



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

*Reelaboración y relectura del dramma per musica
MOTECUHZOMA II de Antonio Vivaldi.
Una visión desde Mesoamérica que
confronta al eurocentrismo.*



Tesis para optar por el grado de
Doctor en Estudios Mesoamericanos.

Presenta
SAMUEL CRISTÓBAL MÁYNEZ CHAMPION



TUTOR PRINCIPAL
Dr. Patrick Johansson K.
Instituto de Investigaciones Históricas

COMITÉ TUTOR
Dra. Ascensión Hernández y Dra. Karen Dakin
Instituto de Investigaciones Filológicas



Ciudad Universitaria, México, enero de 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Alondra y Carlo,
Metztzintli y Tonatiuhztin, que
presiden el firmamento de mis amores.*



CONTENDO

<i>Ovación escrita</i>	9
<i>Índice de ilustraciones</i>	16
<i>Abreviaturas</i>	18
<i>Obertura dialógica</i>	19
Capítulo I <i>De monstruos y prodigios</i>	
1.1.- La inaferrable verdad histórica, una teoría desenmarcada.....	35
1.2.- Las Indias Occidentales, un universo sonoro humanamente denegado.....	52
1.3.- Tenochtitlan en el imaginario veneciano.....	62
1.4.- Motecuhzoma II, un gobernante vituperado que inspira a músicos y dramaturgos.....	71
1.5.- Prerrogativas y descomposiciones dentro de la recreación musical.....	86
1.6.- El engendro primigenio.....	94
1.7.- Las secuelas musicales alrededor del IX <i>tlahtoani</i> tenochca. De 1733 a la fecha.....	102
1.8.- La napoleónica <i>Conquête du Mexique</i> , un desvarío ulterior.....	114
Capítulo II <i>Gestación del dramma per musica</i>	
2.1.- El melodrama como fenómeno.....	119
2.2.- Los teatros venecianos y sus dueños.....	130
2.3.- Libretistas y compositores.....	143
2.4.- Los castrados y su hegemonía.....	157
Capítulo III <i>Vivaldi en su tiempo</i>	
3.1.- Semblanza de un hombre de fe que amaba a las mujeres y el teatro.....	165
3.2.- Aportaciones vivaldianas para la evolución del arte sonoro.....	180
3.3.- El <i>preste rojo</i> como operista.....	186

3.4.- La animadversión de sus colegas.....	197
3.5.- Reparición en <i>La Serenissima</i> para presentar su <i>Motezuma</i>	204
3.6.- El supuesto concierto para caracol.....	211
3.7.- Redescubrimiento vivaldiano en el siglo XX.....	216

Capítulo IV *El insidioso libreto*

4.1.- La consigna de Giusti.....	223
4.2.- Antonio de Solís, fuente de consulta y desconcierto.....	226
4.3.- Desatinos disfrazados de virtudes.....	230
4.4.- Final feliz para la Conquista.....	251

Capítulo V *La trashumante partitura*

5.1.- Vicisitudes y aparición fortuita.....	255
5.2.- Estado actual. Sus peculiaridades.....	261
5.3.- Obligatoriedad de una reelaboración musical.....	264
5.4.- Las arias y la tesitura de los roles.....	270
5.5.- Orquestación y precariedad de medios.....	275
5.6.- La espinosa adopción del estilo napolitano.....	278
5.7.- Las presuntas “reconstrucciones”.....	282

Capítulo VI *Una reelaboración plurimanual*

6.1.- La música. Punto de partida y puerto de arribo.....	295
6.2.- Los personajes originales y su trasmutación.....	319
6.3.- Nuevo libreto para un ilusorio despertar de conciencia.....	336
6.4.- Salvaguarda de la cosmoacústica mesoamericana.....	350
6.5.- Labor de sastre para los remiendos en la partitura.....	353
6.6.- La selección de instrumentos musicales prehispánicos y su notación.....	364
6.7.- Problemática de las traducciones al maya y náhuatl. Su incorporación a las pautas...374	
6.8.- La danza para la fiesta de Tóxcatl.....	382
6.9.- Propuestas de vestuario y escenografía acorde con la iconografía existente.....	391
6.10.- Pantallas y animaciones en computadora.....	401

6.11.- Fanfarrias para copartícipes y coadjutores.....	406
<i>Reexposición y coda</i>	415
<i>El flamante libreto</i>	423
<i>Apéndice documental</i>	517
Bibliografía crítica	526
<i>Fuentes vivaldianas</i>	539
<i>Direcciones electrónicas</i>	542

§

Anexos

1.- Grabación digital en DVD.

2.- Medalla conmemorativa.

❧ *Ovación escrita* ❧

Es costumbre multicientenaria establecer un orden jerárquico en el que los artistas son aplaudidos aunque, importa aquí la aclaración, la maquinaria teatral entra en funcionamiento cuando las acciones aparentemente nimias se coordinan con aquellas de los primeros actores; en otras palabras, el artificio escénico también tiene lugar gracias a la labor del humilde encargado que levanta el telón. Entendida así la premisa, el *tlahcuilo* de estas líneas hace una genuflexión, al tiempo que congrega en un palco escénico a las personas y personajes –una reverberación más específica aparecerá en el inciso décimo primero del capítulo sexto– que hicieron posible que el nuevo *dramma per musica* cobrara vida, tanto en la tesis que lo sustenta, como en los anhelos que cristalizaron sus primeros montajes. Es tan numeroso el colectivo humano que es menester recurrir a un teatro inmenso cuyas luces estén ya predisuestas para iluminarlo. Sin su presencia, hermosamente solidaria, nada de lo que aquí se relata habría trascendido los confines de lo imaginario y, quizá, de la utopía. Elaborar una ópera implica cerrar los ojos ante el pragmatismo para internarse en los amenazantes vericuetos de la aventura. Siempre ha sido así y así seguirá siendo.

