no cabe duda de que sus ideas operísticas eran convencionales y que tanto Spontini como Jouy aspiraban a crear una obra innovadora, siguiendo la exitosa estela de *La Vestale*. Spontini insistió en repetir

---

<sup>347</sup> CETRANGOLO, *Ibidem*

su colaboración con Jouy y sugirió que éste retocase los versos de Esmenard. Es de suponer que Esmenard, en su afán de adular a Napoleón, habría agregado otras directrices a las originalmente especificadas por aquél, por ejemplo, que Cortés debía ser, además de civilizador, un gran héroe ¿O este retrato habrá sido en realidad una indicación secreta del propio Napoleón? Es difícil de saberlo, pero ambas posibilidades existen.

Al parecer De Jouy quería dar mayor diversidad a la trama o por lo menos hacerla menos plana. No estaba conforme con la censura impuesta sobre su trabajo, “se sentía incómodo por no hacer ninguna referencia a la violencia perpetrada por los españoles contra los aztecas”.<sup>348</sup> Este interés del libretista ¿habrá obedecido a que era crítico con la violencia o a que quería aprovecharla teatralmente? ¿Habría querido resaltar el afán evangelizador de la Conquista y hacer una analogía con la Ilustración en que ambas se consideran ideologías o para cuestionar la primera en aras de la segunda? En la ópera, Cortés nunca defiende el Cristianismo, sólo condena las supersticiones e idolatrías aztecas, su enamorada es Amazily, quien defiende una nueva fe, aunque sin darle nunca nombre. La religión fue un elemento negativo para la Revolución y lo siguió siendo en el ideario del Imperio. *Este punto representa el punto más problemático de la ópera. Antonio Solís se refirió a e la empresa de la Conquista de México como “evangelizadora”, no como “civilizadora”. Por el contrario, en la ópera se intentó convertir lo*

---

<sup>348</sup> RIETBERGEN, Peter, Singing of Conquest? Opera, History, and the Ambiguities of European Nationalism, en JENSEN, Lotte E., et al., *Free Access to the Past: Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Leiden, Brill NV, 2010, p 210.

*primero en lo segundo*. Fuese por la razón que fuese, en privado De Jouy deploró el final feliz de la ópera.

Antes que nada conviene hacer un resumen de la compleja trama de la ópera:

Las fuerzas aztecas han resistido el embate militar español y la situación parece inclinarse de su lado. Los españoles, desmoralizados, temen ser capturados vivos y sacrificados, por lo que algunos planean un motín. Cortés, con un vehemente discurso, los convence de seguir adelante. Unos mensajeros aztecas llegan con un inmenso cargamento de oro y piden a los españoles que a cambio de aceptarlo se vayan, o se queden para ser exterminados. Cortés ordena un desfile de tropas con disparos de cañones para impresionarlos y logra su objetivo. Unas bailarinas aztecas tratan de seducir a los españoles para que dejen las armas. Al ver a sus soldados dubitativos, Cortés ordena el incendio de las naves. Tras una batalla un grupo de españoles es hecho prisionero para ser sacrificado. Amazily, princesa azteca, enamorada de Cortés, aboga por ellos ante el Gran Sacerdote. A punto de comenzar el sacrificio, llegan noticias de que en una acción temeraria Cortés ha derrotado al ejército azteca y capturado a Moctezuma (quien apenas es mencionado y nunca aparece en escena). El Gran Sacerdote decide sacrificar a Amazily pero se lo impide un cañonazo. Cortés irrumpe al frente de su ejército y apresa al Gran Sacerdote, Telasco, líder militar azteca, se dirige al pueblo para señalarle que ha sido liberado de una religión tiránica. Todos aclaman a Cortés.

En el proemio del libreto los autores dejan muy clara su postura con respecto al tema que están tratando. Para empezar, el proemio del libreto de *Ferdinand Cortez* es mucho más extenso que los proemios de *Motezuma* de Vivaldi y de *Montezuma* de Carl Heinrich Graun; tiene cinco veces la extensión de éstos. El proemio es singular porque en la época no era ya usual que las óperas tuviesen uno (*La Vestale* no tiene proemio) y, cuando lo tenían, no era tan extenso. Así, su extensión es un indicio de que la ópera tenía un objetivo preciso y que era importante dejarlo claro ¿Cuál era? Primero, hay que ver los elementos de este proemio uno por uno.

La conquête du Mexique par sept cents Espagnols, sous la conduite de Fernand Cortez, est peut-être de tous les évènements de l'histoire moderne celui qui inspire le plus d'étonnement et d'admiration, et qui prouve avec plus d'éclat ce que peuvent le courage, la constance, et l'inflexible volonté d'un grand homme. Une injustice assez commune parmi ceux qui n'ont étudié l'histoire de l'Amérique que dans le roman poétique des Incas, c'est de confondre sans cesse les conquérants du Mexique avec du Pérou, et d'associer presque partout les noms de Cortez et de Pizarre, quoique les deux expéditions et les chefs qui les ont conduites ne puissent d'aucune manière être mis en parallèle.

Cortez, gentilhomme espagnol, doué de toutes qualités qui font les héros, eut à lutter, dans sa prodigieuse entreprise, contre des obstacles qu'il n'appartient qu'à lui seul de surmonter. Avec une armée forte de *sept cents hommes*, de *huit pièces de canon*, et de *dix-sept chevaux*, il parvint à subjuguier un empire immense, défendu par des peuples guerriers, dont les mœurs féroces et les superstitions cruelles affaiblissent beaucoup

l'intérêt qui s'attache ordinairement au courage malheureux: enfin, et pour comble d'éloges, Cortez (quoi qu'en ait pu dire un seul historien) [Antonio de Herrera, *Histoire générale des Indes*] ne souilla sa gloire d'aucune de ces cruautés dont ses compatriotes donnèrent à cette époque de si nombreux exemples; car on ne peut qualifier de ce nom les actes de sévérité aux quels il fut obligé d'avoir recours pour assurer son existence et celle de ses compagnons d'armes, au milieu des complots et des pièges dont il était sans cesse environné: encore moins faut-il le rendre responsable du barbare traitement exercé, pendant son absence sur la personne de l'infortuné Guatimozin, par l'impitoyable Alderete. Ajoutons qu'après avoir découvert et conquis le Mexique, il mourut dans la pauvreté.

Pizarre, au contraire, aventurier de la plus basse extraction, et qui n'eut pas même l'honneur de diriger en chef une expédition dont il partagea le commandement avec Almagre et le prêtre Ferdinand de Luques; Pizarre, disons-nous, avec une armée trois fois plus forte que celle de Cortez, n'eut à surmonter, dans la conquête du Pérou, que les obstacles produits par la nature des lieux et par l'influence du climat. Ses victoires sur un peuple doux, timide, et désarmé, sont celles d'un tigre dans une bergerie: il ne combattit pas les Péruviens, il les extermina.<sup>349</sup>

Ya en su primera línea, el texto señala que sólo 700 hombres al mando de Hernán Cortés conquistaron. Así, se nota cuánto llama la atención al autor del texto (¿Esmenard?) el parco número de

---

<sup>349</sup> SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* [ópera], Poeme de ESMENARD, J. et DE JOUY, V. E. París, Libraire de L'Académie Impériale de Musique, 1809, p. 3-4

conquistadores. La Conquista de México no es sólo una hazaña, se trata de uno de los eventos más sorprendentes (y por ende, importantes) “de la historia moderna”, y fue posible gracias “al coraje, la constancia, la inflexible voluntad de un gran hombre”. En menos de cinco líneas el proemio ha dejado claro que defiende una postura en la que todo lo excepcional, admirable y trascendente de la Conquista de México, se debe a las virtudes de un solo hombre. Esta idea es la tónica dominante de todo el proemio y también de toda la ópera.

El texto también denota la importancia de establecer una distinción entre la Conquista de México y de Perú, que sean considerados eventos paralelos. Se queja también de que comúnmente se asocien los nombres de Hernán Cortés y Francisco Pizarro, y pasa a señalar las diferencias entre ambos personajes.

En primer lugar, Cortés era un *gentilhombre* dotado de numerosas cualidades. Se recuerda al lector que conquistó un vasto imperio al frente de setecientos hombres, ocho cañones y diecisiete caballos. El verdadero sentido de la frase está en sus características tipográficas: las cifras van en cursivas. Hay en esta escritura una hiperconcentración. En menos de tres párrafos ya se ha repetido la misma idea varias veces y de varias maneras. Después se esgrimen otros argumentos para distinguir México de Perú. Aunque aparentemente se trata de la misma empresa: la conquista de un imperio; su importancia varía por la calidad del oponente: los aztecas eran “guerreros”, de costumbres “feroces” mientras que los incas eran “dulces”, “tímidos” y estaban desarmados.

Cortés es elevado aquí a la altura de unas cotas que ni



siquiera la leyenda imperial lo había llevado. Cortés, además de ser un hombre valiente y decidido, murió en la pobreza, con lo cual se sugiere que era honrado y desprendido. ¿Habría aquí un reflejo del imaginario sobre España, del tópico de esa tierra como un lugar de santos? ¿O por el contrario, se trataba también aquí de sugerir la similitud con Napoleón, no en cuanto a la pobreza (imposible) sino en cuanto hombre entregado a una causa?

La defensa de Cortés es absoluta: se exime de haber ordenado el asesinato de Guatimotzin (Cuauhtémoc), el último emperador azteca, lo cual fue ordenado por uno de sus subordinados, sin su conocimiento; en cambio, si Cortés trató mal al último emperador azteca se debió a que se vio obligado a ello.

Tras esta exaltación de Cortés, la defenestración de Pizarro es casi un trámite. No era siquiera un capitán ya que tuvo que compartir el mando de la expedición: su mérito se ve reducido porque su ejército era tres veces más poderoso que el de Cortés pero sus enemigos eran mucho más débiles, con los cuales además se ensañó, exterminándolos: era un “tigre entre ovejas”, se trataba de un hombre “de la más baja extracción”. Este hecho, junto a que se alabe a Cortés por ser un “gentilhombre” llama la atención porque muestra un alejamiento del ideal de la Revolución, que había se encarnado en el propio Napoleón y que había llegado muy lejos como imaginario: nadie está determinado por su cuna. ¿Se debía este cambio a la conversión del régimen napoleónico en imperio, al cambio de paradigma tras la creación de su nueva nobleza? Incluso, respondiendo afirmativamente a esto es difícil validarlo, dado que justamente esa nueva nobleza se afincaba en los méritos propios, no

en el nacimiento, e incluso había en ella personas que venían precisamente “de la más baja extracción”.

El proemio continúa:

Sans entrer ici dans des détails historiques généralement connus, nous nous contenterons de faire observer qu’il est peu d’ouvrages dramatiques , même d’un genre ‘plus sévère, où l’histoire ait été plus fidèlement suivie que dans cet opéra. L’émeute des soldats espagnols dans le premier acte, la réception des ambassadeurs mexicains, l’incendie de la flotte de Cortez, ordonné par lui-même, le sacrifice des victimes humaines au moment d’être consommé, en un mot, toutes les situations principales et tous les personnages importants (Alvar excepté) nous ‘ont été fournis par les historiens les plus fideles. On concevra facilement les motifs qui nous ont empêchés de faire paraître Montézuma; nous avons cru que l’histoire, en flétrissant la honteuse faiblesse de ce prince, ne nous permettait pas de le présenter sur la scène d’une manière dramatique. Quant au personnage d’Amazily, nous avons voulu peindre, sous ce nom, une femme célèbre dans les annales du Mexique; et l’on jugera si nous avons ajouté quelque chose à la vérité, par le passage suivant, extrait de l’ouvrage d’Antonio de Solis:

Dans le nombre des vingt femmes, dit cet historien, que le cacique d’ Hyucatan avait données à Cortez, ce général ne tarda pas à démêler le génie supérieur de l’une d’entr’elles, qu’il fit instruire et baptiser sous le nom de Marina (nous la nommons Amazily). Il semble que les génies d’un ordre supérieur se pénétrant.

Cortez et Marina se plurent au premier abord, et s'attachèrent l'un à l'autre des liens du plus tendre amour. Cortez, qui reconnut bientôt l'étendue d'esprit et la fermeté du caractère de son amante, en fit tout à la fois son conseil et son interprète, et tira de ses liaisons avec cette jeune Américaine les avantages les plus considérables: deux fois elle lui sauva la vie, fut en péril de la sienne; et comme le goût des plaisirs s'allie assez communément, dans les amés héroïques, avec la passion de la gloire, ils s'aimèrent, et de leur union naquit un fils qui fut nommé Martin Cortez, et que Philippe II créa, par la suite, chevalier de S. Jacques.<sup>350</sup>

Una vez que el proemio ha cumplido con su objetivo de ensalzar a Cortés pasa a defender propiamente el tema de la ópera: la conquista de México. Para empezar, elude relatar la historia de la Conquista porque los llama “hechos conocidos”, lo cual, mirado desde la tradición cultural hispánica, llama mucho la atención, ¿era realmente conocida la historia de la Conquista del dominio común entre las clases educadas y el público lector? Al margen de que sea cierto o no, cosa que es difícil de validar, es interesante que se mencione que la historia de la Conquista formaba parte de un bagaje común europeo.

El proemio hace algo que falta por completo en los proemios del *Motézuma* de Vivaldi y del *Montezuma* de Graun: no sólo da

---

<sup>350</sup> SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* [ópera], Poeme de ESMENARD, J. et DE JOUY, V. E. París, Libraire de L'Académie Impériale de Musique, 1809, pp. 4-5.

conocer las fuentes de donde toma los hechos narrados sino además elabora un discurso sobre éstas: la historia es un género serio, importante, que trasciende el mero género dramático. Hay un interés por señalar que esta ópera tiene verdadera base histórica y que sigue hechos fidedignos. Hay aquí una conciencia histórica y una preocupación por la historia inéditas, así como una auténtica declaración de intenciones: la ópera no busca seguir en líneas generales los hechos históricos de la Conquista de México sino que busca seguirlos “fielmente”. Esta preocupación meticulosa acusa una idea clara de que la gesta histórica constituye un relato y que la ópera debe seguirlo. Así, enumera los hechos que están en la ópera y que a su vez están tomados de la historia:

- a) El motín de los soldados españoles.
- b) La recepción de los embajadores mexicanos (es decir, aztecas).
- c) La quema de la nave de Cortés, ordenado por él.
- d) Los sacrificios humanos de los españoles, realizados por los aztecas.

El texto, insiste, en que todas y cada una de las referencias fueron consignadas “por los historiadores más fieles” y cabe suponer que éstos son, por lo menos, dos: Antonio de Solís, de quien en el propio proemio se cita un extenso fragmento, y Antonio de Herrera, mencionado asimismo en una nota al pie de página. El texto original de Solís no es, como dice el proemio, una cita literal, sino un resumen de lo que sobre Marina (Amazily) dice el capítulo

XX y XXI del primer libro de la *Historia de la conquista de México*.

Capítulo XX, “Efectúase la paz con el cacique de Tabasco, y celebrándose en esta provincia la festividad del Domingo de Ramos, se vuelven a embarcar los españoles para continuar su viaje”.

Capítulo XXI, “Prosigue Hernán Cortés su viaje; llegan los bajeles a San Juan de Ulúa; salta la gente en tierra y reciben embajada de los gobernadores de Motezuma; dase noticia de quién era doña Marina.”<sup>351</sup>

La preocupación por la historia se remata en el proemio señalando lo que es inventado: el personaje de Alvar, el hermano menor de Cortés.

Además de la vindicación historicista y de las explicaciones sobre la ausencia de Moctezuma como personaje, esta ópera destaca para la sensibilidad contemporánea por ser la primera ópera en que ocupa un lugar el personaje histórico de Marina (Malitzin, en la grafía náhuatl). Esta intérprete y guía ascendió desde su posición de esclava hasta convertirse una consejera indispensable para Cortés y su equipo. Por ello, para el revisionismo histórico es considerada, asimismo, una conquistadora. Es revelador que el proemio explique quién era Marina citando un párrafo de la *Historia de la conquista de México* de Solís. Al parecer, ella —a diferencia de Moctezuma y Cortés— no es un personaje muy conocido y de ahí el proceder de probar su existencia histórica recurriendo a un texto fidedigno.

---

<sup>351</sup> SOLIS, *op. cit.*, pp. 64-69.

A partir del texto anterior pueden desprenderse que Marina jugó un doble papel: uno estratégico en la Conquista y otro personal, al convertirse en la amante de Cortés. Lo que hacen los libretistas es tomar únicamente este segundo aspecto del personaje y desarrollar una historia de amor, la típica de la tradición teatral y operística.

En otras palabras, los libretistas hicieron algo inédito en la tradición de la ópera sobre la Conquista de México, incluir a un personaje femenino, y lo hicieron siguiendo las pautas operísticas de la época: tomando a la mujer en su faceta amorosa. Se trata con ello de redondear la ópera, completarla con una típica historia “de amor y de gloria” como señala el proemio. Más adelante se revisará con detalle la caracterización de Amazily/ Marina.

Después explica el proemio con todo detalle lo que pasa con Moctezuma, las razones de su exclusión son dobles: de índole tanto dramática como moral. Lo primero, porque la abyección de Moctezuma (es decir, su “debilidad vergonzosa”) no era material adecuado para la materia teatral; es de suponer que se trata del precepto aristotélico: para que haya desarrollo dramático tiene que haber un conflicto, un enfrentamiento, y la actitud de Moctezuma, pusilánime, no se prestaba a eso (de ahí la invención de Télasco como contraparte dramática). La inviabilidad moral de Moctezuma como tema queda patente en la propia enunciación de su exclusión: su actitud fue vergonzosa. En una ópera que busca ser épica, ejemplar y heroica era imposible presentar un personaje así, demeritaría la victoria de Cortés. La concepción de Moctezuma en la ópera es plenamente acorde a la visión imperial que puntualiza

Solís y que más adelante, otros textos han postulado, como se ha visto ya en el capítulo I de esta tesis.

Por otro lado, entrando en el terreno de la pura especulación, de haber sido Moctezuma un soberano fuerte ¿habría convenido en la ópera mostrar cómo un militar lo derrotaba? Tal argumento habría sido del gusto de las óperas de la Revolución, donde hubo una corriente de óperas anti-nobleza., pero, al mismo tiempo, en ese momento en que Napoleón ya era emperador, ¿habría sido conveniente mostrar que un emperador era derribado de su trono? La mutación del régimen napoleónico de revolucionario a imperial ofrecía problemas potenciales para la definición ideológica de las óperas que habrían agrado al régimen.

El proemio prosigue:

Ce mélange d'amour et de gloire, ce sujet fécond en spectacles singuliers, en caractères brillants et passionnés, nous paraissent convenir éminemment à notre grand théâtre lyrique. Les chevaux que nous avons introduits sur la scène n'y sont point un vain luxe destiné à frapper les yeux; ils doivent, au contraire, rappeler la surprise et la terreur que leur premier aspect fit éprouver aux Mexicains, et la part qu'ils eurent au succès de cette mémorable entreprise. Suivant l'avis d'un critique illustre, [M de Laharpe] la conquête du Mexique est le plus beau sujet que l'histoire des siècles modernes offre au génie de l'épopée. Or, sans entrer ici dans une discussion qui nous conduirait trop loin, nous nous bornerons à rappeler aux gens de goût que le grand opéra français a pour le moins autant de rapports avec l'épopée qu'avec la

tragédie, quoiqu'il soit également inférieur à l'une et à l'autre.<sup>352</sup>

En el tenor de pertinencia dramática que la aparición de Amazily está, según el proemio, la aparición de los caballos sobre el escenario. La justificación es extraordinariamente contemporánea: se trata de un interés antropológico: ponerse en el lugar del otro, intentar reflejar la mirada indígena. Y esta explicación es notable tomando en cuenta que en realidad es falsa. El interés real era la espectacularidad, y eso se sabe tanto porque era una ópera de propaganda política como porque el propio texto lo declara: citando al muy famoso crítico francés Jean-François de La Harpe (1739-1803), el relato de la Conquista de México se caracteriza por su filiación épica.

El autor del proemio termina con una reflexión dramaturgica, señalado que sólo quiere dejar constancia de ella sin entrar en una discusión: la ópera francesa abarca tanto la tragedia como la épica. Desde un punto de vista estrictamente operístico, formal, musical, esta afirmación corona un texto que puede considerarse como uno de los primeros manifiestos a favor de lo que más tarde se conocerá como *Grand Opera*: una ópera de tema histórico moderna de carácter épico (ya no de la Antigüedad grecolatina o de la mitología), que moviliza en la escena grandes masas, y donde los protagonistas ya no son únicamente nobles y emperadores sino gente del pueblo llano, o lo que es lo mismo, héroes salidos del mismo. Si *Fernand Cortez où la conquête du Mexique* se adelantó varias décadas a la *Gran Opera*, su proemio

---

<sup>352</sup> SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* [ópera], París, Librairie de L'Académie Impériale de Musique, 1809, p. 6.



muestra que no se trató de una casualidad sino de un esfuerzo orgánico, sistemático y meditado.

Un último punto a resaltar es que el proemio señala que la tendencia a confundir las conquistas de México y Perú se podría deber al hecho de conocer la historia de América a través “de la novela poética de los incas”. Quizá el prólogo se esté refiriendo a una obra literaria en particular de las muchas que, teniendo como tema los incas, circularon en Francia a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.<sup>353</sup> Al no citar ninguna obra en específico podría pensarse que se refiere a alguna como *Alzire où les américains* (1736) de Voltaire o *Les incas ou la destruction de l'empire du Pérou* (1733) de Jean Francois-Marmontel o alguna de las muchas obras que circularon sobre el tema. Lo importante, en todo caso, es constatar que la cultura inca estaba mucho más difundida que la azteca en la Francia del siglo XVIII y en la de principios del siglo XIX.

Dado que analizar la ópera completa sería objeto de una investigación expresamente dedicada a ello, aquí se analizan algunos partes destacadas de la misma.

A diferencia del prólogo, que comienza con una visión épica de Cortés y sus *setecientos hombres*, la ópera comienza con los soldados españoles desesperanzados, a punto de llevar a cabo un motín. Así lo narra Solís:

---

<sup>353</sup> Veáse a este respecto: MACCHI, Fernanda, *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid/Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana, 2009.