En una fila cerrada ingresan los alumnos del Conservatorio Nacional de Música que, inoculando su inmadurez artística, se aprestaron para hacer una primera lectura de la obra ante las cámaras de TVUNAM. Sus nombres pronto serán conocidos en los ámbitos musicales de la nación: Sara Murcio, Víctor Stefani, Karina Peña, Alejandro Flores, Carlos de la Vega, Moisés Torres, Sergio Bautista, Jerónimo Romero, Hugo Santamaría, Pablo Nuñez, Juan Carlos de León, Emilio Romero, Manuel Serna y Jacobo Poo. Después de ellos, con autoridad manifiesta, aparecen los maestros que participaron en la misma sesión televisiva y en ejecuciones posteriores: Juan Bosco, Víctor Flores, Rocío Orozco, Rafael Capilla, Alejandro Correa, Oliver Ochoa, Eduardo Espinosa, Mauricio Cervantes, Guillermo Martínez, Benjamín Carone y sus vástagos, Arturo González, Mikhail Tolpygo, Erika Ramírez, Rafael Tamez, Inessa Galstyan, Mónica del Águila, Adriana Soto, Horacio Huertas, Citlali Medina, Cuauhtémoc Salas, Román Castillo, Roberto Rivadeneyra, Alejandro Hernández, Araceli Real, Felipe Flores, Daniel Hidalgo, José Oviedo, Silvestre Hernández, Mateo Ruiz, Paulina Bosco, Gregory Daniels, Norma García, Roberto Sánchez, Sergio Ortiz, Enrique Nieto y Alejandro Reyes. A estos últimos cuatro será necesario volverlos a convocar, dada su colaboración en sucesivas etapas del recorrido artístico. Para todos ellos una exaltada dilatación del miocardio.

Inmediatamente después, con evidente familiaridad ante los reflectores, desfilan Celia Osorno, Griselda Ochoa, Patricia Aguilar, Luz María Graue y Ernesto Velázquez, artífices de la televisión universitaria, quienes creyeron, desde un inicio, en la relevancia divulgativa del proyecto. Una porra especial va dirigida a la maestra Graue por el amor que invirtió en el cortometraje. Su atinada selección de imágenes cautivó a propios y extraños.

Viene ahora el turno de los individuos mejor entrenados del elenco. Sus cuerpos hacen música al andar, dejando impávidos a quienes sostienen que el ejercicio del intelecto es la actividad más noble de la raza humana. Con sincronización perfecta se acomodan Pedro González, Marlene García, Rogelio Landa, Omar Díaz, Petra López, Karen García, Lucio Sosa, Edwin Garduño, Ximena Cid, Yadira Salvador, Israel Martínez, Ángel Hernández, e Ilhuil Bravo, seguidos de Evangelina Villalón, su mentora y coreógrafa a quien, asimismo, volverá a requerírsele. Demostraron, sin salvedades, que la disciplina puede emanar también del compromiso espiritual. No pueden faltar en este segmento los hacedores del *Circo Aztlan* y los danzantes del Colectivo *Tlaltikpak*, pues cimbraron conciencias con la potencia de su actuación en aquella noche helada de Iztapalapa. Ellos son: Adrián Romero, Yuriana Urbina, José Luis Mejía, Daniel Nuñez, Carlos Santa Cruz, Angélica Granados, Katerine Romero, Jetzael Santa Cruz, Martha Jiménez y Ollin Ehecatl. Con sus correas al cuello ingresan tres canes *xoloitzscuintin*, también miembros activos del espectáculo. Una vez más: *namechonmotlazohcamachilia noyolicniuhtzitzinhuan*.

Con su juventud a cuestras y bañadas de júbilo se dejan venir las fuerzas corales, para quienes se eleva la intensidad de los aplausos. No sólo memorizaron notas musicales y cuestionables movimientos escénicos, sino que demostraron su reciedumbre emocional frente a las intemperancias y desatinos de los directores de escena que les depararon las representaciones de la ópera. Antes de citarlos se dispara la gratitud. Daniel Valero, Renato García, Liliana Hernández, Ezequiel Cervantes, Graciela Rivera, Audón Coria, Geraldine Martínez, Carlos Rangel, Liliana Tovar, Fausto Cruz, Anayanci Martínez, Fernando Hernández, Thanya Gutiérrez, Agustín Caballero, Eugenia Villegas, Benjamín Durán, Topacio Ortiz, Josué Hernández, Marcela Robles, Horacio Mendoza, Andrea Cortés y Paola Gutiérrez. Imposible soslayar la participación fallida de Diana Areyzaga, ya que un accidente que casi le cuesta la vida –cayó de bruces en el foso del teatro Hidalgo– la recluyó en el hospital. Entre bambalinas circuló la versión de que había sido obra de Tezcatlipoca, debido a que era la única de ojos azules y pelo rubio que desentonaba con el biotipo pretendido para los *macehualtin*.

Con igual destreza escénica hacen su aparición Daniela Lucio, Jonathan Bastida, Delfino Rojas, Asunción Ramírez, Carmen Hidalgo, Tonatiuh Martínez y Susana Cato Cortés, responsables del *Teatro Blanquito*. Sus denodados esfuerzos en aras de popularizar la ópera, llevándola a la explanada de la Delegación Tláhuac y al predio de la pasión del Citlaltépetl, suscitan ulteriores aplausos. A su lado, en sucesión estrecha, se vislumbran Roberto Ponce, Niza Rivera, Columba Vértiz, Mauricio Rábago y Armando Ponce, incansables forjadores de la sección cultural de la revista Proceso. Le dieron voz dentro y fuera de sus páginas a los desvelos operísticos del autor. Para ellos un agradecimiento sempiterno sin faltar, por supuesto, hurras personalizadas para Gerardo Carrillo, Edgar Hernández, María Eugenia Sevilla, Norma Campos, Jorge Luis Ubertalli, Javier Platas, José María Álvarez, Ivonne Bacha, Rocío Estrada, Sandra Ortega, César García Ramírez, Argelia Juárez Luevano, José Luis Oliva, Santiago Igartúa, Roberto Garduño, Ana Cecilia Terrazas, Ciro Pérez, Arturo Jiménez, Emilio Godoy, Irene Moreno, Carlos Vejar, Humberto Musacchio, José Manuel Recillas, Ingrid Haas, Miguel Salmón Del Real y Guillermo Gutiérrez Nieto por su comprometido e indispensable trabajo editorial y radiofónico cobijando públicamente el drama musical, antes y después de su alumbramiento.

Propositivos y de templanza aguerrida, el grupo de actores se apodera nuevamente del espacio escénico. Para encomiar su labor no bastaron los abrazos. Hélos aquí despojados de disfraces: Marlon Beltrán, Alfonso López, Francisco Mondragón, Martín Cuburu y Juan Elif Díaz; este último, por ser madrelengua nahua, colaboró extensivamente en diversas etapas del camino, prodigando su buena voluntad sin reservas ni reticencias.

Aclamados por igual en la comunidad italiana, se acomodan los doctores Pier Augusto Petacco, Marco Bellingeri y Franco Avicelli, otrora funcionarios del *Istituto Italiano di Cultura* de la ciudad de México. Su entusiasta involucramiento dentro de la propuesta melodramática merece reconocimientos. De éstos, otro con énfasis particular va para Loredana Zanco, veneciana de pura cepa, por haber hecho suyas las preocupaciones y por haberse empeñado, hasta donde las fuerzas le alcanzaron, en dar a conocer la obra.

Tomadas del brazo se incorporan Anastasia Guzmán y Berenice Garmendia. Su devoción por el México Antiguo y su profundo sentido de la amistad las convirtió en compañeras de ruta insustituibles. Entrambas son receptoras de vítores altisonantes.

Sin dejar un segundo de pausa, se materializan Roberto Abbondanza y Luis Bacalov, experimentados navegantes en las turbulentas aguas del espectáculo. Sin la providencial intervención del primero, el hallazgo de la partitura vivaldiana no habría llegado, simplemente, a oídos del interesado. Sin las palabras de aliento del segundo, la idea de

alterar los postulados operísticos tampoco hubiera acabado de gestarse. Para los dos resuena una serie de ¡*Bravi!* más contundente de la que están acostumbrados.

Con elegante paso se suman Luis y Marcela Mercader, cuya pasión por la música los orilló en diversas etapas de su vida a patrocinar orquestas de niños y a becar a compositores errantes. El *Motecuhzoma II* no fue la excepción, pudiéndose observar el logo de INRA, su compañía medidora de audiencias, en los créditos que aparecen en el DVD de la obra. Sus mecenazgos son ejemplo prístino de cómo puede rescatarse a una sociedad estupidizada.

De nueva cuenta con el fuso horario atrasado, la comitiva venida de Italia desfila hasta el centro del palco escénico. Sus nombres son su elogio y no hay nadie que escatime energías para ovacionarlos. A Judith Földes, Daniele Bovo, Ivano Zanenghi, Giancarlo Rado, Gianpietro Rosato, Giovanni Dalla Vecchia y Giorgio Fava el mundo entero los conoce como los preeminentes *Sonatori de la Gioiosa Marca*, mas en esta latitud se comportaron como amigos genuinos, desprovistos de divismos. Flanqueando al grupo se incorporan Francesco Fanna y José María Sciutto, egregios directores de orquesta junto a Gastón Fournier, coordinador artístico del recinto de ópera más importante del planeta, es decir, el *Teatro alla Scala* de Milán. Con su bonhomía y saber propios, iluminaron la senda para que el desbarranco no se apareciera antes de tiempo. Para el maestro Fanna se encienden spots lumínicos personalizados, ya que su fe en la obra lo hizo desestimar las pifias y cacofonías surgidas en el trayecto, amén de haberse ocupado de proporcionar y expedir las partituras vivaldianas. *Grazie infinite per tutti loro.*

Con su garbo característico se apersona María del Pilar Isabel Máynez Vidal, garante de haber sugerido que el descalabro operístico podría transformarse en una tesis doctoral. Más allá de la obediencia implícita, el nexo sanguíneo logró determinarse, dejando de ser una parienta lejana para convertirse en una prima admirada.

Emergiendo desde el Mictlan, sobrevuela el espíritu libre de José Antonio Reyes Matamoros, el mismo idealista que se obstinó en traducir los Acuerdos de San Andrés a las lenguas indígenas. Antes de su prematuro fallecimiento concibió un hecho insólito: organizó dos emisiones radiales –con traducciones simultáneas al tzeltal y al tojolabal– en cadena con las radiodifusoras del Estado de Chiapas para hablar sobre la ópera. Eso es más que suficiente para profesarle una gratitud que lo alcance en el inframundo.

Con una hermosa mezcla de sabiduría y feminidad surgen las mentoras que se echaron auestas la lectura de estas páginas. Detectaron sus inescapables yerros y ayudaron a subsanarlos. Para Marcia Villanueva, Dulce Delgado y Ana Escalona la certitud del agradecimiento.

Haciendo gala de salero y refinamiento camina Carmen Cecilia Piñero Gil. Sus puntuales y cariñosos cometarios al texto escrito fueron imprescindibles; aquellos a los paratextos también. Vuela para ella la garantía de una devoción rayana en lo irracional.

En un perfecto tetracorde hacen su entrada los subsidiarios que sacrificaron el sueño para trasvasar los textos en castellano al náhuatl clásico, al maya yucateco y al dialecto veneciano. Su identidad será desvelada en el momento oportuno, empero, desde este arranque del trabajo se ratifica la valía de su presencia. Privada de su contribución, el *dramma per musica* habría quedado demediado.

Renuentes a integrarse a la pasarela, se columbra a Erica Cohen, Nezahualcóyotl Pérez, Guillermo Tovar y de Teresa, Luz María Robles, Porfirio Castillo, Elsa Hernández Pons, José Sagredo, Ericka Bañuelos, Leonel Durán, Isabella Giorcelli, Jesús Kumate, Giovanni Marchetti, Lizette Alegre, Ana García Robles, Diego Jaimes, José Rojas, Rosa Esquivel, Pedro Alcántara, Eulalio Ferrer, Damián Alcazar, Rafael Rodríguez Castañeda, Francisco Viesca, Guadalupe Lozada, Víctor Jiménez, Estefanía Gómez Counahan, Fernando García Ruiz, Alberto Begné, Humberto Sales, Silvia Limón, José Alejos, Claudia Vignani, Miguel Gleason, Martín Clavé, Roberto Martínez, Emilio Garzón, Cuauhtemoc Rivera, Juan Bañuelos, Gustavo Máynez y Vicente Leñero. Por la bondad de su condición humana no están seguros de que algo deba agradecerseles, no obstante, allanaron obstáculos y proporcionaron infinidad de parabienes. Al egregio grupo se le externan loas con el corazón enhiesto.

Con su reconocida afabilidad por delante, Lorenzo Rafael marcha hasta situarse debajo de un cartel que muestra las dos caras de una moneda esplendorosamente labrada en cuya publicidad se lee: “Para conmemorar este histórico evento se acuñó esta medalla que perpetúa un puente musical entre Venecia y Tenochtitlan.” Es otro más de los puentes que se han tendido para eternizar los mandatos de una amistad cincelada con música.