Se habían retirado tierra adentro los indios que poblaban las barracas de Pilpatoe, y no parecía un hombre por toda la campaña. Faltaron también los que solían acudir, con bastimentos de las poblaciones comarcanas; y estos principios de necesidad, temida más que tolerada, bastaron para que se empezasen a desazonar algunos soldados, mirando como desacierto el detenerse a poblar en aquella tierra; de cuya murmuración se valieron para levantar la voz algunos parciales de Diego Velázquez, diciendo con menos recato en las conversaciones: ‘que Hernán Cortés quería perderlos, y pasar con su ambición adonde no alcanzaban sus fuerzas; que nadie podría excusar de temeridad el intento de mantenerse con tan poca gente en los dominios de un príncipe tan poderoso; y que ya era necesario que clamasen todos sobre volver a la isla de Cuba, para que se recibiesen la armada y el ejército, y se tomase aquella empresa con mayor fundamento’.<sup>354</sup>

Señalan que están en un vasto territorio inhóspito, poblado de numerosos y multitudinarios pueblos que pueden acabar con ellos fácilmente y achancan a Cortez: “L’inflexible Cortez nous inmole à sa gloire?”<sup>355</sup>. La inconformidad es unánime. La cantan marineros, soldados, oficiales, ya sea en solitario o en coro. Una vez que toda la escena I se ha dedicado a esta queja, la escena II, que señala la aparición de Cortés en la ópera, está en el siguiente tono:

### **Acte I, Scene II**

---

<sup>354</sup> SOLÍS, *op. cit.*, p. 82.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 14.

CORTEZ, *après avoir observé l'agitation qui règne sur la scène*

Compagnons de Cortez, depuis quand sa présence  
Vous fait-elle éprouver ce trouble, cet effroi ?....  
Chefs et soldats, vous gardez le silence!  
Les timides conseils se taisent devant moi!  
Mais quels vœux formez-vous?.. Ces rives fortunées  
Se hérissent, dit-on, d'honorables dangers:  
Soldats, avez-vous cru que des travaux légers  
Accompliraient vos nobles destinées?

CHOEUR

Nous redoutons le plus funeste sort:  
Les cruels Mexicains ferment tous tes passages:  
Désormais ces tristes rivages  
Ne nous présentent plus que les fers ou la mort

CORTEZ

Quelle indigne terreur vous surprend et vous glace!  
Guerriers si fiers de vos premiers travaux,  
Vous qui ne demandiez, pour prix de votre audace,  
Que de nouveaux périls sous des astres nouveaux,  
Déjà votre valeur se lasse!  
L'Europe avait sur vous les yeux  
Un monde était votre conquête;  
Encore un pas, vos noms victorieux  
Du temple de la gloire allaient orner le fâte...

*air*

Trahissez un si beau destin  
De l'honneur quittez le chemin,  
N'écoutez plus sa voix qui vous appelle  
Couverts d'une honte éternelle,  
Fuyez, les armes à la main!<sup>356</sup>

Así, Cortés debuta en la ópera con un discurso, un llamamiento apelando al honor español, ve en los grandes peligros y en el gran reto incluso algo positivo: la oportunidad de demostrar

---

<sup>356</sup> SPONTINI, *op. cit.*, p. 14-15.

valor ya que ve a los peligros como “honorables”. A pesar de todas sus razones, no los convence rápidamente, los soldados contestan en coro expresando sus dudas y temores, sencillamente no quieren morir ante los mexicanos crueles. Cortés redobla sus argumentos, y ahora en vez del honor apela al valor y a la gloria. Es muy significativa la mención a que los ojos de Europa están puestos en los españoles.

Después de esto, Cortés cambia su argumento y echa mano de un último recurso: acusa a sus soldados de cobardes, diciéndoles que con su actitud, “traicionan su destino”, estarán cubiertos por una “vergüenza eterna” y por último, los increpa: ¡Huid con las armas en la mano!”. Aparece aquí un Cortés implacable, un militar duro, valiente sin fisuras. En él sólo recae la responsabilidad de la Conquista. Al cambio de razones y del tono corresponde un cambio en la música: Cortés ya no declama sino canta, y la parte final, por lo tanto, se resalta. Las arengas del capitán español dan resultado y sus hombres deciden seguir adelante. Tal y como lo mencionó el proemio, la sola voluntad de Cortés, su determinación, su elocuencia, opera un inmenso cambio: conjurar un motín y motivar a sus hombres a seguir adelante. Al final, cantan entusiasmados:

Nos coeurs sont enflammés par ce noble langage;  
Oui, nous achèverons notre immortel ouvrage;  
Nos bras triompheront de tous nos ennemis;<sup>357</sup>

Es sorprendente el cambio de actitud de los amotinados. El papel de Cortés debe ser encarnado por un cantante que también

---

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 17.

declame bien y que tenga presencia física; alguien sin los atributos anteriores podría ridiculizar al personaje de Cortés. La ópera es representación, es teatro, es canto. Esto debe tenerse presente porque al leer un texto la continuidad dramática no tiene fluctuaciones ni depende de otros factores que no sea la propia lectura. De la misma manera, en la ópera, un buen ejecutante puede dar un realce especial a los parlamentos y hacer de una parte bien cantada algo realmente especial. En esta ópera, como en cualquier otra, todos los personajes dependen de quienes los encarnen, pero el personaje de Hernán Cortés depende todavía más dado que se trata precisamente de un rol excepcional, de un protagonista único, casi una especie de superhéroe.

Poco más adelante entra en escena Amazily, que tiene un significativo diálogo con Cortés. Alvar, el hermano de Cortés, está secuestrado por los aztecas. Los españoles temen que los sacerdotes orden su sacrificio. Amazily es una intermediaria entre aztecas y españoles.

#### **Acte I, Scene IV**

CORTEZ

Chaque instant de ta vie est pour nous un bienfait.

AMAZILY

Ah je frémis d'une crainte nouvelle!

Déjà des prêtres inhumains,

Du Dieu du mal implacables ministres,

Remplissent Mexico de présages sinistres,

Si le sang des captifs ne change les destins.

Montezuma gémit, et redoute leur rage.

CORTEZ.

Il pourrait ordonner ce sacrifice affreux?  
Au ciel il ferait cet outrage ?

AMAZILY.

Il est foible, il est malheureux;  
Il croit qu'un Dieu vengeur le poursuit et l'assiège  
Il la vu sur moi-même exercer son courroux,  
Lorsque de ses autels bravant le privilège,  
Fille des rois, j'osai d'un temple sacrilège  
Offenser les prêtres jaloux.  
Tu t'en souviens: complice de ta gloire,  
Libre par tes premiers bienfaits,  
Je vins dans nos remparts annoncer tes succès,  
Tes lois, tes arts, ton Dieu le Dieu de la victoire!  
Celui du mal trembla pour son culte odieux:  
J'allais périr; la mère la plus tendre,  
Aux dépens de ses jours, m'arracha de ces lieux.

CORTEZ.

Ah je la vengerai, n'ayant pu la défendre.

AM AZILY,

*air*

Elle n'est plus! toi seul as su charmer  
De mes regrets la douleur solitaire;  
Je n'ai plus qu'un désir, c'est celui de te plaire;  
Je n'ai plus qu'un besoin, c'est celui de t'aimer.<sup>358</sup>

Lo interesante de este diálogo es que, en primer lugar, presenta a Moctezuma, personaje que, como ya se ha explicado (pero no está de más repetirlo) no es un personaje de esta ópera; está presente de manera oblicua en la trama y se le menciona, pero nunca aparece ni habla de su propia voz (en la segunda y tercera versión de la ópera, de 1817 y 1824, sí que aparece)

El parlamento de Amazily muestra que los que ejercen realmente el poder y controlan el imperio son los “inhumanos sacerdotes”, quienes además son “ministros del mal”. Así, en la

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, p 20-21.

ópera la religión indígena aparece directamente como maligna, sin matices de ningún tipo. Esa es una diferencia importante con el *Motezuma* de Vivaldi, donde hay un rechazo de los sacrificios humanos, pero no existe una condena en forma religiosa porque se entiende que ésta es pagana; está “errada” pero no es maligna *per se*. Por su lado, el *Montezuma* de Graun muestra una imagen idealizada de la religión azteca al no mencionar los sacrificios humanos (como es el tópico) y al presentarla como una defensora de la tolerancia y el amor al prójimo.

Los sacerdotes son mostrados además como opresores del pueblo mexicano (es decir, azteca) porque difunden “presagios siniestros”. Hay aquí un matiz interesante del tema de los “presagios”, los hechos funestos que ocurrieron en el mundo azteca en la víspera a la llegada de los españoles (que se han comentado ya en el capítulo I de la tesis y que son mencionados por Antonio de Solís en el capítulo IV del Libro Segundo de su *Historia de la conquista de México*,<sup>359</sup> y que se interpretaron como el mal augurio de que algo terrible estaba por pasar. Si en la versión general del tema los sacerdotes se limitan a interpretar esos presagios, en *Fernand Cortez* son los sacerdotes quienes los generan con el fin de aterrorizar a la población. Puede notarse, entonces, que en esta ópera todas las tintas se recargan con el fin de presentar a los sacerdotes como sus auténticos villanos. El trasfondo dramático, de caracterización de personajes, es muy claro: si Cortés es desde el primer momento exaltado como alguien dechado de virtudes, los

---

<sup>359</sup> “Refiéranse diferentes prodigios y señales que se vieron en Méjico antes de que llegase Cortés, de que aprendieron los indios que se acercaba la ruina de aquel imperio”, SOLÍS, *op. cit.*, p. 78-81.

sacerdotes tienen todos los defectos imaginables.

Moctezuma es también claramente caracterizado: se trata de un personaje débil y pusilánime. Esta caracterización sigue al pie de la letra la que hace Antonio de Solís en varias partes de su *Historia de la conquista de México*, por ejemplo, en el capítulo XXI del Libro Segundo. Dice de Moctezuma:

Es muy de reparar que en medio de tantas perplejidades y recelos no se acordase de su poder, ni pasase a formar ejército para su defensa y seguridad; antes sin tratar (por no sé qué genio superior a su espíritu) de convocar sus gentes, ni atreverse a romper la guerra, se dejaba todo a las artes de la política, y andaba fluctuando entre los medios suaves.<sup>360</sup>

Así en la ópera se dice que Moctezuma “gime y tema su ira” (de los sacerdotes). Sin embargo, es necesario también indicar que Solís vindica políticamente a Moctezuma. Tras su campaña contra Pánfilo de Nárvaez, Cortés regresa a Tenochtitlan y, según Bernal Díaz del Castillo y Antonio de Herrera, Cortés despreció mal a Moctezuma por haber perdido su poder e influencia entre los súbditos aztecas. Solís niega esto y aprovecha para defender a Moctezuma:

Los mismos Herrera y Castillo asientan que Motezuma resistió esta sedición de sus vasallos: que los detuvo y reprimió siempre que intentaron asaltar el cuartel; y que si no fuera por la sombra de su autoridad, hubieran perecido infaliblemente Pedro de Alvarado y los suyos. Nadie niega que Cortés lo llevó entendido

---

<sup>360</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 127-128.



así; ni el hallarle cumpliendo su palabra le dejaba razón de dudar: siendo fuera de toda proporción que aquel príncipe moviese las armas que detenía, y se dejase estar cerca de los que intentaba destruir. Acción parece indigna de Cortés el despreciarle, cuando podía llegar el caso de haberle menester; y no era de su genio la destemplanza que se le atribuye, como efecto de la prosperidad.<sup>361</sup>

Hay también, tácitamente en esta parte, una alusión a la leyenda del dios Quetzalcóatl, con el cual presuntamente los españoles fueron confundidos, mencionada ya por Cortés en sus cartas de relación y recogida por Solís en su *Historia...* En este libro (Libro II, capítulo XI) se habla de un dios que había de volver por el oriente, justo el confín desde el cual llegaron los españoles;

Quiero que sepáis antes de hablarme, que no se ignora entre nosotros, ni necesitamos de vuestra persuasión, para creer que el príncipe grande a quien obedecéis, es descendiente de nuestro antiguo Quezalcoal, señor de las siete cuevas de los Navatlacas, y rey legítimo de aquellas siete naciones que dieron principio al imperio mejicano. Por una profecía suya, que veneramos como verdad infalible, y por la tradición de los siglos que se conserva en nuestros anales, sabemos que salió de estas regiones a conquistar nuevas tierras hacia la parte del Oriente, y dejó prometido, que andando el tiempo vendrían sus descendientes a moderar nuestras leyes, o poner en razón nuestro gobierno. Y porque las señas que traéis conforman con este vaticinio, y el príncipe del Oriente que os envía, manifiesta en vuestras mismas

---

<sup>361</sup> SOLÍS, *op. cit.*, p. 234-235

hazañas la grandeza de tan ilustre progenitor, tenemos ya determinado que se haga en obsequio suyo todo lo que alcanzaren nuestras fuerzas.<sup>362</sup>

En la ópera se da un giro al tópico y se dice que Moctezuma “cree que un dios vengador lo persigue y lo acosa”. Así, Quetzalcoátl queda convertido en un dios vengador.

En resumen, el emperador azteca “es débil y desdichado”. Su debilidad queda patente en que no puede impedir el sacrificio de Alvar, el hermano de Cortés, y de los demás prisioneros españoles. Está claro que está supeditado por completo a los poderosos, y malignos, sacerdotes.

Para los fines de esta tesis lo importante no es ver qué tanto se deforman o adaptan las fuentes, sino analizar que esta ópera se basa en una fuente historiográfica precisa: la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís. Por muy caprichosa que pueda parecer la presentación de personajes y situaciones no es arbitraria, hay una cuidadosa lectura de la fuente. Lo que hace el libreto es utilizarla y resaltar algunos elementos u ocultando otros con fines dramáticos, como ya se ha visto: crear y fortalecer un personaje tipo, los sacerdotes, y colocar como una comparsa a Moctezuma.

En la segunda parte de la escena IV del primer acto, Amazily es la protagonista y se cuenta su historia. También en este caso hay cambios. Como lo consigna Antonio de Solís, Marina (Amazily) fue una esclava que fue obsequiada a Cortés en Tabasco

---

<sup>362</sup>*Ibidem.*

y que se convirtió en traductora porque sabía maya y náhuatl (la lengua azteca), mientras Gerónimo de Aguilar sabía maya y castellano, con lo cual pudo llevarse a cabo la comunicación entre Moctezuma y Cortés (como ya se ha visto en el capítulo I de esta tesis). En la ópera, para empezar, Marina es hermana de Télasco y ¡sobrina de Moctezuma! Además, es rescatada del sacrificio al dios del mal por Cortés. La madre de Amazily, murió, ofrendando la vida por su hija; su sacrificio permitió la huida de ésta. Cortés no pudo rescatar a ambas mujeres.

La ópera no explica más detalles de la madre de Amazily, salvo esta breve alusión. Pero queda claro que incluso la poderosa familia real azteca puede ser presa de los sacrificios que ordenan los sacerdotes.

Lo importante del parlamento de Amazily es que la muestra como una conversa religiosa y cultural. Se ha vuelto una combatiente contraria a la religión azteca y defiende no sólo la religión europea sino también las “leyes” y sus “artes” del Viejo Continente. Al parecer, Amazily fue hecha prisionera por ir la capital imperial (a eso se refiere con las “murallas”) a predicar la nueva fe. Así, toda mención de Marina como intérprete y como estratega de la Conquista queda aquí eliminada, únicamente se considera su papel de amante de Cortés y de nueva (y ferviente) creyente en la religión europea. Podría pensarse que detrás de esta decisión dramática habría una convención machista tradicional de la época: las mujeres no eran presentadas como conquistadoras. Sin embargo, debe recordarse que en el libro de Solís, y como lo menciona también el proemio de *Fernand Cortez*, la *Historia de la*

*conquista de México*; aunque exalta la inteligencia, temple y capacidad de Marina, no le da otro papel más que el de compañera de Cortés y madre de su hijo, el mestizo Martín Cortés.

La ópera, pues, al tiempo que presenta a Amazily como una suerte de “adelantada” cultural y religiosa, muestra a Cortés como un libertador que defiende a los súbditos aztecas de su propio Dios del mal y de su propia casta sacerdotal. Es patente, pues, que cada línea del libreto obedece a un propósito bien calculado de hacer encajar las piezas del ajedrez escénico. Un ejemplo de cómo los pequeños detalles son importantes en la ópera es una acotación escénica del mismo acto I V, Escena V, cuando, tras la charla de Cortés y Amazily, se describe el campamento español:

Cortez et Amazily quittent la scène. Le rideau qui ferme le pavillon se relevé; on découvre le camp tout entier; au centre, on a disposé pour une fête une enceinte formée par des faisceaux d'armes européennes et des enseignes où sont armoriés les treize royaumes d'Espagne. Le camp est assis sur le bord de la mer; la flotte espagnole est à l'ancre. Le fond représente une partie de la côte de la VeraCruz.<sup>363</sup>

Es muy interesante la consideración de los “trece reinos de España” que no aparece en la *Historia de la conquista de México* de Solís en ninguna parte ¿De dónde habrá salido esta idea de representar con suma precisión a la monarquía española como la conjunción de sus reinos en de un solo gran reino, como era usual?

Más adelante se da otro momento destacado en la *Historia*

---

<sup>363</sup> spontini, *op. cit.*, p. 23.

*de la conquista de México* de Solís y que en general aparece en muchos relatos que cuentan ese mismo episodio histórico: el encuentro entre los mensajeros aztecas y los españoles

### **Acte I, Scene VI**

CORTEZ, MORALEZ, SOLDATS ET OFFICIERS ESPAGNOLS, *qui se rangent auprès de Cortez*; TELASCO, DEUX AUTRES CACIQUES MEXICAINS ET LEUR SUITE

*(Entrée des Mexicains)*

CHOEUR DE FEMMES MEXICAINES.

A ces guerriers vainqueurs des mers  
Allons offrir un juste hommage;  
Remplissons les airs  
Des chants consacrés au courage.

CHOEUR DES DEUX NATIONS.

Le repos de la gloire est le Prix du courage;  
Mais il brave la mort et repousse les fers:  
D'une paix sans affront que ce jour soit le gage;  
Qu'elle unisse à jamais l'un et l'autre univers.

TÉLASCO, *à Cortez*

Guerrier, que l'aveugle fortune  
A travers l'Océan conduisit sur nos bords  
Je l'avouerai, tes desseins, tes efforts  
Ne sont point d'une âme commune;  
Le souverain qui nous dicte des lois  
Honore ta rare vaillance:  
Permet que ses bienfaits t'annoncent sa puissance  
Avant que son courroux te parle par ma voix

*(Les Mexicains de sa suite de Télasco présentent aux Espagnols des oiseaux, des fleurs, des fruits, imités en or, des tissus en lames d'or, etc)*

CORTEZ, *à Telasco*

J'ai reçu les présents d'un roi que je révère,

Tu lui repôteras les miens:  
Puissent-ils, entre nous, d'une amitié sincère  
Préparer les liens!

*(Les Espagnols offrent aux Mexicains des casques ornés de plumes, des cuirasses en acier, etc. Cortez présente à Télasco une épée richement ornée)*

CHOEUR DES ESPAGNOLS, *examinant les présents des Mexicains*

Quelle richesse éclatante  
Sera le prix des vainqueurs!  
Sur cette terre brûlante  
L'or naît au milieu des fleurs

CHŒUR DES MEXICAINS, *examinant les présents des Espagnols*

La fer dans leur main sanglante  
D'or prend l'éclat trompeur ;  
Leur amitié menaçant  
N'inspire que la terreur<sup>364</sup>

Este encuentro es descrito en *la Historia de la conquista de México* de Solís en el capítulo II del Libro Segundo, en estos términos:

Traía delante de sí un presente de Motezuma, que ocupaba los hombros de cien indios de carga; y antes de dar su embajada, hizo que se tendiesen sobre la tierra unas esteras de palma, que llamaban petates, y que sobre ellas se fuesen acomodando y poniendo, como en aparador, las alhajas de que se componía el presente. Venían diferentes ropas de algodón tan delgadas y bien tejidas, que necesitaban del tacto para diferenciarse de la seda; cantidad de penachos, y otras curiosidades de pluma, cuya hermosa y natural variedad de colores, buscados en las aves

---

<sup>364</sup> SPONTINI, *op. cit.*, p. 23-25.

exquisitas que produce aquella tierra, sobreponían y mezclaban con admirable prolijidad, distribuyendo los matices, y sirviéndose del claro y oscuro tan acertadamente, que sin necesitar de los colores artificiales ni valerse del pincel, llegaban a formar pintura, y se atrevían a la imitación del natural. Sacaron después muchas armas, arcos, flechas y rodela de maderas extraordinarias. Dos láminas muy grandes de hechura circular, la una de oro, que mostraba entre sus relieves la imagen del Sol, y la otra de plata, en que venía figurada la Luna, y últimamente cantidad considerable de joyas y piezas de oro con alguna pedrería, collares, sortijas, y pendientes a su modo, y otros adornos de mayor peso en figuras de aves y animales, tan primorosamente labrados, que a vista del precio se dejaba reparar el artificio.<sup>365</sup>

En general es similar lo que narra la obra histórica y el libreto, ambos muestran un encuentro diplomático y pacífico.

La principal licencia teatral es la presencia del coro de las mujeres aztecas y del coro de las dos naciones, muy en el estilo de la *opera seria* cuando hay intercambios de este tipo entre pueblos bárbaros y paganos, aunque cabe recordar que genéricamente *Fernand Cortez* no es una *opera seria*, pero el hecho muestra cómo las separaciones no son tajantes, que hay una tradición general de la ópera y que hay ciertas convenciones que traspasan los distintos géneros operísticos específicos. Lo que se nota claramente es el rol de género de las convenciones: las mujeres celebran la valentía de los guerreros, mientras que el coro conjunto de españoles y

---

<sup>365</sup>. SOLÍS, OP. CIT., p. 74.

mexicanos celebra la paz en general y teje en torno a este hecho figuras alegóricas.