No puede eximirse la presencia de los alumnos del Seminario de Cultura Náhuatl de la UNAM. Al amparo de su agudeza y rigor académico se fraguaron muchas certezas. Entre ellos destacan en primer plano los doctores Baltazar Brito y Salvador Reyes. Supieron ser verdaderos compañeros y se transmutaron en amigos para el resto de la existencia.

Con ensayados donaires sube al palco escénico el conjunto de *dramatis personæ* que asordinó su biografía para conformar los elencos principales. En sus nombres va el panegírico y, naturalmente, la sinceridad del reconocimiento: Alondra Máynez, Juan Carlos López, Minerva Hernández, Corina Mora, Rogelio Marín, José Miguel Valenzuela, Carlos Arturo Mendoza y Guillermo Ruiz.

Asidos de manos ingresan José María Calderón y Erica Berra. Su exquisita hospitalidad en Malinalco canalizó las ansias para comenzar el trabajo sobre la partitura, además de haber sido responsables de propiciar el venturoso encuentro con el Dr. Alfredo López Austin, para quien cualquier agradecimiento resulta parco e insuficiente; baste decir que sin sus resplandecientes palabras, la chalupa lírica no habría podido asirse a embarcadero alguno. En su debido momento se desglosará la relevancia de su contribución. También al Dr. Calderón volverá a requerírsele, ya que tuvo el ánimo para verter sus coloridos comentarios en un coloquio en la Biblioteca Nacional que abordó a la visión mexicana del *tlahtoani* canoro. A él y a Erica la certidumbre de una amistad indeclinable.

Para Carlos Cuevas Calonge y David Díaz Guerrero se extiende una alfombra roja. Están obligados a desfilan pues unieron sus talentos para preservar las imágenes y los sonidos de una gesta dramática que estuvo a punto de abismarse en los meandros del silencio. Sin su inconmensurable complicidad otros hubieran sido los derroteros y, quizá, peores habrían sido los requiebros. Son alabados con la inmanencia del laurel.

Enmarcados por la multiplicidad de sus saberes, rehacen su andar los eximios doctores Alejandro González Acosta, Ricardo Miranda, Malaquías López Cervantes y Martha Chapa Bezanilla, quienes se sumaron a los citados Salvador Reyes y José María Calderón para glosar, en la antedicha Biblioteca, sobre algunos tópicos relativos al *Motecuhtzoma II* que demudaron a su estupefacto auditorio. Más grande que esa estupefacción es la impronta de gratitud que emana de estas notas.

En las postrimerías de esta abultada relación nominativa tórnase necesario convocar a Gustavo Rivero Weber, Director General de Música de la UNAM. En otros tiempos fungió como hermano espiritual, en el presente es el funcionario que debió lealtad a las exigencias de su puesto. No puede quedar sin mencionarse que fue él quien franqueó el acceso a la Sala Nezahualcóyotl para que los primeros atisbos del experimento literario/musical que aquí se desbrozan pudieran escucharse. Sobrevendría de su lado el arrepentimiento; desde estos folios sobrevive la recordación.

Atildados con su mejor sonrisa se suman los insignes investigadores Martha Fernández, Rafael Pérez-Taylor y Martha Iliá Nájera, ya que hicieron propios los avatares del tránsito universitario de esta tesis. Supieron siempre cómo infundir confianza. La magnitud de sus conocimientos fue un regalo extra.

En cuanto al comité tutorial que avala las ideas y contenidos de este empeño académico ya no se requieren aplausos, sino una reverencia acompasada y grandilocuente, tanto, que abarca también a los doctores Fabrizio Ammetto y Francisca Zalaquett Rock.

Nadie como ellos para ser receptores de una gratitud que omite las palabras desdoblado sus significados. Prohijaron y sugirieron, sin contradecir su vocación de maestros. Por si fuera poco, le abrieron las puertas de sus moradas al doctorando que aquilatará, hasta el fin de sus días, los privilegios de los que fue depositario.

Hablando entre sí en alemán, desfilan Erwin Sartorius y Yoko Hamabe Wylegala. Sin su providencial intervención, la partitura del *Motezuma* no habría podido reelaborarse y lo que esta tesis propugna habría tenido la solidez de un espejismo. *Vielen Dank, Freunde.*

Como un corolario en sincronía con el punto climático de la ovación, aparece la emblemática figura de don Miguel León-Portilla, pues muchas son las acciones generosas que lo ligan con el producto de estos quebrantos. Podrían condensarse al declarar que aplazó su condición de investigador emérito de la Máxima Casa de Estudios de la nación para trocarse en un aliado que ayudó a desfacer los entuertos surgidos durante la andadura. Lo hizo porque sabe, como su tocayo Cervantes Saavedra, que donde música hubiere cosa mala no existiere... El teatro entero se pone de pie para aplaudirlo.