Télasco, el jefe militar azteca, se expresa como todo un embajador. En la ópera aparece la misma dignidad que confiere Solís a los indígenas mexicanos, muy alejados del tópico del buen salvaje o de seres únicamente feroces, incapaces de cualquier refinamiento. Al mismo tiempo, existe cierta amenaza en el tono y en las frases de Telasco, con lo cual se muestra la fuerza y decisión de los guerreros aztecas. A pesar de esta latente rispidez, la entrega de los presentes transcurre con normalidad.

Cortés se muestra también como un hábil diplomático que despliega toda su amabilidad para recibir los presentes. Al mismo tiempo, su ofrenda es también una muestra de la amenaza latente que presentan los españoles, y que consta básicamente de armas. Por ello, el coro de mexicanos acusa el mensaje pues señala que esos obsequios tienen un “brillo engañoso”, están manchados de sangre e inspiran terror.

En *Fernand Cortez* (al igual que en el *Moteczuma* de Vivaldi) se prescinde del momento clave del encuentro entre Moctezuma y Cortés (que sí sucede como momento protagónico, en el *Montezuma* de Graun), pero hay en esta ópera un sustituto del momento clave en que por vez primera se encuentran dos culturas distantes, que es justamente la escena anterior. A pesar de la estilización y el protagonismo de las convenciones operísticas señaladas, no debe pasarse de largo este hecho, ese primer encuentro, tan importante para el imaginario sobre la Conquista y para su relato historiográfico.



## Acte I, Scene VI

*(Entrée des femmes mexicaines; danses et tableaux voluptueux, où l'on aperçoit le projet de séduire les Espagnols. Le chœur suivant est chanté pendant la danse)*

CHOEUR DE FEMMES MEXICAINES.

Enfants du Dieu de la lumière,  
Qui parmi nous portez vos pas,  
Sur cette rive hospitalière  
Déposez l'arme des combats  
La volupté la plus pure  
Habite dans ce séjour;  
Tous les dons de la nature  
Y sont le prix de l'amour.

CHOEUR DES GUERRIERS ESPAGNOLS

L'astre éclatant de la lumière  
A-t-il jamais vu des climats  
Que cette rive hospitalière  
Par ses trésors n'efface pas?  
La volupté la plus pure  
Habite dans ce séjour;  
Tous tes dons de la nature  
Y sont le prix de l'amour.

*CORTEZ, à part, observant l'émotion progressive des Espagnols.*

De ces tableaux qui charment leur courage  
Il est temps d'arrêter les effets dangereux.

*(Haut)*

Mexicains, à mon tour, de nos arts, de nos jeux,  
Je prétends vous offrir l'image.  
Tandis que Moralez, auprès de votre roi,  
Va réclamer, au nom d'une paix salulaire,  
L'échange des captifs que nous livra la guerre,  
Télasco, l'amitié te retient près de moi;  
Partage nos plaisirs, et voi  
Quels sont les nobles jeux des maîtres de la terre.

*MORALEZ, à Cortez en sortant.*

Mon zèle et mes efforts seront dignes de toi.

*(Moralez part, suivi de quelques soldats. —Entrée des Espagnols.  
— Danses guerrières, combats simulés — A la suite de ces jeux,  
l'élite des soldats de Cortez, couverts de leurs armes, défile sur la  
scene; plusieurs sont à cheval. Après la marche, ceux-ci  
traversent le théâtre au galop. Les vaisseaux pavoisés font un  
mouvement et bordent le rivage)*

#### CHOEUR DES MEXICAINS

O terreur! ô prodige!  
Un effrayant prestige  
A-t-il troublé nos sens?  
Les enfants de la guerre  
Font sortir de la terre  
Des monstres bondissants,  
Pour eux obéissants:  
Dans leur bouillante audace,  
Ils dévorent l'espace  
Graces, dieux tout-puissants!  
O terreur! ô prodige! etc.

TÉLASCO, à Cortez:

Cortez, ces nouveaux arts dont le pouvoir m'étonne  
N'écartent point de vous le péril et la mort:  
Vous n'êtes pas des dieux, maîtres du Sort ;  
La victoire vous abandonne :  
Votre sang a coulé sous nos murs affermis :  
Par-tout des peuples ennemis  
La vengeance vous environne;  
L'asile qui vous reste est le gouffre des eaux :  
Et cependant Montézuma m'ordonne  
D'offrir un digne prix à vos nobles travaux:  
Emportez les trésors qu'il prodigue au courage;  
Il en est temps encor; montez sur vos vaisseaux,  
Et quittez pour jamais ce tranquille rivage.

CORTEZ, *après avoir parlé bas à un de ses officiers, qui  
s'éloigne aussitôt*

Tout est prêt, cours, et reviens sur tes pas.  
(à Télasco et aux Mexicains)  
J'ai prévu les dangers que ta bouche m'annonce;  
Télasco, voici ma réponse.  
Un prêtre impie asservit ces climats ;  
il outrage à la, fois le ciel et la nature

Au pied de vos autels, sa féroce imposture  
Feint d'honorer un Dieu par des assassinats :  
Ce culte fait horreur, je viens pour le détruire,  
L'Amérique appartient à qui saura l'instruire.  
Cette terre est à moi, je ne la quitte plus.  
Les conseils menaçants que ta fierté me donne  
Pour m'éloigner sont des vœux superflus.

*(Ici l'officier envoyé par Cortez reparait sur la scène)*

Tu dis que la mort m'environne ?  
Qu'à peine l'Océan m'ouvre encor des chemins ?  
Que cette flotte est mon dernier asile ?  
Télasco, vois s'il est facile  
De m'arrêter par des obstacles vains,  
Et si jamais Cortez renonce à ses desseins !  
Regarde....

*(La flotte espagnole s'embrase tout-à-coup, quelques vaisseaux  
font explosion, tous les autres sont engloutis)*

CHOEUR DES ESPAGNOLS.  
O ciel ! ô courage invincible !  
La flamme vole sur les eaux ;  
Elle consume nos vaisseaux,  
Et retraite est impossible

CHOEUR DES MEXICAINS  
O Dieux ! ô spectacle terrible !  
La flamme vole sur les eaux ;  
Elle consume nos vaisseaux,  
Et retraite est impossible

*(Les Mexicains s'éloignent)*

CORTEZ, *aux Espagnols*  
Compagnons, devant vous est la ville des rois ;  
Par-tout ailleurs c'est un trépas sans gloire :  
La mort ou la victoire.,  
Il n'est plus d'autre choix.

SOLDATS ESPAGNOLS.  
Marchons, suivons les pas d'un guerrier invincible ;  
Cortez va nous conduire à des succès nouveaux.

A son génie il n'est rien d'impossible  
Et l'univers appartient aux héros.

CORTEZ.

Suivez-moi, Castellans; marchez, troupe invincible:  
Cortez va vous conduire à des succès nouveaux.  
A la valeur il n'est rien d'impossible,  
Et l'univers appartient aux héros.<sup>366</sup>

El objetivo de los regalos que los aztecas entregan a los españoles es que desistan de la idea de conquistar México, tomen el oro y vuelvan a España. Así lo narra Solís:

Luego que Teutile tuvo a la vista de los españoles toda esta riqueza, se volvió a Cortés, y haciendo seña a los intérpretes, le dijo: 'que el grande emperador Motezuma le enviaba aquellas alhajas en agradecimiento de su regalo, y en fe de lo que estimaba la amistad de su rey, pero que no tenía por conveniente, ni entonces era posible según el estado presente de sus cosas, el conceder su beneplácito a la permisión que pedía para pasar a su corte'. Cuya repulsa procuró Teutile honestar, fingiendo asperezas en el camino, indios indómitos, que tomarían las armas para embarazar el paso, y otras dificultades que traían muy descubierta la intención, y daban a entender con algún misterio, que había razón particular, y era ésta la que veremos después, para que Motezuma no se dejase ver de los españoles.<sup>367</sup>

En vez de las razones verbales que dan los comandantes aztecas para tratar de convencer a los españoles de que se vayan

---

<sup>366</sup> SPONTINI, *op. cit.*, p. 25-29.

<sup>367</sup> SOLÍS, *ibidem*

(más bien pueriles) en la ópera los aztecas mandan a un grupo de mujeres que ejecutan unas danzas “voluptuosas”. El fin es seducir a los españoles y contrarrestar en ellos la influencia de Cortés, su mensaje es claro y único: “depongan las armas”. El libreto especifica que el coro se canta mientras las mujeres bailan. El impacto visual de estas danzas debió haber sido importante en los espectadores. Es muy claro el sentido de esta parte del libreto: se trata de delinear la consabida oposición entre el placer y el deber. Es interesante cómo en vez de mostrar la debilidad (o la cobardía) azteca, el libretista prefirió resaltar la sensualidad y el exotismo de las mujeres indígenas. Seguramente eligió esto con el fin de dar variedad a la ópera.

Los soldados españoles, por su parte, no oponen ninguna resistencia y las mujeres logran plenamente su objetivo. Su coro testimonia que están completamente embelesados y que han caído presas de la trampa, lo que, de nuevo, pone a prueba a Cortés, que debe de nuevo motivar a sus hombres en la empresa de la Conquista. Perfectamente consciente de lo que está pasando, y muy preocupado por la astucia estratégica de los aztecas, Cortés recurre al orgullo y pide a los españoles que realicen una exhibición militar, a la que ellos acceden con entusiasmo.

En la *Historia de la conquista de México* de Solís no se mencionan cantos ni danzas de mujeres mexicanas, directamente algunos caciques indígenas regalaban esclavas a los españoles (quizá de ahí está el germen de la idea del libreto, o quizá sencillamente se inventaron las danzas basándose en los tradicionales números de este tipo en la ópera). Lo que sí menciona

Solís es la demostración de armas de fuego, de cargas de caballería y de formaciones militares españolas, que provocó una gran impresión en los enviados aztecas. Vale la pena citar aquí esa parte de la *Historia de la conquista de México* de Solís:

Mandó [Cortés] que se tomasen las armas; puso en escuadrón toda su gente, hizo que se previniese la artillería, y diciendo a Teutile y a Pilpatoe que los quería festejar a la usanza de su tierra, montó a caballo con sus capitanes. Corriéronse primero algunas parejas, y después se formó una escaramuza con sus ademanes de guerra; en cuya novedad estuvieron los indios como embelesados y fuera de sí, porque reparando en la ferocidad obediente de aquellos brutos, pasaban a considerar algo más que natural en los hombres que los manejaban. Respondieron luego a una seña de Cortés los arcabuces, y poco después la artillería; creciendo al paso que se repetía y se aumentaba el estruendo, la turbación y el asombro de aquella gente, con tan varios efectos que unos se dejaron caer en tierra, otros empezaron a huir, y los más advertidos afectaban la admiración para disimular el miedo.

Asegurólos Hernán Cortés, dándoles a entender que entre los españoles eran así las fiestas militares, como quien deseaba hacer formidables las veras con el horror de los entretenimientos.<sup>368</sup>

El coro de la ópera refleja con precisión su perplejidad y su temor ante lo que miran. En ese sentido, la imagen que presenta de los aztecas este coro, dado que coincide con la de Solís, es

---

<sup>368</sup> *Ibidem*, pp. 72-73.

asimismo acorde a la visión imperial.

Lo interesante es la postura de Télasco, quien no se arredra ante la demostración militar española y planta cara ante Cortés. Télasco funge como contraposición militar de Cortés, tanto por ser el militar indígena superior como por ser quien libra la partida estratégica. Por esa razón también es revestido con una serie de virtudes que lo hacen destacar y lo convierten en un digno rival de Cortés. De ahí que Télasco no sólo se muestre valiente sino temerario. Tras la exhibición militar española ha perdido las formas diplomáticas y pasa directamente a la coerción y a la amenaza, que ya no es velada. Télasco amenaza con exterminar a los españoles si no se van de México. La respuesta de Cortés es uno de los parlamentos centrales de la ópera.

Cortés declara la invalidez del régimen político americano por estar sustentado en una religión terrible y maligna, los sacerdotes “esclavizan” y “asesinan”. Después, abiertamente señala que viene en son de conquista, que América le pertenece, y que la legitimidad de su empresa estriba en su carácter liberador. Este es el mensaje principal de la ópera: *Cortés no es sólo un militar valiente, destacado, un héroe, tiene un objetivo y tiene de su lado la razón, ya que defiende una causa legítima, una razón tan poderosa y válida como la de Napoleón al invadir España.*

Después de su parlamento justificatorio, Cortés da una muestra de su temeridad: ordena la quema de las naves. Este es otro de los puntos más famosos del relato de la Conquista de México, que está en el libro XIII del Libro Segundo.

De esta misma turbación de espíritu nació una de las acciones en que más se reconoce la grandeza de su ánimo. Resolvióse a deshacer la armada y romper todos los bajeles, para acabar de asegurarse de sus soldados, y quedarse con ellos a morir o vencer; en cuyo dictamen hallaba también la conveniencia de aumentar el ejército con más de cien hombres que se ocupaban en el ejercicio de pilotos y marineros. Comunicó esta resolución a sus confidentes; y por su medio se dispuso, con algunas dádivas y con el secreto conveniente, que los mismos marineros publicasen a una voz que las naves se iban a pique sin remedio con el descalabro que habían padecido en la demora y mala calidad de aquel puerto: sobre cuya deposición cayó como providencia necesaria la orden que les dio Cortés, para que sacando a tierra el velamen, jarcias y tablazón que podía ser de servicio, diesen al través con los buques mayores, reservando solamente los esquifes para el uso de la pesca; resolución dignamente ponderada por una de las mayores de esta conquista; y no sabemos si de su género se hallará mayor alguna en todo el campo de las historias. De Agatocles refiere Justino, que desembarcando con su ejército en las costas de África incendió los bajeles en que le condujo, para quitar a sus soldados el auxilio de la fuga. Con igual osadía ilustra Polieno la memoria de Timarco, capitán de los etolos. Y Quinto Fabio Máximo nos dejó entre sus advertencias militares otro incendio semejante, si creemos a la narración de Frontino más que al silencio de Plutarco. Pero no se disminuye alguna de estas hazañas en el ejemplo de las otras, y si consideramos a Hernán Cortés con menos gente que todos, en tierra más distante y menos conocida, sin esperanza de humano socorro, entre unos bárbaros de costumbres tan feroces, y en la oposición de un tirano tan



soberbio y tan poderoso, hallaremos que fue mayor su empeño y más heroica su resolución; o concediendo a estos grandes capitanes la gloria de ser imitados porque fueron primero, dejaremos a Cortés la de haber hallado sobre sus mismas huellas el camino de excederlos.<sup>369</sup>

Se ha elegido una cita extensa para ver la comparación que se hace de Cortés con los grandes héroes de la Antigüedad y para que se aprecie las inmensas resonancias de su acción. No sólo Solís menciona este acto heroico, está presente en muchas otras partes. De hecho, como se vio ya en el capítulo I, numerosas ediciones francesas de la obra de Solís reproducen un grabado con la famosa quema de las naves. De nuevo, escénicamente, al igual que la demostración militar española, este suceso debe haber sido espectacular en el escenario. Es uno de los momentos de la ópera que justifican que *Fernand Cortez* sea considerada un claro precedente de la *grand opera*. Hay que imaginar el escenario: sobre el fondo del incendio de las naves, con alguna explotando, como lo indica el libreto, el coro de indios mexicanos canta su asombro y horror, mientras Cortés hace un llamado en voz alta a la tropa española para conquistar la gloria, para vencer o morir. Los soldados españoles le responden entusiasmados, el coro es apoteósico y con el termina el primer acto la ópera. El círculo se cierra, si el primer acto inició con la masa coral de unos españoles a punto de amotinarse, termina con esa misma multitud convencida, unida detrás de su jefe, arremolinada en torno a él, incondicional.

---

<sup>369</sup> SOLÍS, p 102-103

## Acte II, Scene II.

AMAZILY.

Cher Télasco, daigne m'entendre.

TELASCO.

Esclave de Cortez, que pourrais-tu m'apprendre?

Loin de nos remparts glorieux

Nous poursuivions une race ennemie;

Elle revient, plus affermie,

Détruire nos autels, notre empire, nos dieux ;

Et c'est toi, c'est ma sœur qui conduit leur furie

AMAZILY.

As-tu donc oublié qu'au sein de ma patrie,

Près de ma mère, et presque sous tes yeux,

Je tombais sous les coups d'un prêtre furieux?

Un héros protégea ma vie

Je suis ses pas victorieux.

TÉLASCO.

C'est l'amour que ton cœur sacrifie

AMAZILY.

Télasco, je m'en glorifie,

J'aime le plus grand des mortels;

De ce monde opprimé j'ai devance l'hommage.

TELASCO.

D'un si vil esclavage

Tu peux chérir les liens criminels !...

Vois ces murs où jadis tu reçus la naissance!

AMAZILY

Vois ce temple de la vengeance,

Où ton Dieu veille et me poursuit toujours

TELASCO.

Je désarmerai sa colère,

Je défendrai tes jours.

AMAZILY

Tu n'as pu défendre ma mère...

Ah songe aux périls que tu cours

TELASCO

Va, les dangers sont pour tes maîtres

AMAZILY.

Un Dieu puissant combat pour eux.

TELASCO.

Méconnais-tu celui de tes ancêtres

AMAZILY.

Il est couvert du sang des malheureux.

TELASCO.

Un asile te reste encore;

Aux champs des Ottomis je puis guider tes pas

AMAZILY.

Non, non, n'espère pas

Que je quitte jamais le héros que j'adore<sup>370</sup>

Este diálogo, completamente inventado, entre un personaje de ficción (Télasco) y un personaje histórico (Marina-Amazily), es interesante porque muestra el choque cultural entre dos puntos de vista, el de quien ha asimilado la nueva cultura y religión y cree en ellas, y la de quien a su vez cree en el orden de las cosas. Además de esta metáfora cultural amplia tiene la configuración de un diálogo personal entre dos hermanos con convicciones separados. Télasco señala que tiene la certeza de que los españoles son enemigos que viene a destruir “nuestro imperio y nuestros dioses”. Amazily, por su parte, tiene la ferocidad de los conversos, una convicción absoluta en su nuevo credo. El libreto establece una escena en la que, sin dejar de mostrar a Cortés como un libertador y

---

<sup>370</sup> SPONTINI, *op. cit.*, p 32-33.

como un hombre excepcional, tal y como lo pinta Amazily, ahondará en el drama cultural de dos personas de una misma cultura que se enfrentan a tomar una postura terminante frente a ella, ante su continuidad.

Lo importante de esta escena es que muestra que la consideración de la religión indígena como sanguinaria y maligna no proviene únicamente de un europeo sino de una indígena americana, con lo cual su descalificación adquiere un carácter más radical. Amazily llama al templo indígena, “un templo de la venganza” y dice que el dios indígena (el “Dios del mal”, como lo llama el libreto) la persigue eternamente, además de que está “manchado con la sangre de sus víctimas”. Así, el libreto sigue la misma línea del libro de Solís: la consideración de los ídolos indígenas no como otros dioses sino como demonios. El trasfondo religioso es importante, cabe recordar la celebración del Culto de la Razón y del Culto del Ser Supremo alentados por Robespierre durante el Terror. Hay aquí, en suma, una idea negativa de religión, alentada por un trasfondo que es una supervivencia ilustrada del régimen revolucionario.

Hay que recordar que en la tradición imperial, y quizá no sólo en ella, la mayor impugnación que se hace del mundo azteca es su religión, precisamente por los sacrificios humanos. A diferencia del *Motezuma* de Vivaldi, que hace una rápida y única mención del tema de los sacrificios humanos, y del *Montezuma* de Carl Heinrich Graun, que prescinde absolutamente de ellos en su idealización de la religión y del mundo indígena, en *Fernand Cortez* el tema está siempre presente y es la base principal sobre la cual se apoya la

legitimidad de la empresa conquistadora española.

Tal énfasis en el libreto obedece a que justamente la ópera busca destacar la analogía entre la situación indígena mexicana y la española peninsular: ambas sociedades están controladas por una casta sacerdotal fanática, inflexible, oscura, y sus élites gobernantes son débiles, ineptas, pusilánimes y están a merced de los sacerdotes. Para el imaginario francés invasor, lo que define a España es la inquisición, que se corresponde plenamente con la religión indígena.

Justamente, para reforzar la presencia de la religión indígena como un factor importante en la ópera, hay varios momentos en la obra que abundan en toda la parafernalia que la acompaña: los templos, los sacerdotes, los rituales, los cuales van junto a una música “guerrera” y “salvaje”, como queda patente en otra escena del siguiente acto:

### **Acte III, Scena I**

*(Le théâtre représente le péristyle d'un temple consacré au dieu du mal)*

SCENE PREMIERE.

*(ALVAR et les prisonniers espagnols son amenés au temple par des soldats mexicains, au bruit d'une musique guerrière et sauvage. — Le peuple qui les suit se livre aux transports d'une joie féroce)*

CHOEUR DES MEXICAINS.

ENCHAINONS, fraillons les victimes  
Répondons leur sang odieux  
Nos fureurs sont trop légitimes,  
Nous vengeons l'empire et les dieux.

(*Dances barbares*)<sup>371</sup>

Aquí se puede mencionar, en primer lugar, lo explícito de la violencia de los sacrificios humanos. En segundo lugar, debe recordarse que esto es una ópera y que el texto se canta en tono amenazante y que la música que suena trata de reflejar ese ambiente salvaje. En ese sentido acaso el elemento central de esta ópera no está en el texto y ni siquiera en la música: se trata de las danzas, de las coreografías que realizó M. Gallo, y que seguramente deben haber impresionado a los espectadores.

La ópera resalta mucho todo este elemento religioso indígena, lo hace en varios momentos. A diferencia de hechos heroicos de los españoles, como la quema de los barcos —que sólo puede ocurrir una vez, so riesgo de perder eficacia dramática— la presentación del ámbito pagano se dosifica, se despliega de manera continua y detallada, va *in crescendo*. Así, por ejemplo, más adelante, en ese mismo acto, la descripción de la escenografía es muy detallada en ese aspecto, y de nuevo el lenguaje de la violencia ritual es muy explícito; muestra a los sacerdotes aztecas incluso como sofisticados para la crueldad, porque acabarán con sus víctimas quemándolas “a fuego lento” y vindican directamente a su dios como “vengativo”. Al mismo tiempo, no dejan de llamar a los españoles, “opresores”. En esta ocasión el coro ya no es de los aztecas en general sino específicamente de los sacerdotes.