§

Índice de ilustraciones

- Pág. 2 - Cartel para los coloquios “La visión mexicana del Motezuma de Vivaldi” concebido por el *Istituto Italiano di Cultura* del D. F. Noviembre de 2009.
- Pág. 63 - Extracto del mapa de Tenochtitlan atribuido a Cortés. Nürenberg, 1524.
- Pág. 65 - Extracto del mapa de Tenochtitlan del *Isolario* de Bordone. Venecia, 1528.
- Pág. 66 - Mapa de Giovanni Battista Ramusio de Tenochtitlan. Venecia, 1556.
- Pág. 70 - Grabado francés sobre la *Ville du Mexique*. Paris, 1735. Con licencia de la Colección Mapelli-Clavé.
- Pág. 131 - El grabado de Quadri es del 1828 y pertenece a la colección de *Stampe* de la Biblioteca Marciana de Venecia.
- Pág. 135 - Copia del diseño preparatorio del *Teatro all’Antica* de Sabbioneta de Vincenzo Scamozzi. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizzi, Florencia.
- Pág. 170 - Caricatura de Vivaldi realizada en tinta por Pier Leone Ghezzi que se encuentra custodiada por la Biblioteca Vaticana.
- Pág. 186 - Conciertos “*Con molti Istromenti*” que se resguardan en la *Sächsische Landesbibliothek –Stats und Universitätsbibliothek* de Dresden, código Mus. 2389-O-4.
- Pág. 199 - Frontispicio del panfleto *Il teatro alla moda* de Benedetto Marcello, perteneciente a la colección del Museo Correr de Venecia.
- Pág. 206 - Facsímil del libreto del *dramma per musica*, MOTEZUMA de Giusti. Reproducido con autorización de la *Fondazione Giorgio Cini* de Venecia.
- Pág. 211 - Facsímil del encabezado que aparece en el concierto *Conca*, de puño y letra de Vivaldi. *Biblioteca Nazionale di Torino* (fol. 25Ir del Fondo Giordano 29).
- Pág. 220 - Viñeta del *Fondo Foá* de la *Biblioteca Nazionale* de la universidad de Turín.
- Pág. 227 - Grabado de Benoit Fariat (1646-1720) de la primera edición italiana de la *Istoria* de Solís. Florencia, 1699. Obtenido en el sitio www.bne.es
- Pág. 232 - Grabado de Alessandro Dalla Via (1668-1724) en la edición veneta de la *Istoria* de Solís. CF005671236 de la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Florencia.
- Pág. 233 - Grabado de Alessandro Dalla Via en la *Istoria* de Solís. Volumen N° CF005671236 de la *Biblioteca Nazionale Centrale* de Florencia.
- Pág. 257 - Cuadro al óleo de Eduard Gärtner de la Academia Coral de Berlín, realizado en 1843. Propiedad de la institución berlinesa.

- Pág. 259 - Foto de la Academia Nacional de Música de Ucrania, otrora Conservatorio Tschaikovsky de Kiev. 01/08/2008 © uk: Користувач: Turzh.
- Pág. 262 - Carta de la *Sing-Akademie zu Berlin* que desglosa la forma de proceder para la adquisición de la partitura de la ópera *Motezuma* de Vivaldi.
- Pág. 263 - Primer folio de la partitura de la ópera *Motezuma* en la edición comercial que publicó la *Sing-Akademie zu Berlin* en 2005.
- Pág. 274 - Folio 89r de la partitura del *Motezuma* de acuerdo a la copia que se localiza en la *Sing-Akademie zu Berlin*.
- Pág. 285 - Bocetos de estudio de Amélie Haas para el vestuario del *Motezuma* en su estreno mundial contemporáneo de septiembre de 2005 en Barga y Düsseldorf.
- Pág. 289 - Carátula del *Motezuma*. *Deutsche Grammophon*, 2006. © Mark Lewis.
- Pág. 291 - Foto de la puesta en escena del *Motezuma* en la ópera de Heidelberg. Diciembre de 2006, teatro barroco de Schwetzingen. © Jochen Klenk.
- Pág. 392 - Folio 16^a del *Códice Tovar* que representa a Motecuhzoma II.
- Pág. 393 - Dibujo de Hernán Cortés por Massimo Gasparon.
- Pág. 393 - Dibujo de mujer principal indígena de Carlos Teja. (Extraído del libro *La adoración de los Reyes* de José Antonio Guzmán Bravo).
- Pág. 394 - Nezahualpilli, padre de Cacama, en el folio 18r del *Códice Ixtlilxóchitl*.
- Pág. 394 - Dibujo de Pedro de Alvarado por Massimo Gasparon.
- Pág. 395 - Folio XX del *Códice Florentino* donde aparecen Cortés y Doña Marina.
- Pág. 395 - Dibujo de músico del siglo XVI por Carlos Teja. (*Idem*)
- Pág. 396 - Dibujo del fraile mercedario Bartolomé de Olmedo por Massimo Gasparon.
- Pág. 396 - Dibujo de niña indígena por Carlos Teja. (*Idem*)
- Pág. 397 - Ilustración del Museo del traje de Madrid por Ainhoa Marcos Fernández.
- Pág. 399 - Folio 69r del *Códice Mendocino* que ilustra la Casa Real de Motecuhzoma II.
- Pág. 400 - Ilustración de un *ixiptla* de acuerdo al *Códice Florentino*.
- Pág. 401 - Foto de la escultura *Cuauhtli-cuauhxicalli*. © Elsa Hernández Pons.
- Pág. 404 - Recreación de Tenochtitlan hacia 1500 según Tomás Filsinger. © 2005

Abreviaturas

AGI – Sevilla, España, Archivo General de Indias.
BnF – Paris, *Bibliothèque nationale de France*. Anteriormente BNP.
BNUT – *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.
BWV – *Bach Werke Verzeichnis* (Número de catálogo de la obra de Bach).
cc – compases.
CENIDIM – Ciudad de México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical.
CF – *Códice Florentino*.
CNM – Ciudad de México, Conservatorio Nacional de Música.
CONACULTA – México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
DOF – México, Diario Oficial de la Federación.
Dpm – *Dramma per musica*.
ENM – Ciudad de México, Escuela Nacional de Música de la UNAM.
FFL – Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
GDF – México, Gobierno del Distrito Federal.
IIAV – Venecia, *Istituto Italiano Antonio Vivaldi*.
IIC – *Istituto Italiano di Cultura*.
IIE – Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
IIH – Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.
IMSS – Instituto Mexicano del Seguro Social.
INAH – México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
INBAL – México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
INDAUTOR – México, Instituto Nacional del Derecho de Autor.
INI – México, Instituto Nacional Indigenista.
INRA – Investigadores Internacionales Asociados (Por sus siglas en inglés).
IPN – Ciudad de México, Instituto Politécnico Nacional.
ISSSTE – Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.
IVA – Impuesto al valor agregado.
Org – Órgano.
OSN – Orquesta Sinfónica Nacional de México.
PAN – Partido de Acción Nacional.
PRD – Partido de la Revolución Democrática.
PRI – Partido Revolucionario Institucional.
RAE – Real Academia Española.
RTVE – Radio y Televisión Española.
RV – *Repertoire Vivaldien*.
SNTE – México, Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación.
Vln – Violín.
UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México.
USAL – España, Universidad de Salamanca.