Hay que añadir que además, la manera en que se presentan las ceremonias religiosas mexicanas es completamente inventada

---

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 46.

(tal y como ocurrió con las ceremonias romanas de *La Vestale*, la ópera anterior de Spontini) y también de ahí su éxito. Los libretistas, escenógrafos y músicos pueden partir desde cero para crear un ambiente que resulte llamativo, espectacular, que no deje al espectador indiferente. En se sentido, es una lástima que no se conserven los bocetos originales de la escenografía del interior del templo.

### Acte III, Scene II

*(Intérieur du temple. Il est formé par un double rang de colonnes, réunies entre'elles par des tissus de nattes et des draperies mobiles. Les prêtres mexicains peignaient sur ces draperies tout ce qui pouvait effrayer l'imagination, et donner plus d'empire au culte cruel dont ils étaient les ministres. Le tableau principal représente le supplice de la mère d'Amazily.— La statue colossale du dieu, supportée par quatre tigres d'or, s'élevé au milieu de l'enceinte. A droite et à gauche deux estrades magnifiques sont destinées au grand prêtre et au roi. Au moment où l'intérieur du temple se découvre, le pontife est à sa place : d'un côté Têlasco et les guerriers, de l'autre les prêtres et le peuple. Au lever de ce rideau, tous les Mexicains, excepté le grand prêtre, sont prosternés devant l'idole)*

CHOEUR DES PRÊTRES.

Que tout frémissé,  
Que tout fléchisse  
Devant le dieu vengeur  
Que sa justice  
S'appesantisse,  
Et frappe l'opresseur!<sup>372</sup>

Es interesante lo detallada que es la descripción del templo. Sin embargo, al contrastar la descripción del libreto de *Fernand Cortez* con la que hace Solís del Templo Mayor de la capital azteca

---

<sup>372</sup> *Ibidem* p., 47-48.

puede verse que la indicación escénica es completamente fantástica. Así describe Solís el exterior del Templo Mayor en el capítulo XIII del Libro Tercero de la *Historia de la conquista de México*:

“Los templos (si es lícito darles este nombre) se levantaban suntuosamente sobre los demás edificios... Su primera mansión era una gran plaza en cuadro con su muralla de sillería, labrada por la parte de afuera con diferentes lazos de culebras encadenadas que daban horror al pórtico, y estaban allí con alguna propiedad. Poco antes de llegar a la puerta principal estaba un humilladero no menos horroroso: era de piedra, con treinta gradas de lo mismo que subían a lo alto, donde había un género de azotea prolongada, y fijos en ella muchos troncos de crecidos árboles puestos en hilera; tenían estos sus taladros iguales a poca distancia, y por ellos pasaban de un árbol a otro diferentes varas ensartando cada una por las sienes algunas calaveras de hombres sacrificados, cuyo número (que no se puede referir sin escándalo) tenían siempre cabal los ministros del templo, renovando las que padecían algún destrozo con el tiempo; lastimoso trofeo en que manifestaba su rencor el enemigo del hombre, y aquellos bárbaros le tenían a la vista sin algún remordimiento de la naturaleza, hecha devoción la inhumanidad, y desaprovechada en la costumbre de los ojos la memoria de la muerte”.<sup>373</sup>

Contrastese ambas descripciones y se verá que había un interés de los diseñadores de escenografía de la Academia Imperial de Música por crear una pieza de gran impacto visual que mostrase

---

<sup>373</sup> SOLÍS, *op. cit.*, p. 168.



los elementos negativos, francamente perversos, de la religión indígena.

La ceremonia pagana ocupa, como ya se dijo, buena parte del acto III. Más adelante aparece el grupo de soldados españoles que van a ser sacrificados, entonando un coro. Está oficiando otro protagonista de la ópera, el Gran Sacerdote, la contraparte política de Cortés (de la misma manera que Télasco es su contraparte militar). Es el Gran sacerdote quien realmente ejerce el poder supremo, el que interpreta al oráculo, el que da las órdenes.

LE GRAND-PRÊTRE.

Du plus puissant des dieux telle est la volonté.

*(aux prêtres)*

Il a parlé, les délais sont des crimes:  
Sur le sommet du temple, aux yeux de l'étranger,  
Qui s'arme en vain pour les venger,  
Que vos sanglantes mains déchirent les victimes.  
Ornez d'abord le front du monarque des bois ;  
Vous qu'il protégea tant de fois,  
Fils du tigre, approchez votre dieu' vous seconde

*(Les plus farouches des Mexicains, qui adoraient le tigre, entourent la statue de Talépulca, et couronnent de feuillages les tigres d'or qui sont au pied de la statue)*

ALVAR

Amis, voici l'instant d'un triomphe immortel;  
Que nos derniers accents montent vers l'Eternel!

TROIS ESPAGNOLS, à genoux, ainsi que les autres prisonniers

HYMNE

Créateur de ce nouveau monde  
Qui méconnaît encor tes lois,  
Dieu, sur qui notre espoir se fonde,  
Du haut des cieux entends nos voix !  
Sous les poignards de la vengeance

Adorant tes décrets divins,  
Nos cœurs implorent ta clémence  
Pour nos farouches assassins.

CHOEUR DES MEXICAINS.  
Frappons, déchirons les victimes,  
Répandons leur sang odieux;  
Nos fureurs sont trop légitimes,  
Nous vengeons l'empire et les dieux.

(*Danses barbares*)<sup>374</sup>

Por enésima vez, se muestra el lenguaje ligado a la religión azteca como amenazante y violento. Se alude claramente al sacrificio, se habla de las manos ensangrentadas del sacerdote, del rasgamiento del cuerpo sacrificado. La fiereza pagana y animista queda confirmada con la crítica alusión a los “monarcas de los bosques” y los “hijos del tigre”. Sin embargo, de nuevo no todo es inventado. Hay una referencia al dios “Talépulca” que se llama, sin ninguna duda, Tezcatplioca, el “Dios del Espejo Negro”, en efecto, el dios “maligno” del panteón azteca y el enemigo principal del dios Quetzalcóatl. Una visión de la naturaleza oscura y demoníaca de la religión azteca está en el capítulo XVII del Libro Tercero de la *Historia de la conquista de México* de Solís

Los [...] ritos y ceremonias de aquella miserable gentilidad eran horribles a la razón y a la naturaleza: bestialidades, absurdos y locuras que parecieran incompatibles con las demás atenciones que se han notado en su gobierno, si no estuvieran llenas las historias de semejantes engaños de la humana capacidad en otras naciones que vivían más dentro del mundo, igualmente ciegas en

---

<sup>374</sup> SPONTINI, *op. cit.*, p. 49-50.

menor oscuridad. Los sacrificios de sangre humana empezaron casi con la idolatría, y siglos antes los introdujo el demonio entre aquellas gentes [...] Era la religión de los mejicanos un compuesto abominable de todos los errores y atrocidades que recibió en diferentes partes la gentilidad; dejamos de referir por menor las circunstancias de sus festividades y sacrificios, sus ceremonias, hechicerías y supersticiones, porque se hallan a cada paso y con prolija repetición en las historias de las Indias, y porque, a nuestro parecer, sobre ser materia en que se puede confesar el recelo de la pluma, es lección poco necesaria, en que falta la dulzura y está lejos la utilidad.<sup>375</sup>

De nuevo, la escena termina con una “danza bárbara azteca”, con lo cual esta se vuelve un leitmotiv, una manera eficaz, rápida, estrictamente musical, de aludir al salvajismo indígena.

El contraste de los españoles con esta oscuridad maligna de la religión no podía ser más claro. En la víspera de su sacrificio, confían ciegamente en su dios bondadoso, se muestran valerosos, ofrendan su sacrificio como algo ejemplar e incluso ¡bendicen a sus inminentes asesinos! Esta actitud resalta la diferencia entre ambas religiones y recuerda al espectador, eficazmente, que la Conquista de México no se trata sólo de un enfrentamiento militar sino asimismo religioso e, incluso, yendo más allá, que enfrenta dos visiones del mundo.

A pesar de todo, contra lo que pudiera parecer, el libreto no es maniqueo, los aztecas, prestos a realizar el sacrificio, refrendan “la justicia de su furia” y señalan que pelean por su imperio. A

---

<sup>375</sup>: SOLÍS, *op. cit.*, p. 183.

pesar de toda su parafernalia religiosa y ritual, la política también ocupa lugar en esta ópera.

En la siguiente escena, justo en el momento en que el sacerdote levanta el cuchillo para llevar a cabo el sacrificio, se escucha un cañonazo, ¡Cortés entra al frente de sus hombres, en caballo! De nuevo hay carga de caballería, cañonazos, un combate entre indígenas y españoles, etcétera. El efecto escénico era de nuevo sorprendente. Escénicamente es otro de los momentos culminantes de la ópera, y se entiende que es casi el final. A continuación, ya vencidos los aztecas, capturados los sacerdotes, el fiel ayudante de Cortés entra en escena:

### **Acte III, Scene VI**

MORALEZ *entre.*

Cortez, l'armée entière invoque la présence  
De son héros triomphateur;  
Et rassuré par ta clémence,  
Des Mexicains le peuple immense  
Appelle son libérateur.

CORTEZ, *aux Mexicains*

Vous aviez consacré le meurtre et l'imposture  
Que la vérité brille à vos regards surpris.  
De ce temple odieux, l'effroi de la nature,  
Soldats, que la victoire arrache les lambris!  
Que cette idole impie a ma voix disparaisse!  
Et qu'à l'instant, dans ce même parvis,  
Les vainqueurs, les vaincus, dans une douce ivresse,  
Par un nœud solennel soient à jamais unis!

*(Ils sortent. Les Espagnols renversent la statue du Dieu du mal, et déchirent les draperies lugubres qui forment l'enceinte du temple. Il ne reste debout qu'un double rang de colonnes, à travers lequel on aperçoit la grande place et les principaux édifices de*

*Mexico)*<sup>376</sup>

Así, en esta ocasión ya no sólo los españoles reclaman la presencia de Cortés, también los aztecas esperan “a su libertador”. Se entiende con ello que, en efecto, los aztecas se sentían oprimidos por los sacerdotes de su religión. Los españoles, desde luego, quieren aclamar al héroe que los ha llevado a la victoria, tal y como lo prometió en los momentos duros iniciales de la ópera, cuando cundía el desaliento. Pero Cortés no se dirige a los españoles, se dirige a los indígenas: la religión indígena ha quedado derrotada y además era falsa.

Cortés dice que gracias a la liberación del dios maligno, tanto los españoles como los mexicanos han quedado “unidos para siempre”. En otras palabras, Cortés se muestra magnánimo en la victoria, y para coronar sus palabras ordena el derribo de la estatua del dios y rasga las vestiduras del templo. Es muy importante notar que, en este caso, el libreto no sigue a Antonio de Solís. Este autor se muestra escéptico sobre que Cortés hubiera llevado a cabo esta acción, por temeraria.

Pero en caso que sucediese así el hecho de arruinar los ídolos de México en la forma y en el tiempo que viene supuesto, siendo lícito al historiador el hacer juicio alguna vez de las acciones que refiere, hallamos en ésta diferentes reparos, que nos obligan por lo menos a dudar el acierto de semejante determinación en una ciudad tan populosa, donde se pudo tener por imposible lo que fue dificultoso en Cozumel [...] Motezuma [...] no había dado

---

<sup>376</sup> SPONTINI, *op. cit.*, 57-58

esperanzas de admitir el evangelio; antes duraba inexorable y obstinado en su idolatría: los mejicanos, sobre la dureza con que adoraban y defendían sus errores, andaban fáciles de inquietar contra los españoles. ¿Pues qué prudencia pudo aconsejar que se intentase contra la voluntad de Motezuma semejante contratiempo? Si miramos el fin que se pretendía, le hallaremos inútil y fuera de toda razón.<sup>377</sup>

Llama mucho la actitud de Solís a este respecto. Muestra cómo su interés no es únicamente exaltar a Cortés, como lo habría hecho López de Gómara, y aplica su visión crítica y personal. Aquí se nota el esfuerzo de Solís por hacer una historia verosímil.

Si el libreto en esta ocasión opta por no ser fiel al libro de Solís es porque quiere dejar claro el mensaje político de lucha contra el fanatismo religioso, así que es imprescindible mostrar visualmente el derribo de los ídolos. Así, la acotación escénica dice que una vez destruido todo esto, en una clara metáfora de la inédita claridad y del aire nuevo que ahora circula, al fondo aparece la imagen de la plaza de la ciudad imperial.

El libreto es un mecanismo cuidadosamente medido y con objetivos bien definidos, por ello en medio de esta algarabía general en la ciudad imperial azteca, exótica y lejana, hay lugar para un guiño específico para el espectador parisino (porque sin duda a él estaba dirigida esta ópera) que tiene la cultura de la Ilustración y de la Revolución.

### **Acte III, Scene VII**

---

<sup>377</sup> SOLÍS, *op. cit.*, p. 198-199.

CHOEUR GENERAL.  
O jour de gloire et d'espérance !  
Tout est changé dans ces remparts ;  
Et le temple de la vengeance  
Reçoit les plaisirs et les arts.<sup>378</sup>

La idea de que las artes ocuparán el lugar que antes tenía exclusivamente la religión es una idea netamente ilustrada y también revolucionaria. Es una pista también de lo que pretendía la campaña napoleónica en España: cambiar un credo por el otro, iluminar, reformar. La metáfora queda así muy clara: se trata de acabar con el fanatismo religioso español, con la Inquisición, y sustituirlo por el ideario ilustrado y renovador de la revolución.

Viene ahora la escena final:

### **Acte III, Scene VIII et derniere**

*Entrée triomphale de CORTEZ, il est à cheval, suivi de plusieurs OFFICIERS ESPAGNOLS. AMAZILY, entourée de JEUNES FILLES, TÉLASCO, suivi des GUERRIERS MEXICAINS, arrivent l'un et l'autre sur des palanquins, ALVAR ; MORALEZ, CACIQUES, PEUPLE, SOLDATS, etc*

TELASCO, *descendu de son palanquin, ets adressant à Cortez*  
Les Mexicains, qu'un nouveau jour éclaire,  
Paraissent a tes yeux désarmes et vaincus.  
Cortez, par un nœud tutélaire,  
Unis deux univers l'un à l'autre inconnus  
Regle les droits d'une alliance  
Qui des peuples soumis répare le mallieur  
Et quils adorent ta puissance,  
Comme ils admirent ta valeur !

CORTEZ.  
Oui, le plus noble objet de l'ardeur qui nous guide

---

<sup>378</sup> SPONTINI, *op. cit.*, p. 59-60.

Est d'offrir au Mexique un avenir plus doux :  
Nos bras n'ont renversé que ce temple homicide,  
Et le seul dieu du mal est tombé sous nos coups.

*(à son armée)*

Soldats, la valeur, la constance,  
Vous le voyez, commandent aux destins :  
Une plus noble récompense  
N'est point au pouvoir des humains.  
Vous avez fatigué l'aile de la victoire  
A l'antique univers, tout plein de votre gloire  
Vous joignez de nouveaux climats;  
Et désormais l'astre qui nous éclaire  
Commencera sa brillante carrière  
Et finira son cours au sein de nos états

GUERRIERS ESPAGNOLS.

Ici des rives de l'aurore  
Nous suivons les pas d'un héros;  
Fiers de tes glorieux travaux,  
Nous jurons de le suivre encore  
Aux lieux où le soleil disparaît sous les flots

GUERRIERS MEXICAINS

Pour nous des rives de l'aurore  
Les dieux amènent un héros;  
Que sans modèle et sans rivaux  
il commande, il triomphe encore  
Aux lieux où le soleil disparaît sous les flots!

CHOEUR DE FEMMES

Formons de lauriers et de fleurs  
La chaîne heureuse qui nous lie;  
Que les vaincus et les vainqueurs  
Partagent les mêmes honneurs,  
Et servent la même patrie.

ESPAGNOLS

La plus heureuse destinée  
Nous attend sur ces bords amis;  
Par la victoire et l'hyménée  
Que les deux mondes soient unis.

CHOEUR GENERAL.



O jour de gloire et d'espérance !  
Tout est changé dans ces remparts;  
Et le temple de la vengeance  
Reçoit les plaisirs et les arts.

(*Fête générale des deux nations*)<sup>379</sup>

Este es un gran final, festivo, multitudinario, multicolor. Es rimbombante incluso para la tradición de la ópera barroca, la *opera seria* y la *tragédie lyrique*; es una muestra de porqué *Fernand Cortez* prefigura la *Grand Opera*. En esta gran coreografía aparecen los soldados españoles y los soldados aztecas, pero por vez primera aparece un personaje que no es ninguno de los anteriores: el pueblo, el pueblo azteca, jóvenes, personas de a pie, mujeres. Sobre todo ese conglomerado humano descolla Cortés, quien va a caballo. El parlamento de Telasco, hasta entonces enemigo irreconciliable de los españoles, es elocuente: reconoce el valor español y acepta el inicio de una nueva etapa, con lo que reconoce tácitamente la victoria española. Su frase es más importante, sin embargo, es una parece muy sencilla: “brilla un nuevo día”, la cual alude a que los mexicanos se encontraban bajo las tinieblas, sujetos a la opresión.

Cortés, en su primer parlamento, alude al objetivo liberador de su empresa. Sus armas tenían como objeto primordial buscar un mejor porvenir para México. Las armas han servido para acabar con la tiranía del mal. Así el objetivo de la Conquista no fue la expansión del imperio, la anexión de nuevos territorios, la búsqueda de riquezas o cualquier otro motivo similar sino la liberación de una tiranía religiosa. Con los enemigos rendidos, al evitar el autoelogio

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 60-62.

o la declaración de una anexión política inmediata, Cortés muestra un talante noble y generoso que va más allá de lo personal: se trata de un libertador.

El discurso de Cortés a su ejército tras la victoria refuerza su talante de estadista y hombre político antes que de militar. Dice a sus soldados que su recompensa es de índole moral: por haber sido constantes y, sobre todo, valientes. Por ello han obtenido el más alto galardón, la gloria. Ésta proviene de haber ayudado a que el sol nunca se ponga sobre las tierras del imperio. No hay otro motivo para haber llevado a cabo esa lucha, como la búsqueda de riquezas o cualquier otra cosa. De nuevo se nota que las miras de Cortés son mucho más altas que las de un militar: son políticas e imperiales.

Los soldados alaban a su héroe y, así, como antes se vieron motivados por él en momentos críticos, en el momento del triunfo le responden con idéntica convicción. Juran seguirlo, lo consideran un héroe y se sienten orgullosos de la labor que han hecho junto a él. El coro de los aztecas va en un tono muy similar, quizá incluso su elogio de Cortés es mayor que el de los propios soldados españoles: Cortés es un héroe, “sin modelo y sin rival”, es decir, absolutamente único. Para ellos Cortés encarna el triunfo. Los aztecas ya ni siquiera aluden al hecho de haber sido liberados, ya pueden prescindir de ello: ahora son hombres libres que pueden celebrar a Cortés.

El coro de mujeres redondea las expresiones de júbilo de los españoles y de los indígenas mexicanos: vencedores y vencidos están ahora hermanados, “y sirven a la misma patria”. Es decir, los aztecas se han hecho ahora también súbditos del imperio, y

consienten, felices, en ello. Los españoles señalan que formar parte ahora de ese imperio es “el destino más feliz” y celebran, ahora sí, que su victoria ha traído la unión de dos mundos. Dicha unión no es sólo política sino física, el himeneo que mencionan es la inminente unión de Cortés y Amazily. Es significativa esta breve mención al mestizaje, que no es casual o gratuita. Por ello en el proemio del libreto se mencionaba a Marina (Amazily) como la pareja de Hernán Cortés y madre de su hijo Martín Cortés, caballero de Santiago.

El final es prototípicamente alegre, celebratorio y esperanzado. Es una especie de brevísimo recuento de la trama entera de la ópera. Un mundo completo ha cambiado, el templo del mal ha caído y con ello entrarán ahora las ciencias, la luz, el conocimiento, además del placer.

La última frase, la acotación escénica, es extraordinariamente significativa: la fiesta es de las dos naciones. Liberados, igualados por la acción bienhechora de Cortés, los aztecas ahora celebran con auténtica convicción y con una alegría no inferior a la de los españoles. Así, no hay vencedores ni vencidos, no hay lamentos por su mundo perdido y todos los tópicos tradicionales de la Conquista. Por el contrario, hay una plena integración al imperio y una alegría genuina.

No cabe sino insistir que sería inexacto ver en este final la suma de una serie de destinos individuales y aún sociales. Se trata de una alegoría política cuya finalidad es legitimar una campaña militar: la de Napoleón en España, que comenzó en 1808 y que, en el momento del estreno de la ópera, el 18 de noviembre de 1809,

continúa. La alegoría es sencilla e inmediata: el pueblo español deberá sentirse feliz de haberse librado de la tiranía a la que estaba sometido, y todo se debe a una figura excepcional: Hernán Cortés, es decir, Napoleón Bonaparte.

### *5.5.3 La recepción de Fernand Cortez: los avatares de la propaganda*

Como ya se ha visto, esta ópera trajo consigo un esfuerzo extraordinario en su preparación para poder presentar un espectacular despliegue escénico, musical y vocal.

Un sinfín de obstáculos logísticos retrasaron la fecha del estreno. Por ejemplo, conforme avanzaban los ensayos cada vez se requería más dinero; al final la suma gastada fue de 18 000 francos; otro problema a resolver fue la producción misma, por ejemplo, el uso de los caballos, que al final se alquilaron en el circo de los hermanos Francony, quienes estuvieron presentes en todas las funciones para poder controlar los animales.