❧ *Obertura dialógica* ❧

La cita se concierta en el restaurante del Hotel Majestic que se ubica en la otrora Plaza Mayor de la capital de la Nueva España. Hasta su privilegiada terraza se cuele un barullo considerable que emana del plantón que realizan, desde hace cuarenta días, las huestes de otro más de los despojados de la silla presidencial cuyo lema de campaña parece amonestar desde un pasado que no caduca: “Primero los pobres”. Frente a unos majestuosos chilaquiles y miríficos jugos de fruta, el diálogo se desarrolla sin cortapisas. A menudo es necesario aguzar el oído, pues los magnavoces fraccionan el espacio acústico, mas eso no obsta para que la comunicación cumpla su cometido. El primero en dudar sobre la selección del sitio es el Dr. Patrick Johansson Keraudren, a quien se convoca para dirigir una tesis doctoral que genera, en idéntica proporción, recelos y adhesiones.

DR. P. J. K.

¿Por qué, mi buen amigo, no elegiste un lugar más sosegado, o al menos, más cercano a nuestro domicilio? ¿No me digas que te hace mucha gracia venir al centro?

DOCTORANDO

La elección tuvo que ver con lo que se está viviendo aquí frente a nosotros. Creí que era importante atestiguar este momento histórico encabezado por un líder que, por vez primera, ha acertado en una verdad fundamental. El país no puede salir de sus eternizados atolladeros si no se hace algo drástico para que los desposeídos dejen de ser esa masa informe que sólo se tiene en cuenta en las estadísticas y que, en la realidad, sólo sirve para ser expoliada, explotada y vilipendiada. ¿Cómo podemos aspirar a una verdadera civilidad, si el 90 % de la riqueza del país está en manos del 5% de la población? Y, curiosamente, ¿no son los desposeídos el sinónimo natural de los indígenas?... Pero no estoy esquivando la respuesta, elegí este comedero porque su vista hacia el zócalo es insuperable, ¿*Cuix ahmo meláhuac*, como dirían ellos, los despojados de estos precisos parajes? Además, el tema de mi tesis, de alguna manera, lo presupone; desde aquí, desde el corazón del destronado imperio ha de plantearse una revisión de los contenidos para revirar el producto hacia su lugar de origen. Aunque, es cierto, el trayecto estuvo complicado y el ruido está peor de lo habitual. ¿Quiere usted que nos vayamos a otro lado?

DR. P. J. K.

No, claro que no, ya que vinimos hasta acá más nos valdría enterarnos de lo que se dice en estos mítines y no de lo que mañosamente nos filtran los noticiarios y la prensa... Tengo mis dudas sobre este sujeto atinadamente apodado como “Mesías tropical”. No creo que su biografía sea tan inmaculada como para erigirse en “Salvador” de la patria. Es otro caudillo más sediento de poder, el típico arribista que, una vez logrados sus propósitos, sacará a relucir sus bajos instintos y su enmascarada avidez; y ¿qué me dices del PRD?... No hay forma de otorgarle credibilidad, reverbera en sus filas el resentimiento. Los de la supuesta izquierda son igual de corruptos que los demás... Pero mejor no ahondemos y explícame, ¿por qué quieres descontextualizar un *dramma per musica* del siglo XVIII y, más aún, promoverlo como tesis doctoral? ¿No sería más valioso que tú hicieras tu propia ópera y que no te montaras en la de Vivaldi?

DOCTORANDO

Han habido largas cavilaciones de mi parte antes de poderme dar yo mismo respuestas. En primer término, la ópera *Motezuma del Prete Rosso* reapareció en Rusia después de 269 años de haberse dado por perdida, pero su partitura, que no es de puño y letra del cura sino de un copista anónimo, fue salvajemente mutilada. Alrededor de una tercera parte le fue arrancada por algún desconocido y, por desgracia, se ignoran sus motivaciones. A esto se añade que Vivaldi no se encargó de escribir el texto sino de musicalizar lo que escribiera un poeta menor, muy menor, apellidado Giusti, de quien ni siquiera existe consenso sobre su nombre de pila. ¿Qué quiero decir con todo esto? La partitura, tal como acaba de encontrarse, no se mantiene en pie por sí misma y es imprescindible agregarle otro material melódico para resucitarla. Aquí se abre la coyuntura donde me siento en la obligación de intervenir. Dado que forzosamente hay que completarla para poder pensar en su montaje, cabe la posibilidad de reconsiderar los modos de hacerlo. Desde 2005 han aparecido diversas reconstrucciones hechas por europeos, cuando el pretendido personaje principal de la ópera es un dignatario indígena a quien, no obstante las centurias transcurridas desde su magnicidio, se le sigue denostando o, mejor dicho, apedreando. Ya no hablemos de su índole mesoamericana y de que, dicho sea de paso, su asesinato quedó impune.

De ahí que, desde los arcanos de su rabia, el ignoto agresor de la partitura me empujara a interrogarme: ¿qué podía yo hacer, en mi calidad de mexicano, para repensar una idea germinal que versaba sobre el derrumbe del imperio mexicana desde la atalaya eurocéntrica? ¿No era posible separar las responsabilidades para darle a Vivaldi el crédito

por la música y a Giusti el descrédito por el libreto? ¿No era prioritario reelaborar la obra para que la réplica indígena sobre su propia conquista no quedara, una vez más, relegada? ¿No se han relegado ya lo suficiente los indígenas como para decidirse a considerar lo que ellos y su pisoteada cultura tendrían que decir, aunque fuera en un plano melodramático? ¿No se abría una ventana para un diálogo en el mejor de los modos posibles, es decir, teniendo al arte como desfacedor de agravios? ¿No debía intentarse una relectura de los personajes arquetípicos de la historia de México para intentar una sanación, por mínima que resultara, de nuestras fracturas de identidad? Ante la caterva de mandatarios espurios, ladrones, asesinos e ignorantes que hemos tenido –y seguimos teniendo– y las consecuencias trágicas de sus mandatos, ¿podría negarse la necesidad que tiene el país de aferrarse a una figura mítica que encarne al gobernante ideal, en otras palabras, al guerrero sabio que hace acopio del arte para dignificar la existencia de su pueblo, o al gobernante sensible que encara los misterios de su corazón valiéndose de la veracidad de la palabra?...

En cuanto a montarme sobre las músicas del sacerdote veneciano, debo decir que no sobraría el esfuerzo para sumarlo al de los musicoterapeutas que sostienen que escuchándolas se curan los padecimientos emocionales y las depresiones crónicas de una sociedad alienada e idiotizada por decreto.

DR. P. J. K.

Lo que argumentas me suena convincente y he de aclarar que la música ha sido una de las pasiones centrales de mi vida. En mis mocedades soñé con ser concertista de piano, mas hube de alejarme de las teclas por la otra pasión, la de la historia, que me atrapó sin darme posibilidad de recular. Yo también creo en los enormes beneficios que el arte sonoro le aporta al ser humano, inclusive leí por ahí, que escuchando más Mozart y Vivaldi el mundo podría ahorrarse fortunas en Prozac. Eso no lo dudo, empero, si nos embarcamos en un proyecto académico que embone con el programa de Estudios Mesoamericanos habría que tomar en cuenta sus anomalías e, inclusive, anticipar posturas contrarias y críticas acerbas. Que quede claro que a mí el proyecto me parece espléndido y que me ofrezco para ayudarte en lo que esté a mi alcance. De hecho, lo primero que me viene en mente es la valía de su interdisciplinarietà; a la rigidez de criterios que impera en la UNAM no le caería mal flexibilizarse abriendo sus espectros hacia otros productos académicos más vitales y de mayor contundencia social. Uno de los peores problemas que enfrenta el claustro universitario es que sus trabajos están desvinculados de la realidad cotidiana del país y que

los investigadores viven en un limbo aparte, despreocupados de lo que, efectivamente, se sufre en el territorio nacional.

Me gustó lo del sinónimo natural de los pobres aplicado a los indígenas. Es una verdad incontrovertible, residiendo ahí nuestro problema medular: en la universidad estudiamos hasta el detalle más insignificante de la cultura de los indios muertos, pero nos mantenemos a una prudente distancia de la miseria de los indígenas vivos. ¿De qué sirve que hagamos tesis maravillosas sobre el uso del saltillo en el náhuatl clásico, o sobre los colores y diseños que empleaban los otomíes del siglo XV en sus huipiles, si los nietos de esos indígenas padecen una desnutrición congénita que les depara taras mentales y no cuentan con las más mínimas prebendas sociales como asistencia médica, escolaridad, idealmente en su propia lengua y herramientas para cultivar sus raquílicas milpas? ¿De veras puede pensarse que la cacareada Independencia y la fallida Revolución mejoraron las condiciones de vida de los pueblos originarios?... Yo sí puedo hablar con conocimiento de causa porque me fui a vivir a una comunidad indígena náhua y aprendí su lengua; yo sí puedo testimoniar que pese a las condiciones infrahumanas que les ha traído esa “civilización” pseudo-occidental que los segrega, no han extraviado su dignidad, ni su armoniosa manera de relacionarse con el cosmos; todavía conservan el amor por la tierra y los elementos naturales, sabiendo que son ellos los verdaderos regidores de la vida humana... ¡Cuánto tienen aún para enseñarnos a todos, especialmente a los detentadores del poder que repiten que están para servirlos...!

DOCTORANDO

En esa exaltación de su tono de voz me parece encontrar una similitud de visiones y una misión común: hacer que nuestros trabajos se inserten en la manera de pensar, por ende de vivir, de los pobladores originarios de este país para ayudar a que su voz no quede, como es la norma, enmudecida por los crudos amaneceres de su devenir. No es casual que esté usted traduciendo al náhuatl la obra de mi tocayo Becket *Esperando a Godot*. Bien lo dijo su paisano Camus: “uno no puede ponerse al lado de los que hacen la historia, sino al servicio de quienes la padecen.” Dígame, entonces, ¿cuáles son las trabas que cree usted que vayan a presentarse al someter a consideración de los académicos una ópera contestataria?

DR. P. J. K.

Antes de responderte me viene a la memoria aquello que escribió Unamuno, pues hace eco de lo que estás citando: “Todo el que pelea por un ideal cualquiera, aunque provenga del pasado, empuja al mundo al porvenir, que los únicos reaccionarios son los que

se encuentran bien en el presente. Toda restauración del pasado es hacer porvenir, y si ese pasado es un ensueño, mejor que mejor.” Ciertamente, enfocar la mirada desde la perspectiva de los marginados nos posibilita para concebir un futuro menos lóbrego. Ahora, con respecto a los reparos para que tu propuesta se acepte, puedo adelantarte que muchos la verán con escepticismo y desconfianza por tratarse de un producto eminentemente artístico. Ya verás cómo van a aducir que sus cimientos se apoyan en una postura personal carente del rigor histórico y metodológico que debería acompañar a los trabajos que impulsa la UNAM. Para ellos, esta nueva ópera y, no te preocupes, que también lo sería el *Gesamtkunstwerk*, u obra de arte total, de Wagner, no debería estudiarse bajo criterios historicistas sino estéticos. Dirán, a lo sumo, que tu trabajo sería más apropiado para un doctorado adscrito a la facultad de música.

DOCTORANDO

Bueno, para empezar, habrá que insistir en que el campo de acción de mi proyecto está delimitado de antemano por la naturaleza propia del melodrama y que yo no puedo hacer nada para alterarla. La ópera como fenómeno consentido de las representaciones teatrales es una galería de absurdos, Rousseau diría que es una hermosa monstruosidad, inverosímil por principio y acomodaticia por definición. Su fuerza reside en el impacto descomunal que ejerce sobre la sensibilidad humana. Todos sus promotores han sabido, y estoy diciendo que es así desde el siglo XVI, sacarle provecho como vehículo de lucrativo autoencomio y como ente publicitario para la preservación de cotos de poder. Para no ir más lejos, esta ópera de Vivaldi es prueba irrefutable y a ella me atengo: fue concebida por dos clérigos que se sumaron a la visión providencialista de la Conquista. Para ellos Cortés fue un hombre prudente y devoto requerido por el destino para desterrar idolatrías diabólicas, y “Motezuma” un autócrata imbécil al que había que civilizar y redimir junto a toda su cultura. Concebida así la confrontación entre los dos, podrá entenderse por qué a la ópera la concluyeron con un final jocundo. Triunfó la “verdadera fe” sobre las “falaces” creencias de los sanguinarios sátrapas... Curiosamente, el libro de consulta del tal Giusti fue aquel que coligiera Antonio de Solís, otro hombre de fe que no dudó en tildar a “Motezuma” como un “tirano que una vez apresado por los españoles cayó en la más pusilánime abyección.” Que el poeta aficionado haya recurrido a una apologética ficción y a personajes falsos para elaborar su libreto no era nada inusual para su época y, más aún, teniendo en cuenta que la ópera estaba destinada para un público católico sobre el que todavía la inquisición tenía una pesada injerencia.