Tras la victoria francesa en Ocaña, el 19 de noviembre de 1809, el ambiente era propicio para el estreno de *Fernand Cortez* y, el 28 de noviembre de 1809, finalmente la obra se representó en la Academia Imperial de Música, con la presencia de Napoleón y el rey de Sajonia, Federico Augusto I (antiguo elector convertido en gobernante de un reino de la Confederación del Rin.) Josefina no estuvo presente, se había ya separado del emperador.

Al parecer, el estreno fue triunfal:

Il colpo d'occhio fu straordinario, gli scenari, i costumi, le

ambientazioni, la carica dei diciassette cavalli del Cirque Franconi e la buona musica, fecero passare in secondo piano la fretta di un allestimento dettato da esigenze politiche contingenti.<sup>380</sup>

Y el propio De Jouy evocaba años más tarde el estreno:

Dans les premières représentations de l'ouvrage, on voyait au second acte dix-sept chevaux, personnages historiques, en nombre rigoureusement égal à celui des chevaux qui faisaient partie de l'expédition de Cortez, ils s'avançaient sur le théâtre, au milieu de l'effroi des Mexicains et des jeux des danseuses. Ce magnifique spectacle, dirigé par les frères Franconi, ne produisit pas tout l'effet que l'on pouvait en attendre. L'orchestre, contrarié par le bruit des pas de chevaux, semblait dissoner à l'oreille et la dépense était augmentée sans fruit par la présence de ces comparses de nouveau genre. On les supprima à la dixième représentation: et cette suppression fit assez de tort à l'ouvrage pour qu'il ne fût joué que vingt quatre fois dans sa nouveauté. À la reprise, et tel qu'on le joue encore, il obtint un succès qui n'a pas été interrompu jusqu'à ce momento.<sup>381</sup>

Todo parece indicar que los grandes despliegues escénicos y la singularidad de la música lograron su objetivo. Además seguramente el régimen puso un empeño singular en asegurar que el estreno fuese todo un acontecimiento. Es probable que en el teatro

---

<sup>380</sup> PALMOLELLA, *op. cit.*, p. 17.

<sup>381</sup> Citado por FAUL, Michel, *Les aventures militaires, littéraires et autres de Étienne de Jouy*, París, Séguier, Biarritz, 2009, p. 72-73.

haya habido un ambiente de auténtica euforia. Pocos días después, el *Journal de l'Empire* señaló sobre *Fernand Cortez*:

Este tema conviene sobre todo a la época en que vivimos. El pueblo, que tiene bajo sus ojos milagros de intrepidez y de constancia heroica, contempla su débil imagen en la escena con mayor placer e interés. Cortés, que conquistó un vasto imperio con setecientos soldados de infantería y diecisiete caballos, ¿acaso no despierta con naturalidad en todas las consciencias el recuerdo del héroe que, al frente de legiones más respetables por el coraje que por el número, desconcertó a las más formidables líneas, disipó ejércitos innumerables y triunfó sobre los esfuerzos de la Europa conjurada?<sup>382</sup>

Al resaltar la distinción entre el pueblo “débil” y las legiones heroicas el texto cumple el mismo objetivo que la ópera: cimentar la empresa conquistadora en un solo hombre; además, que esta reseña resalte los mismos puntos del preámbulo del libreto (la excepcionalidad de un hombre que infundió valor a un pequeño grupo de soldados a quienes condujo con excepcional astucia para conquistar un vasto imperio), muestra el carácter oficialista de ambos documentos, que insisten en que el elemento clave del éxito de la Conquista de México fue la “intrepidez” y la “constancia heroica” del líder. La epopeya iguala el pasado español con el presente francés y la equivalencia entre Hernán Cortés y Napoleón se afirma en forma de pregunta retórica. *Fernand Cortez* ilustra una variante de la leyenda imperial: una cultura triunfa sobre otra por su

---

<sup>382</sup> TULARD, Jean, *Napoleón*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 281-282.

superioridad tecnológica o social que por la mayor entereza de su líder.

Toda esta exaltación de Cortés/Napoleón puede notarse claramente en la ópera. A pesar de los coros de soldados españoles y de los aztecas, de la caracterización del sanguinario Sumo Sacerdote azteca, del lugarteniente Moralez y de su hermano Álvaro, el protagonismo lo tienen la audacia y el heroísmo de Hernán Cortés. Los discursos y exhortaciones del capitán español siempre van acompañados de acciones tajantes y espectaculares como la quema de las naves, el desfile de tropas o las cargas de caballería; la trama amorosa entre él y Amazily también es secundaria, incluso los móviles libertarios y civilizadores quedan atrás.

A partir de enero de 1810, las complicaciones y derrotas — como la emboscada en la villa de Dueñas, dirigida por Jerónimo Merino, que provocó 1500 bajas francesas—<sup>383</sup> repercuten en el ánimo del público, que comenzó a manifestar su rechazo con abucheos y silbidos. Según el musicólogo Peter Rietbergen el público identificó a los indígenas americanos como españoles, “representantes de un pueblo obligado a tolerar al poder francés”<sup>384</sup>. Según *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, “the operatic public[...] were swayed by the patriotism of the Spaniards rather

---

<sup>383</sup> Para una revisión general de la campaña napoleónica en España, véase: ESDAILE, Charles J, *La Guerra de la Independencia: una nueva historia*, Barcelona, Crítica, 2004; *Fighting Napoleon : guerrillas, bandits and adventurers in Spain, 1808-1814* New Haven, Yale University Press, 2004; *Las Guerras de Napoleón: una historia internacional, 1803-1815*, Barcelona, Crítica, 2009.

<sup>384</sup> RIETBERGEN, Peter, Singing of Conquest? Opera, History, and the Ambiguities of European Nationalism, en JENSEN, Lotte E., et al., *Free Access to the Past: Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Leiden, Brill NV, 2010, p 211.

than by the barbarity of the priesthood”.<sup>385</sup>

Puede verse que hay unanimidad en los estudiosos en un detalle: fue el contexto adverso, no algún defecto o problema de la ópera *per se*, lo que imposibilitó su triunfo. Con una invasión de España en curso, con una política de invasión europea cuestionada, con el hartazgo de la guerra para algunos sectores de la población, con las derrotas que eventualmente sufría el ejército imperial, cualquier ópera que tratase un tema español habría corrido el mismo destino que está opera. El musicólogo Benjamin Walton, al reflexionar sobre el fracaso de la ópera, señala “intended as propaganda for Napoleonic imperialism, its political message was perhaps not transparent enough”.<sup>386</sup> Cabría decir que ocurrió lo contrario: el mensaje fue muy bien entendido, fue *demasiado transparente*, la analogía entre Cortés y Napoleón fue explícita. Lo que el público cuestionó no era tanto el mensaje político específico como la política napoleónica con respecto a España en general.

Desde que comenzó la invasión francesa de España, los autores franceses preferían no comprometerse abordando un asunto español, porque se volvía potencialmente sospechoso. He aquí un ejemplo de como podía ser delicada la alusión a España. El dramaturgo popular Pierre Brifaut,

después de algunos problemas con la censura, decide escribir una nueva tragedia, titulada Don Sancho, ubicada en la España del siglo XI. Ya lleva la cosa bien adelantada cuando, en marzo

---

<sup>385</sup> CHARLTON, David y BARTLET, Elizabeth, Napoleon I, emperor of France, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.19567>

<sup>386</sup> WALTON, *op. cit.*



de 1808, el Ejército Imperial entra en la península. Inmediatamente el dramaturgo cambia de lugar y época, consciente de que ese terreno se ha vuelto demasiado pantanoso. Por la sonoridad algo parecida de Babilonia con Barcelona, pasa a ubicar la acción en Asiria y en una época mucho más remota, si bien, por lo adelantado de la obra, el tribunal de los magos, por ejemplo, tendrá un extraño sabor a cortes medievales españolas, La obra se acabó titulando Ninus II y tuvo mucho éxito.<sup>387</sup>

Si esto ocurrió con un modesto dramaturgo de teatro popular ¿cómo no esperar que sería potencialmente complicado hacer triunfar una ópera como *Fernand Cortez*? Probablemente, las razones exactas por las cuales el público silbó la ópera sobre el escenario fueron variadas: una parte habría rechazado únicamente a Cortés, otra a los conquistadores en general mientras alguna más quizá mostró su apoyo a los aztecas. La restante, sencillamente porque se trataba de una ópera propagandística. Sea por lo que fuere, el efecto fue el mismo:

À partir du moment où de même Empereur se voyait contraint de rebrousser chemin dans sa conquête et de passer ainsi du rang de héros libérateur à celui de chef militaire vaincu, toute allusion à l'Espagne devenait sédition; applaudir Cortez, dont le livret disait que l'Univers appartient aux héros, c'était donner un a camouflet à Napoléon, du moins ce dernier le ressentait-il de la sorte :

---

<sup>387</sup> SALGUES, *op. cit.*, p. 273.

l'opéra qu'il venait de commander se retournait contre lui.<sup>388</sup>

Otro testimonio similar, de un musicólogo británico:

Fernand Cortez abounds with triumphal processions and public ceremonies requiring the large choruses and martial passages dearly loved in the Napoleonic era. Spontini placed these devices with great theatrical skill. His orchestration was clearly manipulative, investing the noble dignity of his idol Gluck with Meyerberian excesses. Just the same, he counted Berlioz and Wagner among his admirers.<sup>389</sup>

Tras apenas trece representaciones *Fernand Cortez* se retiró de escena en febrero de 1810. Spontini y sus libretistas habían logrado que el público identificase a Napoleón con Cortés, y que la invasión de México fuese vista como la invasión de España, pero ya fuera por las razones que fuesen (que las derrotas no secundaran la imagen invicta de Napoleón, por la animadversión a la invasión o por una eventual simpatía azteca), la ópera fue un fracaso total como propaganda estatal.

Tras la caída del Águila y tras los Cien Días, con Napoleón exiliado en la roca de Santa Helena, llegó la sorpresa: paradójicamente, *Fernand Cortez* triunfó: se convirtió en una ópera favorita de las monarquías europeas de la Restauración tras el Congreso de Viena. En la reposición de París de 1817 se hicieron en

---

<sup>388</sup> BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris, 1800-1850*, París, Hachette, p. 123..

<sup>389</sup> JELLINEK, George, "Fernando Cortez. Gaspare Spontini", *The Opera Quarterly*, 2007, 22(1), pp.187-189, p. 188

el libreto dos cambios: aparecerá como personaje Moctezuma, convención que muestra, quizá, que esta ópera había vuelto al redil cortesano (en las óperas escritas para la corte comúnmente aparecen monarcas) y se dará preponderancia a los coros o, lo que es lo mismo, se atenuará la relevancia del personaje de Cortés. Así, *Fernand Cortez*, se convirtió en 1817 en una exaltación de los valores imperiales desde el punto de vista conservador, de la Restauración, es decir, ya había sido despojada del ideario ilustrado de la Revolución para convertirse en otra cosa. A partir de entonces la lectura de la ópera se modificó. Para la presentación de *Fernand Cortez* en Berlín, en 1832, un diario de esa ciudad publicó:

L'idea principale, primitiva e fondamentale, dell'opera è il trionfo del cristianesimo sul paganesimo o, meglio, sull'idolatria... Sì, noi diremo anche che questa chiusa è la sola leittima in un dramma in cui il cristianesimo e l'idolatria si mostrano in conflitto.<sup>390</sup>

La ópera pasó de ser una obra épica que mostraba el conflicto entre dos imperios (el azteca y el español), el enfrentamiento entre dos líderes militares (Télasco y Cortez), la historia de un romance más allá de la diferencia cultural y política (Amazily y Cortés), a una historia donde el conflicto religioso lo ocupaba todo: era la lucha del cristianismo contra el paganismo, contra la idolatría. El trasfondo propagandístico quedó atrás, ya no es evidente ni inmediato. Se perdió para siempre, a menos que se

---

<sup>390</sup> FRAGAPONE, Paolo, *Spontini*, Firenze, Sansoni Editore, 1983, p. 208.

exhume en unas notas de concierto, en un documental, en una enciclopedia. Pero tal es en general el destino de la ópera en una época que considera a la ópera desde un punto de vista romántico, heredado de la *Bildung* decimonónica (el arte como una experiencia esencialmente espiritual, personal, trascendente) despojándola de su aura política, social y económica.

#### 5.5.4 Fernand Cortez: la ópera caudillista como precursora de la *grand opéra*

Aunque *La Vestale* y *Fernand Cortez* se autodenominaron *tragédie lyrique*, ya no lo eran. Fueron precursoras de un nuevo género, la *grand opéra*, que llevó al límite los efectos escénicos, con grandes coros y una orquesta aumentada. Sin embargo, sus cambios no fueron únicamente una cosa de mayores artificios. El contenido, los temas, los personajes también cambiaron. En la *grand opéra* el pueblo se volverá protagonista, los temas históricos ya no serán sólo de la Antigüedad, mucho menos mitológicos, y se abordarán épocas más recientes, incluso el presente.

Otro cambio que sobrevendrá plenamente con la *grand opéra* pero que ya está anunciado en *Fernand Cortez* corresponde a la ejecución vocal. La *grand opéra* modifica la parte del diálogo (es decir, en la ópera, el llamado *recitativo*), que se volverá más dinámico porque el recitativo se verá acompañado por la orquesta en vez de ser diálogo hablado o un acompañado por un solo instrumento. En *Fernand Cortez* las partes más importantes del protagonista no son cantadas sino recitadas: discursos,

llamamientos, apelaciones, siempre con el acompañamiento de la orquesta. Hay en esta ópera una búsqueda por dotar a la voz de un papel importante que no sea sólo cantado. Esto se dio porque la idea de que Hernán Cortes cantase (es decir, que Napoleón Bonaparte cantase) corría el riesgo de ponerlo en ridículo o mostrarlo bajo una luz desfavorable. Por la misma razón, el personaje dependía en igual medida de la prestancia física que del canto, y a eso, a pesar de que la ópera seguía ligada a las convenciones del Antiguo Régimen: en París de 1809 el personaje de Hernán Cortés estuvo encomendado a un contratenor. Vocalmente la princesa azteca Amazily era más sobresaliente que el propio Hernán Cortes, de ahí que una de sus tres arias fue durante mucho tiempo una pieza obligada para las sopranos en los exámenes de ingreso al Conservatorio de París.

Pero quizá el cambio fundamental, por lo menos en el aspecto político y social de la ópera, fue la recepción de la ópera. Si en la *opera seria* la *representación* (la identificación del protagonista de la obra con el soberano que patrocinaba el montaje de la ópera) debía ser comprensible pero siempre velada, en *Fernand Cortez* la *representación* ya no es velada sino muy directa: nadie dudó que Hernán Cortés fuera en realidad Napoleón. Por ello *Fernand Cortez* en vez de resaltar la magnanimidad real, como en la *opera seria*, privilegió más bien lo heroico, lo audaz, lo extraordinario del protagonista. En otras palabras, esta ópera intenta perfilar con nitidez y fuerza la imagen de un caudillo. Esta singularidad ha sido destacada por la crítica

Aimed to overwhelm the audience, not only with such sensational elements derived from the *mélodrame à grand spectacle* as the appearance of live horses, but also means by means of massive ensembles with opposing horses and sophisticated *da lontano* effects. In this respect, and in the search of historical precision, the work can be seen as a precursor of *grand opera*, but in the glorification of a military commander Jouy intended to introduce an element of epic into the *tragédie lyrique*.<sup>391</sup>

Así, claramente *Fernand Cortez*, como *La vestale*, es una ópera de transición entre la *tragédie lyrique* y la *grand opéra*. Hay otro aspecto clave en el que *Fernand Cortez* difiere de la *grand opéra*: en ésta el pueblo ocupa un lugar muy importante y a menudo es el verdadero protagonista. En *Fernand Cortez* el pueblo es una comparsa, un personaje secundario, casi un pretexto para contrastar con él la excepcionalidad del protagonista. Son este tipo de contradicciones las que han imposibilitado que Hernán Cortés se haya consolidado como una de las óperas del repertorio tradicional y haya sido una ópera popular. No es la única contradicción ni problema formal de la ópera. Como señala un musicólogo italiano,

Difetto fondamentale del *Cortez* è dunque quello di non essere, né nei fatti né nelle persone, proprio ciò che si noma: una tragedia lirica. Esso è bensì l'opposto. Una fitta e variata successione di situazioni e di momenti drammatici non importa se

---

<sup>391</sup> GERHARD, Anselm, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique*, *Oxford Music Online*, disponible en: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007192?print=true>

in sé validi ed efficaci, ma in ogni caso non partecipi di una superiore unità, non governati da un più complesso dinamismo. In ciò è appunto da riconosce la principale differenza tra la *Vestale* e il *Cortez*, e sotto questo aspetto, la incontestabile superiorità della prima sul segundo.<sup>392</sup>

Por esta razón también podría decirse que *Fernand Cortez* es una ópera caudillista. Así, las óperas de Spontini —que influyeron en la estética romántica y fueron un modelo para Berlioz y Wagner— nacieron con un fin muy específico: la propaganda.

## 5.6 Epílogo

En 1797 Federico Guillermo III, sobrino nieto de Federico el Grande, ascendió al trono de Prusia. En 1820 contrató como musical de su corte, por una gran suma de dinero, a Gaspare Spontini, cuyas óperas *La vestale* y *Fernand Cortez*, traducidas al italiano, se presentaron en un gran y lujoso montaje en Berlín. Las obras tuvieron cierto éxito, el normal en el caso de los estrenos de la Ópera Real construida por Federico el Grande en 1740. Un año después se inauguró, también en Berlín, el Schauspielhaus, heredero del Teatro Nacional, que había desaparecido en un incendio en 1817. El nuevo teatro tenía una estructura arquitectónica innovadora porque el auditorio en vez de tener la típica forma de herradura que daba la mejor vista y el protagonismo visual al palco real, tenía una forma de semicírculo que democratizaba el espacio porque el punto focal ya no estaba en el palco real sino en el escenario. (Este escenario, y en general todo el interior del teatro, desapareció en 1945, en

---

<sup>392</sup> FRAGAPONE, *op. cit.*, p. 200.

un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial. Para una historia del Schauspielhaus veáse su sitio web: <http://en.konzerthaus.de/konzerthaus-berlin/geschichte>. El teatro es actualmente el Konzerthaus Berlin, reconstruido y abierto en 1984).

En el entonces recién estrenado Schauspielhaus se estrenó el 18 de junio de 1821 *Der Freischütz* (El cazador furtivo), la ópera romántica del compositor Carl Maria von Weber, una historia fantástica y amorosa ambientada en un pueblo alemán tal final de la guerra de los Treinta Años, que tenía como protagonistas a personajes del pueblo llano. La ópera estaba además cantada en alemán y sus melodías se emparentaban con la música popular germánica. La obra tuvo un inmenso éxito, se convirtió en un evento multitudinario de amplia repercusión política:

El júbilo sin precedentes con que se recibió *Der Freischütz* de Weber fue también una afirmación de los valores nacionales y populares frente a la cultura oficial y extranjera del Teatro de la Corte. Según todos los testimonios, la ópera fue aclamada con un frenesí de entusiasmo desconocido hasta entonces, al menos en los escenarios alemanes.<sup>393</sup>

Aunque *Fernand Cortez* haya sido escrita bajo cierto influjo ilustrado, su verdadera motivación estaba en la apología de un régimen imperial caudillista. Cuando Federico Guillermo III vio la ópera en París en 1817 lo que le impresionó fue esa defensa a través de la ópera de un régimen político (y además, imperial) por eso llevó a Spontini a Berlín. Así, la ópera que originalmente sirvió para

---

<sup>393</sup> BLANNING, *El triunfo de la música*, op. cit., p. 227.



enaltecer el régimen imperial francés sirvió más tarde para dar lustre al régimen de un Estado que había sido vasallo y enemigo de la Francia napoleónica.

*Fernand Cortez* “it is considered as the opera-symbol of the French Empire’s Music”.<sup>394</sup> Si Gros o Jean Louis David exaltaron al régimen en la pintura, Spontini creó la obra cumbre del género artístico que más privilegió el régimen imperial napoleónico: la ópera. Sin embargo la ópera es también un compendio modélico y metódico de la visión imperial española (tal y como la escribió Antonio de Solís en el siglo XVIII, y muchos otros autores antes) de la Conquista de México.<sup>395</sup>

Al final, por muchas diferencias que pueda haber entre la España de los Habsburgo y la Francia napoleónica, el sustrato ideológico es el mismo: la ideología imperial. De ahí que *Fernand Cortés* haya podido servir para la vindicación y apología de dos regímenes políticos que en su tiempo fueron enemigos y que estaban separados en el espacio y el tiempo.

---

<sup>394</sup> GASPARE SPONTINI MUSEUM, *Gaspere Spontini*, Fondazione Pergolesi Spontini, disponible en: <http://archive.is/LHZee>.

<sup>395</sup> Un ejemplo de que la ópera se ajusta bien, por ejemplo, a uno de los puntos de la tradición imperial —que sólo un puñado de españoles conquistó por sí solo un vasto imperio— puede encontrarse siglos después: “When the metropolitan staged *Fernand Cortez* in 1888, a contemporary observer noted that the people employed in the representation rivaled in numbers those who constituted the veritable Cortez army, while the horses came within three of the number that the Spaniards took into Mexico”. JELLINEK, George, *History Through the Opera Glass: from the Rise of Cesar to the Fall of Napoleon*, London, Kahn & Averill, 1994, p. 146.

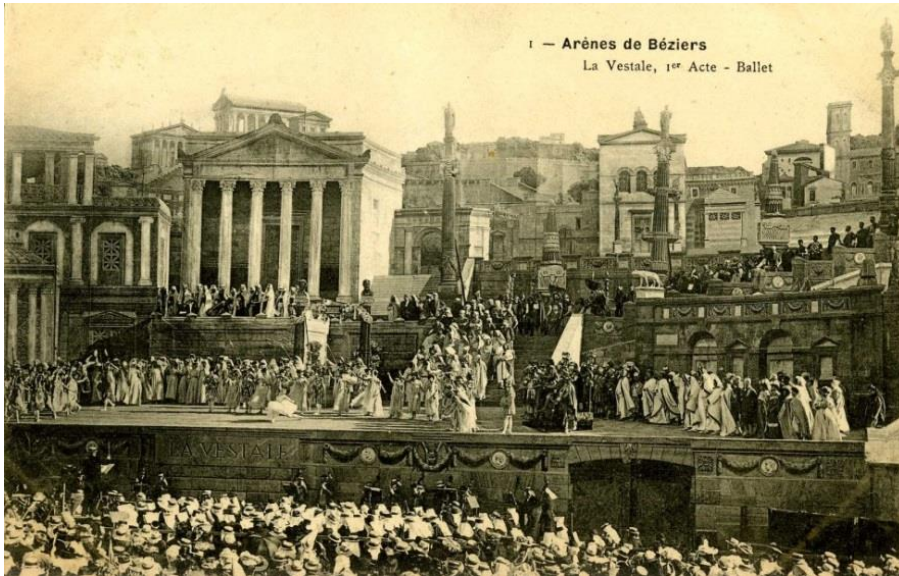


Fig. 61. Tarjeta postal de 1906 de la representación de *La vestale* de Spontini en el Théâtre des Arènes, en Béziers (Francia). Se trata del ballet final del Primer Acto. La vistosa escenografía romana, la suntuosa arquitectura neoclásica, el multitudinario despliegue del pueblo en la escena fascinaron a Napoleón y a muchos espectadores de la época. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Op%C3%A9ra\\_La\\_Vestale.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Op%C3%A9ra_La_Vestale.jpg)



Fig. 62. Montaje de *La Vestale* [imagen en línea] de Spontini en el Théâtre des Champs-Élysées, en París, noviembre de 2013. Eonela Jaho as Julia.

PONTET, Vincent, *La vestale*, WikiSpectacle, disponible en: <http://static01.nyt.com/images/2013/11/01/arts/01iht-spontini01-span1/01iht-spontini01-span1-master675.jpg>



Fig. 63. Si *La vestale* no desapareció por completo del repertorio durante el siglo XX, e incluso se volvió una ópera popular, se debió al montaje de esta ópera hecho en 1954, en traducción al italiano, en La Scala de Milan, cuyo director de escena fue el director de cine y escenógrafo Luchino Visconti. Maria Callas personificó a Julia. En la imagen puede verse a ambos durante un ensayo, en el fondo hay unas columnas del decorado romano de la ópera. Esta ejecución devino en legendaria y fue un verdadero rescata de esta ópera. Desde entonces, el papel de Julia está fuertemente asociada a la Callas.

En:[https://41.media.tumblr.com/23805169a7c611960b158711e8692331/tumblr\\_n g7nhajaoR1r0lybqo1\\_500.jpg](https://41.media.tumblr.com/23805169a7c611960b158711e8692331/tumblr_n g7nhajaoR1r0lybqo1_500.jpg)



Fig. 64. Portada de la traducción francesa de la *Historia de la conquista* de México de Antonio de Solís, éste fue el texto que Gaspare Spontini utilizó como base del libreto de *Fernand Cortez*.

BOUDOT, J., *La Histoire de la conquête du Mexique ou de la Nouvelle Espagne*, Paris, Maurice Villery, 1691, Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58020j.r=Solis+conquete+du+mexique.lang>



Fig. 65. Cartel del estreno de *Fernand Cortez* de Gaspare Spontini, el 8 de noviembre de 1809 en la Académie Imperiale de Musique. La proporción de la tipografía resalta la jerarquía de la información. Aquí se resalta la calidad imperial de la institución patrocinadora y donde se llevará a cabo el evento, así como el nombre del protagonista de la ópera. En la parte de abajo está consignado el nombre de los solistas y de los miembros del coro.

Disponible en: <http://www.ascolti.cz/wordpress/wp-content/uploads/2012/10/Fernand-Cortez.jpg>



Fig. 66. Lecomte, Hippolyte (1781-1857). Maquete de vestuario para el personaje de Amazily de la ópera *Fernand Cortez*, puesta en escena en Paris, en el Théâtre de l'Opéra en 1826. Bibliothèque nationale de France. Disponible en: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42080403j>



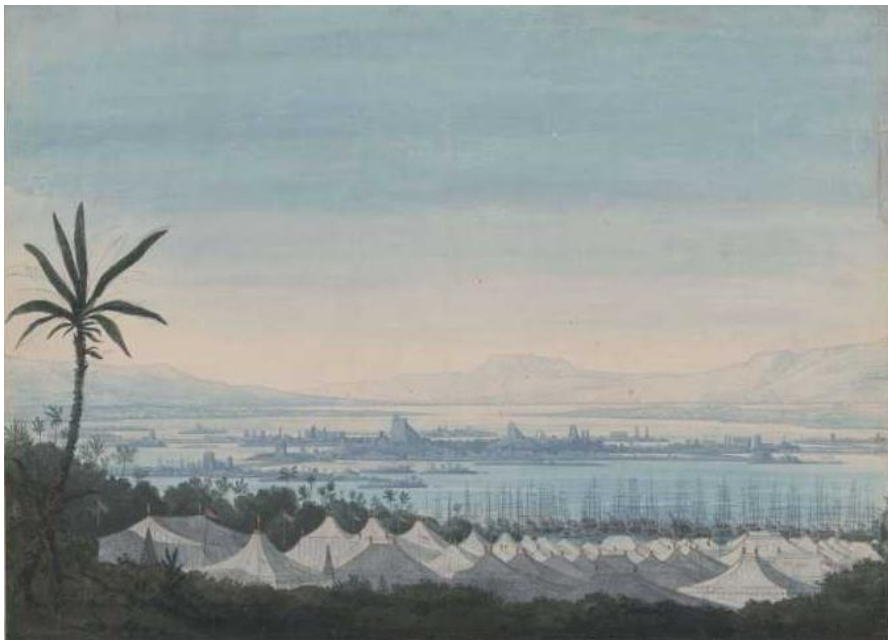


Fig. 67. Karl Friedrich Schinkel: boceto para el diseño del acto II de *Fernand Cortez*, ópera presentada en Berlín en 1818. En esta vista amplia y muy lejana puede verse, al fondo, la ciudad de México (Tenochtitlan), con dos altos templos sobresaliendo en la parte de en medio. En primer plano aparece el campamento español, con numerosas y regulares tiendas de campaña, que los españoles no llevaban. Detrás de éstas se encuentran, apiñados, unas naves europeas. Probablemente se traten de los trece bergantines con los cuales los españoles sitiaron la ciudad durante tres meses en 1521. Sin embargo, pueden verse más de trece barcos. En el extremo izquierdo se ve una especie de palmera y en general toda la vegetación que aparece tiene un aspecto tropical, lo cual es también ficticio porque la ciudad de México se encuentra a 2 500 metros de altura. Debido a la lejanía, la ciudad tiene cierto aire indeterminado, pero queda claro que se trata de una ciudad muy grande. Schinkel es uno de los arquitectos más importantes de Prusia en el siglo XIX, además de ser uno de los escégrafos más importantes de la historia de la ópera. Fue asimismo un teórico muy destacado. *Fernand Cortez, oder: Die Eroberung Mexikos. Oper von Gaspare Spontini.*,

Kupferstichkabinett der Staatliche Museen zu Berlin, 1818, disponible en: [http://ww2.smb.museum/schinkel/zoom.php?zoom\\_list\\_type=0&object\\_id=1504377](http://ww2.smb.museum/schinkel/zoom.php?zoom_list_type=0&object_id=1504377)



Fig. 68. Karl Friedrich Schinkel: boceto para el diseño del acto I de *Fernand Cortez*, Berlín en 1818. Schinkel tituló esta vista como *Indianischer Feuertempel*. Así, se trata del templo del Dios del Fuego. “Todo el primer acto transcurre en una noche tempestuosa a las fueras del «gran templo», iluminado por varios fuegos que brotan de unas copas situadas en la barandilla de la escalera de la pirámide y de las fauces de las serpientes en la balaustrada de la plataforma con los dos altares. A lo largo del muro del recinto en el primer plano —que a su vez forma una parafrásis del *coatepanli* [muro de serpientes]— se alzan cinco columnas con cráneos en sus fustes y con capiteles en forma de trompos invertidos. La estatua de Telapulca [Tezcatlipoca] —el dios del Mal, como indica el libreto— está sentada en un globo flanqueado por dos tigres y varias serpientes doradas, sobre una base adornada con jeroglíficos. «Telapulca» o Tetzcatlipoca sostiene serpientes en las manos a modo de arcos. Entre las dos columnas de la izquierda hay dos entradas que, como dice el texto, llevab a una cárcel en la cual están presos unos españoles, destinados a ser sacrificados. La inscripción en el grabado del primer acto reza ‘templo de los peruanos en el primer acto de la ópera de Cortés’”.

Schinkel se basó para este grabado en un grabado del libro de Antoine-François Prévost, *Histoire générale des voyages, ou Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues* (15 volúmenes, Paris, 1746-1759), quien a su vez lo tomó de Bernard Picart: *Cérémonies et coutumes religieuses de peuples idolâtres* (Amsterdam, 1723), donde



lo tituló “Temple de Vitsliputli”; es decir, que originalmente el dios era Huitzilopochtli. Picart a su vez tomó el grabado de la traducción francesa de 1692 de la *Historia de la conquista de México*, de Antonio de Solís. Singularmente interesante es que los dos nichos que coronan el templo de la derecha parece el aura dorada de la Virgen de Guadalupe, figura central del santoral mexicano, una virgen de origen indígena.

*Fernand Cortez, oder: Die Eroberung Mexikos. Oper von Gaspare Spontini* [imagen digital en línea], Kupferstichkabinett der Staatliche Museen zu Berlin, 1818, disponible en: [http://ww2.smb.museum/schinkel/zoom.php?zoom\\_list\\_type=0&object\\_id=1504377](http://ww2.smb.museum/schinkel/zoom.php?zoom_list_type=0&object_id=1504377)



Fig. 69. Ilustraciones de François-Guillaume Ménégeot para el diseño de vestuario del estreno de *Fernand Cortez* de Spontini en 1809. Se consignan los nombres de los personajes en la parte superior y en la parte inferior el apellido del cantante que lo personificó. De izquierda a derecha N° 1: Montesuma (M. Duparc) ; N° 2 : Telasco (M. Lays) ; N° 3 : Amazily (Mme Branchu) ; N° 4 : Pontife mexicain (M. Derivis). Estos diseños deben ser anteriores al inicio de los ensayos porque en la ópera no aparece Moctezuma como personaje ni tampoco hay cantante o actor apellidado Duparc. Por otro lado, tampoco aparece en el libreto de la ópera un “Pontife mexicain” sino “le Gran-Prêtre des Mexicains”. Todo esto hace pensar que el ilustrador recibió indicaciones generales pero que no tuvo acceso al libreto. Moctezuma, además de llevar una especie de corona, tiene una suerte de vara de mando. Telasco sostiene un arco y en la espalda lleva un carcaj con las flechas. El sacerdote lleva, en cambio, un hacha, tal y como lo indica el libreto. No está clara la razón, probablemente se trata de un distintivo, porque en otra ilustración hay dibujado un “Prêtre mexicain sacrificateur” del que no habla el libreto, dado que es el Gran sacerdote quien los realiza. De nuevo se nota cierta inconsistencia entre la nomenclatura de las ilustraciones y el libreto de la ópera.

Bibliothèque nationale de France  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454382k/f1.item.r=Spontini%20Fernand%20Cortez>



Fig. 70. Ilustraciones de François-Guillaume Ménégeot para el diseño de vestuario del estreno de *Fernand Cortez* de Spontini en 1809. Se consignan los nombres de los personajes en la parte superior y en la parte inferior el apellido del cantante que lo personificó. De izquierda a derecha N ° 1: Fernand Cortez (M. Lainé); N° 2: Morales (M. Bertin); N° 3: Alvare. (M. Laforêt). Estos diseños deben ser anteriores al inicio de los ensayos porque hay imprecisiones en los nombres de los personajes y de los cantantes: Así “Lainé” es en realidad “Lainez”; “Morales” es “Moralez” en el libreto; y el personaje “Alvare” es “Alvar”. Todo esto hace pensar que el ilustrador no tuvo acceso al libreto ni estuvo en contacto directo con el equipo de producción de la ópera, aunque seguramente estos fueron los diseños de vestuario que se utilizaron. Es importante destacar las posturas corporales parecen mostrar la jerarquía de los personajes. Cortés parece dar indicaciones, Morales se muestra como un subalterno solícito mientras Alvar tiene la postura más desenvuelta, lo que mostraría su mayor jerarquía con respecto a Morales, e intermedia con respecto a su hermano Hernán Cortés.

*Fernand Cortez ou la conquête du Mexique: sept pl. de costumes*, Bibliothèque nationale de France, disponible en:  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454382k/f2.item.r=Spontini%20Fernand%20Cortez>



Fig. 71. Ilustraciones de François-Guillaume Ménageot para el diseño de vestuario del estreno de *Fernand Cortez* de Spontini en 1809. Muestrario de armas y enseñas aztecas. La transcripción del texto, de izquierda a derecha, dice: N° 1. 1ère division. [Massue]. N° 2-3 et N° 5. 2ème division. [Arc et carquois]. N° 4. 3ème division. Bouclier et épée des mexicains. N° 6. 4ème division. [Lances]. N° 7-8. Enseignes. Las armas tienen un aire azteca, pero salvo el arco y las flechas, el resto son armas de ficción. Los aztecas no usaban la maza de la ilustración sino el macuahuitl, es decir, una maza con incrustaciones de obsidiana. En cuanto a las lanzas (*átlatl*), la punta llevaba asimismo incrustaciones de obsidiana. Sin embargo, lo más fantasioso son las enseñas, la de la izquierda lleva una serpiente y la derecha una suerte de león alado. Las enseñas aztecas llevaban plumas y llevaban grabados tejidos..

Para una descripción general de las armas aztecas véase el capítulo 6, “Arms and Armor” de HASSIG, Ross, *Aztec Warfare: Imperial Expansion and Political Control*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1995, pp. 75-94.

*Fernand Cortez ou la conquête du Mexique: arc et carquois*, Bibliothèque nationale de France, disponible en:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454382k/f7.item.r=Spontini%20Fernand%20Cortez>





Fig. 72. Litografía de Godefroy Engelmann para el libreto de *Fernand Cortés* en París en 1817. En la imagen, que corresponde a la Escena VII del acto II, se ve a Hernán Cortés tras haber conjurado el motín que el regalo de los aztecas —un gran cargamento de oro— provocó en sus tropas. Los españoles deseaban volver a España pero ahora están arrepentidos, de ahí la actitud del caballero de la izquierda (que tiene el aire de un cruzado) y de ahí la actitud entusiasta de los soldados, que hacen el ademán de seguir a Cortés, mientras éste los guía hacia adelante. En pocos momentos ordenará el incendio de la flota naval española. Spontini escribió una nueva versión de la ópera en 1817, con la Restauración, en la que redujo el protagonismo de Cortés. Llama la

atención el parecido de Cortés en este grabado con el Napoleón del famoso cuadro de Antoine-Jean Gros. Los rasgos, especialmente la nariz, son parecidos, así como el gesto.

*Fernand Cortez ou La conquête du Mexique* [litografía], Paris M.lles Erard, 1817, disponible en: <http://catalogue.gazette-drouot.com/images/perso/cat/LOT/85/17248/296.jpg>



Fig. 73. *Bonaparte au Pont d'Arcole* (1801) de Antoine-Jean Gros.  
Disponible en:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Gros,\\_Antoine-Jean,\\_baron\\_-\\_Napoleon\\_Bonaparte\\_on\\_the\\_Bridge\\_at\\_Arcole.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Gros,_Antoine-Jean,_baron_-_Napoleon_Bonaparte_on_the_Bridge_at_Arcole.jpg)



Fig. 74. *Capitulation de Madrid, le 4 décembre 1808*, 1810, de Antoine-Jean Gros. Esta imagen muestra a un victorioso Napoleón mostrándose sobrio y magnánimo en la victoria. Su porte, actitud y vestimenta contrasta notablemente con la de los vencidos, quienes muestran su admiración, su terror, su asombro ante el emperador francés. Obsérvese la mirada de recelo que aparece en el rostro que aparece en el centro, en el último plano. La ropa de los soldados españoles no es un uniforme, tiene un aspecto civil, con un aire ligeramente campesino. Algunos de los españoles son más morenos, tiene cierto aire gitano y sus peinados no son estilizados. Incluso el general español que se rinde tiene el cabello revuelto. La figura del extremo izquierdo sintetiza el mensaje del cuadro: está inclinada hasta el suelo y muestra una mezcla de petición de clemencia con horror ante la vista de Napoleón y sus acompañantes que recuerda la tradición de imágenes del encuentro de indígenas americanos con europeos.

En conjunto, podría decirse que el mensaje de esta pintura y de la ópera *Fernand Cortez* es similar: una cultura superior vence a otra inferior, y la primera tiene como virtud general un mayor grado de civilización.

Disponible en:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Battle\\_of\\_Somosierra#/media/File:Antoine-Jean\\_Gros\\_-\\_Capitulation\\_de\\_Madrid,\\_le\\_4\\_d%C3%A9cembre\\_1808.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Somosierra#/media/File:Antoine-Jean_Gros_-_Capitulation_de_Madrid,_le_4_d%C3%A9cembre_1808.jpg)

## Conclusión

Una vez analizada *Motezuma* (1733) de Antonio Vivaldi, *Montezuma* (1755) de Carl Heinrich Graun y *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* (1809) de Gaspare Spontini puede concluirse, con absoluta certeza, que la fuente primordial de los libretos de estas óperas es la *Historia de la conquista de México* (1684) de Antonio de Solís. La razón de su elección no se debe a una predilección especial de los compositores por esta obra sino a que fue el libro más popular sobre la Conquista de México en la Europa del siglo XVIII, de ahí que estos compositores y sus libretistas pudieran tener acceso a esta obra, traducida a varias lenguas y difundida ampliamente entonces.

Desde una perspectiva contemporánea pude sorprender la elección de esta obra: actualmente la obra de Solís es secundaria, marginal, una pieza de erudición bibliográfica. Hoy día, al abordar la Conquista de México se valoran las fuentes primarias, las escritas por los testigos presenciales, ya sean las de autores españoles —por ello los textos de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo tienen numerosas ediciones, algunas de ellas populares— o las relaciones indígenas de la Conquista, textos también notablemente populares.

En el caso de la tradición en lengua española hay una razón aparte para preferir la obra de los cronistas señalados: las historias de la Conquista posteriores siempre toman las obras de Cortés y de



Bernal como base ineludible, por lo que se hace preferible leer el texto original.

Sin embargo, en la España del siglo XVIII la preeminencia lectora la tenía Solís. Esto se debió que el Hernán Cortés que retrató encarnaba “la ejemplaridad histórica que requería la conciencia de decadencia histórica del imperio español”.<sup>396</sup> Este tópico de la decadencia era una preocupación dominante entre las élites dominantes y las clases altas, los potenciales lectores de Solís. Su obra les recordaba una época dorada pero sobre todo mostraba una especie de ejemplo, era una clase de guía para los problemas de aquella España: Cortés no era sólo un soldado valiente sino además era un astuto político, capaz de imponerse a sus enemigos por muy poderosos que fueran los imperios contrincantes. En suma, como ocurre actualmente, el libro *histórico* de Solís se leía en clave *contemporánea*: más por lo que ponía en la mesa sobre los dilemas dominantes de entonces que por una auténtica preocupación por el futuro; actitud que en realidad es muy reciente que no puede aplicarse retrospectivamente.

La popularidad de Solís en la Europa de la época se explica porque en su obra la Conquista se volvió un *dramma* que seguía los cánones neoclásicos, ampliamente dominantes en el gusto lector.

---

<sup>396</sup> SERÉS, Guillermo, “Uso y adecuación de las fuentes en la ‘Historia de México’ de Antonio de Solís”, en SERÉS, Guillermo y SERNA Mercedes (coord.), *Los Límites del océano: estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, p. 246.

Así “lo que varias generaciones de lectores apreciaron en la obra fue una manera de contar [...] en otras palabras, su valor retórico”.<sup>397</sup>

De la misma manera que los valores morales resaltados por Solís era los que el lector español promedio buscaba en una obra histórica, los valores formales que Solís vindicaba en su obra eran las de un poeta y dramaturgo: su interés primordial eran el estilo y la forma. En 1918 Alfonso Reyes apuntaba:

Solís creyó que los hechos políticos y guerreros de Cortés no habían encontrado narrador a la altura de su grandeza. La sencillez y la rudeza de los cronistas primitivos acaso le resultaban enojosas. Alejado ya de los sucesos que pinta, quiso tratarlos con la majestad del poema épico [...] Solís vio a Cortés, no con los ojos del historiador sino con la mirada imaginativa del poeta; no le apareció como un héroe real sino como un ente perfecto por él creado.<sup>398</sup>

La popularidad de la *Historia de la conquista de México* de Solís es además sintomática de la emergencia de un público lector, algo incipiente pero no poco importante, porque fue la base de la revolución lectora del siglo XVIII. Tanto esto como la adaptación de la obra de Solís en una obra musical forman parte de otro fenómeno característico de la época: la expansión de la cultura, que “constituyó una línea divisoria en la historia europea”<sup>399</sup>. Así, puede

---

<sup>397</sup> PINEDA, Victoria, “La prudència de Cortés. Teoria política y pràctica retòrica en la Historia de la conquista de México de Antonio de Solís”, *Colonial Latin American Review*, 22, 3, p. 345.

<sup>398</sup> REYES, Alfonso, Capítulos de Literatura Española, en Obras completas, trad. VI, México, D. F, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.172.

<sup>399</sup> BLANNING, Tim (ed.), *El siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 12.

considerarse que la obra de Solís, por sus valores —que pensaban antes en el lector que en satisfacer al Consejo de Indias o a cualquier otra institución oficial— fue una obra de protodivulgación histórica. La dualidad, entre obras eruditas y de divulgación, que subyace en la obra de Solís es la misma que existía en la Europa del siglo XVIII: humanistas y científicos buscaron escribir para un lector general. Esta dualidad sigue operando.

Cada década o dos aparece una nueva versión, para un nuevo público, de la Conquista de México. Actualmente el libro más difundido en inglés es *The Conquistador: Hernan Cortes, King Montezuma, and the Last Stand of the Aztecs* (2009) de Buddy Levy.

Si en el Siglo de las Luces hubo una auténtica corriente de óperas sobre la Conquista de México fue porque ésta era entonces un tópico común en todo el continente. Es decir, este episodio histórico no formaba parte exclusivamente de la historia de España sino también de otros tópicos, como la historia de la cristiandad, el papado, la expansión europea, el imperialismo Habsburgo, de efectos continentales. Por estar inserta en diversas temáticas históricas y relacionada con numerosos tópicos, el tema pudo usarse con varias intenciones y de varias maneras.

*Motezuma* de Vivaldi fue esencialmente una ópera comercial, su relación con el poder político fue, básicamente, cuidarse de él. No buscó halagar el poder español en la península itálica ni criticarlo. Vivaldi y/o su libretista Giusti eligieron la Conquista de México como tema porque, en un contexto operístico muy competitivo, era novedoso, llamativo, exótico. La ópera se

configuró, por ello, no tanto por razones ideológicas como teatrales: de ahí el énfasis puesto en el vistoso y consabido enfrentamiento personal entre Moctezuma y Hernán Cortés; de ahí la fuerza del personaje de Mitrena (crear un rol importante para una cantante protegida de Vivaldi, Anna Giró); de ahí que la ópera tenga el típico final feliz, en eso y en todos sus aspectos es una típica ópera barroca.

*Montezuma* y *Fernand Cortez* fueron óperas políticas que generaron concienzudamente un discurso cuyo plan inicial fue trazado por Federico II el Grande y por Napoleón respectivamente; las convenciones operísticas fueron su trasfondo, no su razón de ser.

*Montezuma* es una ópera cuya música fue escrita exclusivamente para complacer a un soberano; a su vez, la finalidad de éste fue justificar su actuación política y militar y hacer de la ópera una extensión de su obra escrita, especialmente de su *Antimaquiavelo* (1740). Una de las ideas claves de *Montezuma* era demostrar que sus enemigos de Habsburgo, austríacos, por ser católicos, no eran confiables porque su religión era tan intolerante como imperial. *Montezuma* se enmarca asimismo como el producto más importante del proyecto operístico didáctico de Federico II destinado a su corte.

*Fernand Cortez* también fue escrita para complacer a un poderoso gobernante, Napoléon Bonaparte, quien buscaba justificar el más reciente de sus empeños imperiales, la invasión de España. Si bien éste no escribió un libreto sí ordenó la creación de la ópera, dio claras indicaciones sobre la directriz de la misma y la financió personalmente. Una idea clave de la ópera es la de mostrar

un hecho militar como un hecho básicamente político: la sustitución de una tiranía por un gobierno justo; también, la de mostrar la política imperial napoleónica como una campaña ilustrada de carácter liberador.

Tanto *Montezuma* como *Fernand Cortez* fueron óperas destinadas a las respectivas cortes en las cuales surgieron, no fueron pensadas, de ninguna manera, pensando en un circuito internacional de la ópera, tal y como ocurre ahora. Si los estilos operísticos eran internacionales, no lo era su intención, eminentemente local. Así que la suerte de protopropaganda —que así podría llamarse— de Federico II y de Napoleón tenía ese carácter local, a diferencia de otros medios que sí tenían un carácter internacional, como los libros o las obras de arte.

En suma, la utilización eminentemente política de la ópera tiene en el Siglo de las Luces uno de sus momentos más importantes, más estrictamente organizado, y está relacionada directamente con el despotismo ilustrado. Así, no sólo hace falta considerar esta función política de la ópera a la hora de estudiar este género sino también hace falta que los estudios históricos, políticos e ideológicos sobre el siglo XVIII tomen en cuenta a la ópera.

Si en la corte hispánica no se abordó el tema de la Conquista de México no se debió al menor grado de desarrollo de la ópera en comparación con otras partes de Europa. Es más probable que fuese porque la realidad cotidiana de la posesión de las colonias americanas no necesitaba el recordatorio, la exaltación o la justificación de la Conquista. También, porque al ser un hecho de la tradición histórica propia, cualquier desviación de la historia

imperial (como el pactismo entre imperios) habría sido absurda, o peligrosa. En suma, se trataba de un tema u obvio o incómodo.

Además de las razones ideológicas —el amenazante poder político católico para Federico II y la conquista de los aztecas como una guerra de liberación para Bonaparte— al parecer influyó en la elección del “México” azteca su calidad de Estado y ente político complejo, algo muy alejado del mito del “buen salvaje”. Así, lo que se presentaban eran los dilemas de la propia política europea: la legitimidad de las conquistas, el conflicto dinástico y la cuestión de la representatividad del poder. El tema de estas óperas *parece* americano, en realidad es europeo. Por ello estas óperas no se originaron a partir del debate sobre América de la época, la disputa del Nuevo Mundo, como la llama Antonello Gerbi. Su trayectoria es paralela a ésta, no convergente; pertenece a otra tradición intelectual. De ahí la importancia de hacer más estudios sobre las muchas otras óperas sobre la Conquista de México que existen —desde el siglo XVII hasta el siglo XXI— y en general, de analizar en general las óperas sobre tema americano.

Como ejemplo de lo anterior puede señalarse la comparación de las imágenes de Cortés y Moctezuma, lo que revela su rol político. En la ópera de Vivaldi ambos son guerreros pero se aclara que Cortés no detenta el poder sino lo representa; en la de Graun, Moctezuma es superior a Cortés en todos los aspectos, salvo en lo maquiavélico; en la de Spontini se asume la superioridad militar, moral y política de Cortés. El final pactista entre las monarquías hispánica y azteca del *Motezuma* de Vivaldi (muy similar al final de *Alzira* de Voltaire) es una fantasía política de corte ilustrado.

*Fernand Cortez* es una ópera caudillista: la Conquista en pos de unas ideas ilustradas pero sólo es posible por el carisma y la excepcionalidad del líder, como el propio régimen napoleónico.

La ubicación de estas óperas con respecto a la historiografía sobre la Conquista de México es diversa. *Moteczuma* de Giusti/Vivaldi, con su planteamiento complejo tiene unos visos neutrales (que la acerca a la visión revisionista) aunque fue creada en un momento en que la visión imperial era muy poderosa. En *Montezuma*, Federico II/ Graun crearon una visión de la Conquista más cercana a la Leyenda Negra y a la actual vertiente indigenista. *Fernand Cortez* de De Jouy/Esmenard/ Spontini es un compendio ideal de la visión imperial de la Conquista.

En suma, estas óperas, además de ser un recordatorio de hechos histórico, también reflejan cómo han sido interpretados. Sobre todo, puede verse que aunque, en un primer acercamiento, la trama histórica de las óperas puede parecer disparatada, y que por ello su estudio en nada contribuye a la historiografía de la Conquista, sin embargo, se ve, en primer lugar, que su argumento se relaciona con una fuente historiográfica ortodoxa y canónica de la Conquista de México y, en segundo (en virtud de lo anterior), que pueden inscribirse y tener un lugar en la tradición historiográfica sobre ese suceso.

En numerosos manuales de historia de la música Federico II el Grande figura únicamente por haber invitado a J. S. Bach a su corte y proporcionarle el tema sobre el que compuso *Das Musikalische Opfer* [La ofrenda musical]. La visión actual de la ópera como “arte”, es decir, como actividad personal, espiritual,

trascendente, deriva de la *Bildung* decimonónica (“íntima” y “burguesa” en oposición al fasto cortesano) pero no es propia del Siglo de las Luces. En un libro clásico sobre el siglo XVIII, un historiador británico señaló: “Federico II es la figura política más sobresaliente del período que separa a Luis XIV de Napoleón”.<sup>400</sup> Que esas tres figuras considerasen la ópera una cuestión de Estado no es gratuito; que dos recurrieran a la Conquista de México, tampoco.

---

<sup>400</sup> ANDERSON, *op. cit.*, p. 43.



## **Bibliografía**

ALGAROTTI, Francesco, *Saggi, Scrittori d'Italia* 226, Bari, Laterza, 1963.

ÁLVAREZ DEL CASTILLO, Fernando, La Conquista y la música. *Nouvelles du Mexique. Reviste culturelle*, México, D. F., 2008, 22.

ANDERSON, M. S., *La Europa del siglo XVIII*, México, D. F, Fondo de Cultura Económica, 1986.

ARAMAYO, Roberto R, *La quimera del rey filósofo. Los dilemas del poder, o el frustrado idilio entre la ética y lo político*, Madrid, Taurus, 1997.

AROCENA, Luis, *Antonio de Solís, Cronista indiano*, Argentina, Universitaria de Buenos Aires, 1963.

ASHMAN, Mike, “Bajazet” Vivaldi, en BOINDI, Fabio, *Bajazet* [CD 4 56459 2 12010], Europa Galante, Virgins Classcis, 2010.

AYER, A. J., *Voltaire*, Barcelona, Critica, 1988.

AZUA, Félix de, *Venecia de Casanova*, Barcelona, Planeta, 1992.

BAILLY, Augusto, *Historia de Venecia*, Barcelona, Luis de Caralt, 1963.

BARATTI, Antonio, Fiesta para para el Gran Duque de Rusia, 1782 [imagen digital en línea], disponible en <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/258.1985/>

BARBIER, Patrick, *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas*, Barcelona, Paidós, 2002.

BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne a l'Opera au temps de Rossini et de Balzac, Paris, 1800-1850*, París, Hachette, 1987.

BASSO, Alberto, “Accanto alle Cure dello Stato”, *Friedrich Der Grosse: 3 Flötekonzerte* [CD 426 083-2], Pro Arte Orquesta München, Amsterdam, Philips, 1989.

BATAILLE, Gretchen, *Native American Representations. First Encounters, Distorted Images and Literary Appropriations*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.

BAUMANN, Thomas, “Montezuma”, *The Grove Dictionar of Music and Musicians*, disponible en: <http://www.xfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903255?print=true>

BBC Radio 3, “La Malinche”, Genome Beta [en línea], 7 de julio de 1991, disponible en: <http://genome.ch.bbc.co.uk/1b146051543a4db3b1b0733f41df195a>

BERTHE, Jean Pierre, Juan López de Velasco *ca.* 1530-1598, Cronista y cosmógrafo mayor del Consejo de Indias: su

personalidad y su obra geográfica, *Relaciones*, verano 1998, 75(19), pp. 143-172.

BERTOLAZZI, RosSELLa, *La Vestale, Dictionnaire chronologique de l'opéra. De 1597 à nos jours* [introducción de Rolf Liebermann], París, Ramsay, 1971.

BLANNING, T. C. W., *The Culture of Power and the Culture. Old Regime Europe 1660-1789*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

BLANNING, Tim (ed.), *El siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, 2002.

BLANNING, Tim (ed.), *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Barcelona, Acantilado, 2013.

BOST, David H., "A Night at the Opera. *Concierto barroco* and *Moctezuma*", *Revista de Estudios Hispánicos*, mayo de 1987, 21(2), p. 23.

BOST, David H., "Music and Musicians in Carpentier's *Concierto barroco*", *Cinccinnati Romance Review*, 1982, 1, pp. 73-82.

BRADING, David, *Orbe indiano: de la monarquía católica a la República criolla, 1492-1867*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

BRION, Marcel, *Venecia. La máscara de Italia*, Barcelona, Argos Vergara, 1962.

BRODY, Martin, Montezuma (II), en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1997.

BRÜGGEMANN, Axel. The New Spirit at the Court, en PAHUD, Emmanuel, *The Flute King. Music from the Court of Frederick the Great* [CD], Kammerakademie Pottsdam, Trevor Pinnock, London, Warner Classics, 2011.

BUCH, Esteban, *The Bomarzo Affair. Ópera, perversión y dictadura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, San Sebastián, Nerea, 1995.

CABANNE, Pierre, *El barroco*, Madrid, Larousse, 1999.

CANDÉ, Roland de, *Vivaldi*, Paris, Seuil, 1987.

CAÑIZARES ESGUERRA, Jorge, *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2007.

CARPENTIER, Alejo, *Concierto barroco*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Akal, 2011.

CARR, Víctor, La Conquista, opera by Lorenzo Ferrero, *Classics Today* [en línea], enero 2001, disponible en:

<http://www.naxos.com/reviews/reviewslist.asp?catalogueid=8.555044&languageid=EN>

CELLETI, Rodolfo y MORÁBITO, Fabio, “El Montezuma de Carl Heinrich Graun”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 1992, 11, pp. 72-79.

CETRANGOLO, Aníbal Enrique, “América en la escena operística”, *Zibaldone. Estudios italianos*, enero 2015, 1(2), p. 300.

CHAILLOU, David, *Napoleon et l'Opera. La politique sur la scène*, París, Fayard, 2004.

CHARLTON, David y BARTLET, Elizabeth, Napoleon I, emperor of France, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.19567>

COBBAN, Alfred (coord.), *Historia de las civilizaciones* [col. 9], Madrid, Alianza/Labor, 1989.

Comunicado de prensa del Teatro Nacional de Mannheim, Montezuma-Fallender Adler, *National Theater Mannheim*, 26 de marzo de 2010, disponible en: [https://www.nationaltheater-mannheim.de/en/oper/stueck\\_details.php?SID=557](https://www.nationaltheater-mannheim.de/en/oper/stueck_details.php?SID=557)

CONACULTA, Estrenarán en México la ópera, basada en un legado de Antonio Vivaldi [Comunicado No. 2117], 16 de diciembre de 2009, disponible en: <http://www.conaculta.gob.mx/noticias/opera/2698-estrenaran-en-mexico-la-opera-motecuhzoma-ii-basada-en-un-legado-de-antonio-vivaldi.html>

CONSTANT, Benjamin, *Adolfo*, [introducción y traducción de Gabriel Oliver], Barcelona, Planeta, 1983.

CONTRERAS, Juan Guillermo, Ayacachtli, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* [vol. I], Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

CORTÉS, Hernán, *Cartas de relación*, DELGADO GÓMEZ Ángel (ed.), Madrid, Castalia, 1993.

CUESTA, Domingo M., Estudio introductorio, en HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o “Décadas”* [Tomo 1], Madrid, Universidad Complutenses de Madrid, 1991.

CURTIS, Alan, The conductor-scholar in conversation with David Vickers, en *Motezuma* [CD], Hamburgo, Archiv Produktion, 2006.

D’ANTUONO, Nancy, Tra storicità e fantasia. La *Historia de la conquista de Mexico* (1684) di Antonio de Solís e il *Motezuma* (1733) del poeta Alvisse Giusti, con alcuni riferimenti al *Concierto barroco* (1984) di Alejo Carpentier, en COTTICELLI, Francesco y MAIONE Paologiovanni (eds), *Le arti della scena e l’esotismo in età moderna*, Nápoles, Turchini Edizioni, 2006.

DAY, David, *Conquista. Una nueva historia del mundo moderno*, Barcelona, Crítica, 2006.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Real Academia Española, 2011.

*Dictionnaire Chronologique de l’Opera. De 1597 à nos jours* [introducción de Rolf Liebermann] París, Ramsay, 1971.

DIEHL, Carlos, *Venecia, una república de patricios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

DUFOURV, Gerard, “La repercusión de la Guerra de Independencia en Francia”, *Cuadernos dieciochistas*, 2007, 8, 121-136.

DUPLANCHER MAGAÑA, Arturo, Tres Moctezumas en la historia de la ópera, en *Pro Ópera*, México, D. F., 2006.

DUVERGER, Christian, *Crónica de la eternidad ¿Quién escribió la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España?*, Taurus, Madrid, 2013.

DUVIOLS, Jean Paul, “Montezuma, opera en trois actes, musique de Karl Heinrich Graun, livret de Frédéric II, Roi de Prusse”, Fêtes et divertissements [vol. 8], Sorbona, Iberica/Presses de l'Université de Paris, 1997.

ELÍAS, Norbert, La sociedad cortesana, México, D.F, Fondo de Cultura Económica, 2012.

ELLIOT, John H., El mundo mental de Hernán Cortés, en España y su mundo, 1500-1700, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

ELLIOT, John H., Poder y propaganda en la España de Felipe IV, en España y su mundo. 1500-1700, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

ELPE Musique, *Fernand Cortez ou La Conquete du Mexique*, Francia, Moulins-Engilbert, 2007 [nouveau score de la edition originaille francaise].

ENSEMBLE Baroque, *Montezuma* [en línea], 2011, disponible en: <http://www.ebcz.eu/en/?do=program&program=25&zpet=programy>

ESMENARD, Joseph-Alphonse, *Couronne poétique de Napoléon-le-Grand, empereur des Français*, París, Arthus Bertrand, 1807.

Disponible en:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6515174w.r=Couronne%20po%C3%A9tique%20de%20Napol%C3%A9on-le-Grand>

ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Gredos, Madrid, 1992.

EVERETT, Andrew, *Josephine's Composers. The Life and Works of Gaspare Pacifico Luigi Spontini*, Bloomington, Author House, 2013.

FALCÓN, Laia, *La ópera. Voz, emoción y personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

FARRÉ VIDAL, Judith, "Biografía de Antonio de Solís (1610-1686)", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [fecha de consulta 29 de octubre de 2015], disponible en:

[http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio\\_de\\_solis/autor\\_biografia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/antonio_de_solis/autor_biografia/)

FAUL, Michel, *Les Aventures militaires, littéraires et autres d'Étienne de Jouy*, París, Séguier, 2009.

FECHHELM, Karl Friedrich Fechhelm, *Stage Design for Act Iii of the Opera 'Montezuma'* [imagen en línea], 1755, disponible en: <http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/53/5389/SSLJG00Z/posters/fechhelm-karl-friedrich-stage-design-for-act-iii-of-the-opera-montezuma-1755.jpg>

FELDMAN, Martha, *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth Century Italy*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

FERGUSON, Niall, *Civilización. Occidente y el resto*, Barcelona, Debate, 2012.



*Fernand Cortez ou La conquête du Mexique:opéra en 3 actes /*  
[poème de MM. de Jouy et Esménard]; [musique de M. Spontini],  
Paris, Roullet , 1809.

FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe, 1492. *El nacimiento de la  
Modernidad*, Barcelona, Debate, 2010.

FERNÁNDEZ ARMESTO, Felipe. *Las Américas. Historia de un  
hemisferio*, Barcelona, Debate, 2004.

FERRERO, Lorenzo, *La Nueva España*, en YUASA, Takuo,  
Ukraine National Symphony Orchestra [CD Naxos 8.555044],  
Honk Kong.

FLORES, Enrique, “La *Conquête du Mexique: Sacrificio,*  
espectáculo y ‘teatro de la crueldad’”, *Caravelle*, 2004, 1(82), pp.  
89-124.

FRAGAPONE, Paolo, *Spontini*, Firenze, Sansoni Editore, 1983.

FRÉDÉRIC au comte Algarotti, (octobre 1753), en *Correspondance  
de Frédéric avec le comte Algarotti* [en línea], Berlín, Œuvres de  
Frédéric le Grand. *Digitale Ausgabe der Universitätsbibliothek  
Trier*, disponible en: [http://friedrich.uni-  
trier.de/de/oeuvres/18/102/text/?h=Montezuma](http://friedrich.uni-trier.de/de/oeuvres/18/102/text/?h=Montezuma)

FUCHS, Jörn Florian, *Zwei Welten in der Klangsmaschine,*  
*Kultiversum. Die Kulturplattform* [en línea], 26 de marzo de 2010,  
disponible en: [http://www.kultiversum.de/Oper-  
Premieren/Bernhard-Lang-Montezuma-Nussbaum-Mannheim-  
Nationaltheater-Montezuma-Fallender-Adler.html](http://www.kultiversum.de/Oper-<br/>Premieren/Bernhard-Lang-Montezuma-Nussbaum-Mannheim-<br/>Nationaltheater-Montezuma-Fallender-Adler.html)

FULCHER, Jane, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1987.

GAINES, James, *Evening in The palace of Reason. Bach meets Frederick the Great in the Age of Enlightenment*, London, Fourth Estate, 2005.

GARCÍA; CÁRCEL, Ricardo, *La Leyenda Negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

GASPARE SPONTINI MUSEUM, *Gaspare Spontini*, Fondazione Pergolesi Spontini, disponible en: <http://archive.is/LHZee>.

GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982.

GERHARD, Anselm, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique*, Oxford Music Online, disponible en:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007192?print=true>

GINASTERA, Alberto, *The Bomarzo Affair. Ópera, pervasión y dictadura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

GIRARDI, Michele, *Un felice Motezuma* [en línea], Facoltà di Pavia, Musicologia, Università degli studi di Pavia, disponible en:  
<http://musicologia.unipv.it/girardi/Motezum.PDF>

GOSSEC, Joseph y CHÉNIER, Marie-Joseph de, *Le chant du 14 Juillet* [partitura], Bibliothèque nationale de France, disponible en:

[http://data.bnf.fr/13929338/francois-joseph\\_gossec\\_le\\_chant\\_du\\_14\\_juillet\\_\\_rh\\_606/](http://data.bnf.fr/13929338/francois-joseph_gossec_le_chant_du_14_juillet__rh_606/)

GOTTLOB FECHHELM, Christian, “Re Americano” Diseño para la ópera *Montezuma* [imagen en línea], *Culture-images/Lebrecht Music & Arts*, disponible en:

<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/158/es10450196.htm>

GRAUN, Carl Heinrich, *Montezuma* [CD] [dir. GORITZKI, Johannes], Capriccio, Königsdorf, 2008.

GRAUN, Carl Heinrich, *Montezuma*, Hamburgo, Tredition Classics, 2006.

GUARDI, Francesco, *Il parlatoio delle monache di San Zaccaria*, 1745-1750 [imagen digital en línea], disponible en

<http://www.wga.hu/art/g/guardi/francesc/1/guard095.jpg>

GUARDI, Francesco, *Il Ridotto*, 1755 [imagen digital en línea], disponible en: [http://correr.visitmuve.it/wp-](http://correr.visitmuve.it/wp-content/uploads/2012/10/GUARDI-II-Ridotto-Ca-Rezzonico-Venezia1.jpg)

[content/uploads/2012/10/GUARDI-II-Ridotto-Ca-Rezzonico-Venezia1.jpg](http://correr.visitmuve.it/wp-content/uploads/2012/10/GUARDI-II-Ridotto-Ca-Rezzonico-Venezia1.jpg)

GUERRERO VINUEZA, Gerardo León, “El otro oro en la conquista de América: las mujeres indias, el surgimiento del mestizaje”, *Revista de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Nariño*, 2008, 22-23, pp.9-25, disponible en:

<http://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/1343/163>

GUISTI, Luigi, *Motezuma*, [traducido por José Arturo Salcedo Mena], *Kareol* [en línea], 2009, disponible en:

<http://www.kareol.es/obras/moctezuma/moctezuma.htm>

GUTIÉRREZ CONTRERAS, F., *Hernán Cortés*, Barcelona, Salvat, 1989, p. 99.

HALASZ, Gabor, Begegnung mit dem Fremdem, *Die Rheinpfalz* [en línea], 25 de marzo de 2010, disponible en: [http://akt-heidelberg.de/wp-content/Kritik-RP.SEITE\\_.pdf](http://akt-heidelberg.de/wp-content/Kritik-RP.SEITE_.pdf)

HASSIG, Ross, *Mexico and the Spanish Conquest*, Norman, University of Oklahoma Press, 1994.

HAUFF, Andreas, Begegnung der Kulturen. Bernhard Langs “Montezuma” in Mannheim. *Oper & Tanz* [en línea], marzo, 2010, disponible en: <http://www.operundtanz.de/archiv/2010/03/berichte-mannheim.shtml>

HEARTZ, Daniel, Francesco Algarotti en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: <http://www.xfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00558?print=true>

HELM, E. Eugene y McCULLOCH, Derek, Frederick II, King of Prussia, en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: [http://www.xfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10176?q=Frederick+the+Great+&search=quick&pos=28\\_start=1+&search=quick&pos=28\\_start=1#firshit](http://www.xfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10176?q=Frederick+the+Great+&search=quick&pos=28_start=1+&search=quick&pos=28_start=1#firshit)

HELM, Ernest Eugene, *Music at the Court of Frederick the Great*, Norman, University of Oklahoma, 1960.

HENZEL, Christoph, “Carl Heinrich Graun”, en *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: <http://www.fordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music11653pg3?print=true>

HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Décadas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991.

HERRERA Y TORDESILLAS, Antonio de, *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano o “Décadas”* [Tomo 1], Madrid, Universidad Complutenses de Madrid, 1991.

HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar. Royal Amateur of the Flute. *Friedrich Der Grosse: 3 Flötekonzerte* [CD 426 083-2], Pro Arte Orquesta München. Flöte und Dirigent, Kurt Redel, Amsterdam, Phillips, 1989.

HORALKOVA, Elena, Montezuma y Hernán Cortés “conquistaron” Praga [podcast], *Radio Praga*, 15 de marzo de 200, disponible en: <http://www.radio.cz/es/articulo/64395>

<http://www.reprodart.com/a/pesne-antoine/karl-heinrichgraunandhisw.html>

JELLINEK, George, “Fernando Cortez. Gaspare Spontini”, *The Opera Quarterly*, 2007, 22(1), pp.187-189.

- JELLINEK, George, *History Through the Opera Glass: from the Rise of Cesar to the Fall of Napoleon*, London, Kahn & Averill, 1994.
- JOUVE MARTI, José R., “El Horrible Destino: historia y memoria de la conquista de México en la ópera Montezuma (1755) de Carl Heinrich Graun” [conferencia], *Association Francophone pour le Savoir (Acfas)*, Montreal, Canada, McGill University, mayo 15-19, 2006.
- JOUVE MARTI, José Ramón, “Incas y aztecas en la imaginación trasatlántica: teatro música y memoria en *The Indian Queen* de John Dryden y Henry Purcell”, *Hispanofila*, 2008, 154, pp. 1-14.
- JOUVE-MARTÍN, José Ramón, “Literatura, música e historia: la Conquista de México en la ópera *Montezuma* (1755) de Federico II y C. H. Graun”, *The Bulletin of Hispanic Studies*, 2010, 87(2), 203-220.
- JOUY, Victor-Joseph Étienne de, *Galerie des Femmes* [introducción de Guillaume Apollinaire], Paris, Bibliothèque des curieux, 1912.
- KAMEN, Henry, *Poder y gloria. Los héroes de la España imperial*, Barcelona, Espasa, 2012.
- KEEN, Benjamin, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1984.
- KINTZLER, Catherine, *La France classique et l'opéra ou la vraisemblance merveilleuse*, Arles, Harmonia Mundi, 1998.

- KIRKPATRICK, F. A., *The Spanish Conquistadores*. A. & C, London, Black Publishers, 1934.
- KLÜPPELHOLZ, Heinrich, Die Eroberung Mexikos aus preussischer Sicht, zum Libretto der Oper *Montezuma* von Friedrich dem Grossen, *Oper als text: romantische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg, Gier Verlag, 1986.
- KÜGELGEN, Ilse, Imágenes de México en Alemania desde la Conquista hasta el presente, en BIEBER, Leo (coord.), *Las relaciones germano-mexicanas, desde el aporte de los hermanos Humboldt hasta el presente*, México, D. F., El Colegio de México/ Servicio Alemán de Intercambio Académico/ UNAM, 2001.
- LANDON, Robbins y NORWICH, John Julius, *Cinco siglos de música en Venecia*, Barcelona, Destino, 1992.
- LANE, Frederic C, *Venice. A Maritime Republic*, Baltimore, London, John Hopkins University Press, 1973.
- LANG, Paul Henry, *La experiencia de la ópera*, Madrid, Alianza, 1983.
- LEPPERT, Richard, *Music and Image. Domesticity, Ideology and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1988.
- LINDENBERGER, Herbert, *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, 1998.
- LOCKE, Brian S., *Opera and Ideology in Prague. Polemics and Practice at the National Theatre, 1900-1938*, Ney York, University of Rochester Press, 2006.

- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco, *Historia de la conquista de México*, México, D., Porrúa, 1988.
- MACCHI, Fernanda, *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2009.
- MAEHDER, Jürgen, Alvisé Giusti's Libretto *Moteczuma* and the Conquest of Mexico in Eighteenth-Century Italian *Opera Seria*, en TALBOT, Michael (ed.), *Vivaldi, "Moteczuma" and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*, Brepols, Turnhout, 2008.
- MAEHDER, Jürgen, Cristóbal Colón, Moteczuma II Xocoyotin and Hernán Cortés on the opera stage. A Study in Comparative Libretto History. *Revista de Musicología*, 1993,16, Madrid, pp. 146-184.
- MAGAÑA DUPLANCHER, Arturo, Tres Moctezumas en la historia de la ópera, *Pro Ópera*, México, D. F., 2006, 19.
- MALTBY, William, S., *La Leyenda negra en Inglaterra: desarrollo del sentimiento antihispánico 1558-1660*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MANSAUD, André, 1618: ¿Conjuración de los españoles contra Venecia o Venecia contra los españoles?, en *AIH*, Actas VII, 1980, pp. 725-732.
- MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*. [Introducción y notas de Manuel M. Artaza], Madrid, Akal, 2010.



MARKS Music Corporation, *Score of Session's Montezuma* [imagen digital en línea], 1967, disponible en: <https://www.lib.odu.edu/diehn/exhibitsevents/FromPentoPage/16th18th.htm>

MARKSTROM, “Kurt, Giusti, Girolamo [Luigi, Alvise?]”, [en línea], *Oxford Music Online*, disponible en: [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901927](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901927)

MARTÍNEZ, José Luis, *Hernán Cortés*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1990.

MATABOSCH, Joan, “La conquista de México” o el encuentro de dos culturas, *El Huffington Post* [en línea], 4 de octubre de 2013, disponible en: [http://www.huffingtonpost.es/joan-matabosch/la-conquista-de-mexico-o-\\_b\\_4036869.html](http://www.huffingtonpost.es/joan-matabosch/la-conquista-de-mexico-o-_b_4036869.html)

MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, Ichcateopan y los restos de Cuauhtémoc, *Arqueología Mexicana*, noviembre-diciembre 2006, 82 (14), p. 38-45.

MÁYNEZ CHAMION, Samuel, “La Napoleónica ‘Conquête du Mexique’”. *Archipiélago*, 2009, 67(17), p. 46.

MCEWAN, Colin y LÓPEZ LUJAN (Eds.), Leonardo, *Moctezuma, Aztec Ruler*, London, The British Museum Press, 2009.

MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel. *Historia de la ópera*. Madrid, Akal, 2013.

MONTERROSO MONTERO, Juan M., “Imagen impresa y estereotipos. Retratos, lugares y batallas en las *Décadas* de Antonio

- de Herrera y Tordesillas”, *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 2012, 24, 25-53, ISSN 1137-9669.
- MORÁBITO, Fabio, “El Montezuma de Carl Heinrich Graun”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 1992,11, 72-79.
- MORRELL, Hortensia R., “Contextos musicales en *Concierto barroco*”. *Revista iberoamericana*, apr-sept, 1983, 49, pp. 123-24.
- MÜNCH, Rolan, “The Organ of Princess Anna Amalia of Prussia. Works of Berlin Composers”, *Die Orgel der Prinzessin Anna Amalia von Preussen* [CD 10 108]. Königsdorf , Capriccio, 1987.
- NATIONAL THEATRE MANNHEIM, *Montezuma Fallender Adler* [en línea], 26 de marzo de 2010, disponible en:  
[www.nationaltheater-annheim.de/en/oper/stueck\\_details.php?SID=557](http://www.nationaltheater-annheim.de/en/oper/stueck_details.php?SID=557)
- NORWICH, John Julius, *Historia de Venecia*, Granada, Almed, 2009.
- NUÑEZ RONCHI, Ana, “Los indios americanos en las escenas líricas europeas. De los hermanos Purcell (1695) a Carl Heinrich Graun (1755)”. *Revista de Indias*, 2014, 261(74), pp. 483-506.
- O’LOGHLIN, Michael, *Frederick the Great and his Musicians*, Hampshire, Ashgate, 2008.
- OE1, Wolfgang Rihm: “Die Eroberung von Mexico”, [en línea], 26 de julio 2015, disponible en: <http://oe1.orf.at/programm/409670>
- Oleskiewicz, Mary, “Johann Joachim Quantz (1697-1773): Flute Concertos”, *Johann Joachim Quantz. Flute Concertos* [CD 8.573120], Hong Kong. Naxos, 2013.

OLIVERI, Adriano, Apuntes sobre la pintura veneciana en los albores del siglo XVIII, en *Venecia, Vivaldi y las sonatas op. 1* [CD 921203-S], San Lorenzo de El escorial, Glossa Music, 2007.

OLIVERI, Adriano, Arquitectura, urbanismo, bellas artes y cultura material en la Venecia del siglo XVIII, en *Venecia, Vivaldi y las sonatas op. 1* [CD 921203-S], San Lorenzo de El escorial, Glossa Music, 2007.

OLMSTEAD, Andrea, “The Plum'd Serpent: Antonio Borgese and Roger Sessions's 'Montezuma'”, *Tempo, New Series*, Mar. 1985, 152, pp. 13-22.

O'LOGHLIN, Michael, *Frederick the Great and his Musicians: The Viola da Gamba Music of the Berlin School*, London, Ashgate Publishing, 2008.

OSTOS MIRALLES, Juan, *Hernán Cortés, inventor de México*, México, D. F., Tusquets, 2001.

OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura Hispanoamericana* [Tomo 1], Madrid, Alianza Editorial, 2004.

PAGDEN, Anthony, *El imperialismo español y la imaginación política*, Barcelona, Planeta, 1990.

PAGDEN, Anthony, *Señores de todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)*, Barcelona, Península, 1997.

PALMOLELLA, Marco, *CC Aniversario prima rappresentazione del Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique*, Majolati Spontini, Opera Pie Gaspare Spontini, Museo Gaspare Spontini, 2009.

PENIN, Jean Paul, Introduction, en SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la Conquête du Mexique*, Paris, Accord Disques, 1998.

PÉREZ, Joseph, *Carlos V*, Madrid, Planeta, 2010.

PÉREZ, Joseph, En torno a la Leyenda Negra, en *Historia, literatura, sociedad*, Granada, Editorial Universitaria de Granada, 2010.

PESNE, Antoine, Retrato de Carl Heinrich Graun con su esposa Ana Luisa [imagen digital en línea], Colección del castillo Sansoucci, Postdam, 1735, disponible en:

<http://www.reprodart.com/a/pesne-antoine/karl-heinrichgraunandhisw.html>

PIETSCHMANN, Klaus, ¿Indios galanes, españoles crueles? La imagen de México en el teatro musical alemán del barroco. En PIETSCHMANN, Horst, *et. al. (ed.), Imágenes de México en Textos literarios alemanes del siglo XVIII*, México, D. F., Universidad Iberoamericana, 2005.

PINEDA, Victoria, “La prudència de Cortés. Teoria política y pràctica retòrica en la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís”, *Colonial Latin American Review*, 22, 3, 344-368.

PISANI, Michael, V., *Imagining American Native in Music*, New Haven, Yale University Press, 2002.

PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor, “Ópera de verdad”, *Filomúsica* [en línea], junio de 2004, 53, disponible en:

<http://www.filomusica.com/filo53/v10.html>

POHL, John M. D. y LYONS, Claire L., *The Aztec Pantheon and the Art of the Empire*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2010, p. 59.

PONTET, Vincent, *La vestale* [imagen en línea], WikiSpectacle, disponible en: <http://static01.nyt.com/images/2013/11/01/arts/01iht-spontini01-span1/01iht-spontini01-span1-master675.jpg>

PORTILLA, Miguel León, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

PRESCOTT, William, *History of the Conquest of Mexico*, New York, Random House Publishing Group, 2000.

PROD'HOMME, J. G., "Napoleon, Music and Musicians" [traducido por MARTENS, Frederick H.], *The Musical Quarterly*, 1921, 4(7), pp. 579-605.

PRUSIA, Federico II de, *Antimaquiavelo*, Madrid, Edición de Roberto Aramayo, 1995.

PULVER, Jeffrey, "Music at the court of Frederick the Great", *The Musical Times*, 1 de septiembre de 1912, 835 (53), p. 600.

REDACCIÓN, "La visión mexicana de *Moctezuma* de Vivaldi", *Proceso* [en línea], 17 de diciembre de 2009, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=121285>

REININGHAUS, Frieder, *Tributo al rey azteca*, Humboldt [en línea], Goethe-Institut, disponible en: <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/158/es10450196.htm>

RESTALL, Mathew, *Los siete mitos de la conquista española*, Barcelona, Paidós, 2004.

REYES, Alfonso, *Capítulos de Literatura Española*, en *Obras completas*, trad. VI, México, D. F, Fondo de Cultura Económica, 1996.

RICE, John A., *Opera at the Court of Frederick the Great: Graun's Montezuma as Royal Autobiography*, disponible en:  
<https://sites.google.com/site/johnaricecv/graun-s-montezuma>

RIETBERGEN, Peter, *Singing of Conquest? Opera, History, and the Ambiguities of European Nationalism*, en JENSEN, Lotte E., *et al.*, *Free Access to the Past: Romanticism, Cultural Heritage and the Nation*, Leiden, Brill NV, 2010.

RIHM, Wolfgang, *Die Eroberung von México* [CD CPO B000001RVZ], Osnabrück, Hamburger Philharmoniker, 1995.

RITTER, Gerhard, *Frederick the Great: a historical profile*, Berkeley, University of California Press, 1974.

ROUVIERE, Olivier, *Gaspare Spontini (1774-1851) De l'opéra buffa au drame musical*, *Concert Classic* [en línea], disponible en <http://www.concertclassic.com/article/gaspere-spontini-1774-1851-de-lopera-buffa-au-drame-musical>

ROUX, Marie-Aude, “A Salzbourg, une ‘Conquête du Mexique’ en forme de guerre des sexes”. *Le Monde* [en línea], 31 de julio de 2015, disponible en:  
<http://www.lemonde.fr/musiques/article/2015/07/31/a-salzburg->

une-conquete-du-mexique-en-forme-de-guerre-des-  
sexes\_4705961\_1654986.html#lZQIRddpoxcIEcBM.99

SALGUES, Marie, Españoles y franceses en el teatro de la guerra. Visiones recíprocas, en LA PARRA LÓPEZ, Emilio (ed.), *La guerra de Napoleón en España. Reacciones, imágenes, consecuencias*, Alicante, Universidad de Alicante/ Casa de Velázquez, San Vicente del Raspeig, 2010.

SAYRE, Gordon, *Les Sauvages Américains. Representations of Native Americans in French and English Colonial Literature*, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 1997.

SAYRE, Gordon, *The Indian Chief as Tragic Hero. Native Resistance and the Literatures of America, from Moctezuma to Tecumesh*, Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 2005.

SCHWARTZ, Stuart B, *Victors and vanquished: Spanish and Nahua Views of the Conquest of Mexico*, Boston, Bedford/St. Martin's, 2000.

SERÉS, Guillermo, “Uso y adecuación de las fuentes en la ‘Historia de México’ de Antonio de Solís”, en SERÉS, Guillermo y SERNA Mercedes (coord.), *Los Límites del océano: estudios filológicos de crónica y épica en el Nuevo Mundo*, Barcelona, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009.

SERNA, Mercedes, “Introducción”, en *Crónicas de Indias. Antología*, Madrid, Cátedra, 2003.

- SERRALA, Frederici, Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra, *Criticón*, 1986, 34, pp. 51-157.
- SNOWMAN, Daniel, *La ópera. Una historia social*, Madrid, Siruela, 2012.
- SOLÉ, Robert, *La expedición Bonaparte. El nacimiento de la egiptología*, Barcelona, Edhasa, 2001.
- SOLÍS, Antoine de, *Histoire de la conquête du mexique ou de la Nouvelle Espagne par Ferand Cortez* [traducido del español por un autor del triunvirato], La Haya, Adrian Moetjens, marchan Libraire Prés la Cour, à la Libraire Françoise, La Compagnie des libraires, 1692.
- SOLIS, Anton von, *Geschichte von der Eroberung Mexiko, aus dem Spanischen. Erster Teil*. Copeppenhagen/ Leipzig, Ben Gabriel Christian Rothe, 1750.
- SOLÍS, Antonio de, *Historia de la Conquista de México*, Prólogo y apéndices de Edmundo O’Gorman, notas de José Valero Silva, México, D. F., Porrúa, 1968.
- SPIES, André Michael, *Opera, State and Society in the Third Republic, 1875-1914*, Ney York, Peter Lang Publishing, 1998.
- SPONTINI, Gaspare, *Fernand Cortez ou la conquête du Mexique* [ópera], París, Libraire de L’Académie Impériale de Musique, 1809.
- STEINBERG, Michael, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, Cornell, UK, Cornell University Press, 1990.



TALBOT, Michael (ed.), *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*, Turnhout, Brepols Publishers, 2008.

TALBOT, Michael, *Vivaldi*. Madrid, Alianza, 1990.

TAMBLING, Jeremy, *Opera and the Culture of Fascism*, Oxford, Uk, Oxford University Press, 1996.

TEATRO de la Abadía, disponible en:

<http://www.teatroabadia.com/es/archivo/198/la-noche-y-la-palabra/>

THIRIET, Freddy, *Historia de Venecia*, Barcelona, Salvat Editores, 1956.

THOMAS, Hugh, *La Conquista de México*, Barcelona, Planeta, 2003.

TISSIER, André, *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique* [2 tomos], Genova, Droz, 1992.

TORRES, Rossana, La ópera española “La noche y la palabra” se estrena hoy en la Abadía. *El País* [en línea], 27 mayo de 2004, disponible en:

[http://elpais.com/diario/2004/05/27/espectaculos/1085608801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/05/27/espectaculos/1085608801_850215.html)

TULARD, Jean, *Napoleón*, Barcelona, Crítica, 2012.

VELAZCO, Jorge, *Federico de Prusia, el rey Músico*, México, D.F., Universidad Autónoma de México, 1985.

VICKERS, David, Unearthing a Treasure-The Rediscovery of “Motezuma”, en VIVALDI, Antonio, *Motezuma* [CD], Hamburgo, Archiv Produktion, 2006, pp. 12-16.

VIVALDI, Antonio, *Motezuma. Drama per música* [CD], Paris, Auvidis, 2013.

VOLTAIRE, *Alzire ou Les Americains*, París, Jean Baptiste-Claude Bauche, 1736.

VOLTAIRE, *Memorias* [traducción, prólogo y notas de Agustín Izquierdo], Madrid, Valdemar, 1994.

VOSS, Steffen, Antonio Vivaldi’s *dramma per música Motezuma*. Some observations on its libretto and music, en TALBOT, Michael, *Vivaldi, “Motezuma” and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Brepols, Turnhout, 2008 pp. 15-17.

WÄCHTER, Edmund, [sin título], *Friedrich der Grosse. Flötenmusik aus Sanssouci* [CD CHE 0102-2], Heidelberg, Christophorus, 1998.

WALDER-BIESANZ, Ilana, Rihm's Conquest of Mexico: glorious philosophy in music at the Salzburg Festival, *Bachtrack* [en línea], disponible en: [https://bachtrack.com/es\\_ES/review-rihm-conquest-mexico-konwitschny-salzburg-festival-july-2015](https://bachtrack.com/es_ES/review-rihm-conquest-mexico-konwitschny-salzburg-festival-july-2015)

WALTER, Rösler, Opera seria in Berlin at the time of Frederick the Great, en *Opera Baroque. Deutschland* [CD LC 7045], Harmoni Mundi, 2013.

WALTON, Benjamin, Jouy, Etienne de [Victor-Joseph Etienne], *Grove Dictionary of Music and Musicians*, disponible en: [oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47120?print=true](http://oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47120?print=true)

WHITE, Harry (ed.), *Musical constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*, Irlanda, Cork University Press, 2001.

WILSON, Alexandra, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2007.

WILSON, Peter H., *The Holy Roman Empire, 1495-1806*, London, MacMillan, 1999.

WOLFFER, José, La Conquista de México, *Letras Libres* [en línea], noviembre de 2003, disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/la-conquista-de-mexico>