Aquí está el punto nodal de mi tesis: pretendo demostrar que sí es posible hacer una relectura de la obra con una visión más afín al enfoque mesoamericano. Como es de suponer, no existe en mi fuero interno la pretensión de desvelar verdades absolutas, sino la de ofrecer una interpretación, tendiente a la objetividad, sobre los hechos que confluyeron en la Conquista, desde las posturas divergentes de sus genuinos protagonistas. Para esto hube de abreviar en las fuentes obligadas aunque, he de aclarar que las leí con el tamiz de saberlas parciales y tendenciosas; después de todo, ¿quién puede sentirse poseedor de la verdad? ¿No demostró Wittgenstein que fuera de la verdad matemática no era posible demostrar las verdades humanas y que por eso la filosofía y la historia eran materias inertes propaladas por zombis? ¿No están atiborradas las Cartas de Relación de Cortés, por ejemplo, de inexactitudes y calculadas omisiones pues las escribió para tener contento a Carlos V? ...

Como usted sabe, mi principal libro de referencia fue la *Visión de los vencidos* del Dr. León Portilla, obra que impactó para siempre la conciencia de quienes renegamos de las panfletarias historias oficiales. Huelga recalcar que a pesar de verme forzado a hacer cuentas con la inverosimilitud que entraña toda ópera, intenté ceñirme a una postura “neutral” como la que adoptó Clavijero en su *Historia Antigua*, es decir, una que interpusiera distancia entre los “panegíricos de Solís y las invectivas de Las Casas”, aunque, eso sí, no dudé en poner en tela de juicio el dogma religioso impuesto, el mismo que Clavijero, por su formación teológica, no se atrevió a cuestionar. Obviamente, he debido caminar por el afilado pretil que media entre la adulación y la calumnia y por el fango que mana a borbotones de la Iglesia Católica y sus piadosos sicarios.

¿Por qué quiero hacerlo? Porque es algo que no se ha hecho en los melodramas centrados en la deformada figura de Moctezuma II, que son alrededor de treinta, y porque el personaje es nuestro y nos corresponde a los naturales de estos pueblos de indios involucrarnos para descorrer los velos que se han acumulado en torno a su responsabilidad en la caída del Señorío tenochca. Creo a pie juntillas que, dada la influencia que tuvo en los destinos de su pueblo y en vista de sus actuales condiciones de sobrevivencia, sea prioritario intentar una reivindicación de su figura. O, al menos, sumarme a los intentos. Los cómo son una parte sustantiva de la materia aquí tratada. Estoy consciente de que el apego estricto a la objetividad es virtualmente imposible, ya que estoy enfocando el hecho histórico desde esta ribera del Atlántico, y porque, como también lo hicieron Clavijero y Bartolomé de Las Casas, me corresponde darle voz a los vencidos –yo me asumo como uno de ellos–, con todo

lo que eso pueda alejarme de la imparcialidad. Es más, debido a mi condición de músico, me compele hacer algo para devolverles el canto.

DR. P. J. K.

Es muy loable el cometido que te anima, sin embargo, acabas de subrayar uno de los problemas fundamentales de tu trabajo: ¿Cómo vas a justificar el hecho de poner a cantar al Señor de Tenochtitlan y a sus adversarios arias barrocas y en italiano? El desliz historiográfico es grave...

DOCTORANDO

No voy a justificarlo, al contrario, voy a magnificar el hecho de que Vivaldi y su libretista tampoco se justificaron. Lo que ellos hicieron respondió al espíritu comercial de la ópera, cosa que los obligó a presentarse ante un público ávido de novedades, entre las que entraron como pretexto las gestas de conquista de un lugar que les resultaba demasiado remoto. La consigna fue la de proporcionar un espectáculo musicalmente atractivo que alabara la labor civilizadora, aquí sobresale la evangelización, de los europeos en ese Nuevo Mundo tan lleno de perversiones y exotismos. El problema de la adecuada historicidad de los personajes, y el desfasamiento estilístico de los lenguajes musicales no existió para ellos, como tampoco sucedió con ninguno de los antecedentes de este *dramma per musica*. Lo que sí pude hacer fue sustituir el italiano por los idiomas hablados por sus verdaderos protagonistas. Fue una manera de reducir los dislates inherentes a la ópera y de sacar a relucir el conflicto paralelo que se suscitó entre las armas y las lenguas. Estas son, como puede suponer, el náhuatl y el castellano del siglo XVI, pero también pensé en alguna lengua mayense para que la hable y la cante Doña Marina, que sabemos que era trilingüe. ¡Ah!, mas no le he dicho aún que parte de mi tesis consiste en eliminar a los personajes falsos para incorporar a los históricamente confirmados, con las tesituras que debieran corresponderles y que, además, yuxtapuse instrumentos musicales precortesianos en la orquestación barroca europea. Con eso pretendo coadyuvar en la preservación de la cosmoacústica mesoamericana y no habrá quien ose negarlo. La complicación para mí, en todo caso, fue la de imaginarme qué habría pensado Vivaldi de mis reformas. ¿Habría concedido su beneplácito? ¿Se habría prestado para colaborar con otro libretista mejor informado? Habiéndose enterado de quién fue Cortés y de la enorme descendencia que dejó, entre hijos legítimos y bastardos ¿podría haberse opuesto a que dejara de actuar como castrado?...

Aquello que me funcionó para eximirme de remordimientos y pruritos éticos fue constatar que el cura pelirrojo buscó, hasta donde le fue posible, la incorporación de instrumentos musicales que abrieran el espectro hacia otros ámbitos sonoros. Lo hizo, por ejemplo, en su ópera *Il Giustino*, donde incorpora una suerte de cítara para ambientar la ópera en Bizancio. Si hubiera conocido los instrumentos prehispánicos los habría adoptado de inmediato. Estoy seguro que su estupefacción habría sido mayúscula, ya que nunca se cansó de imitar los sonidos de la naturaleza en sus obras, cosa que hacen maravillosamente bien los artefactos musicales indígenas. Por otro lado, el presbítero musicalizó textos de todo tipo y calidad y no tuvo empacho en valerse del *Motezuma* para ofrendárselo a su protegida como un *dramma* para su lucimiento exclusivo. El personaje de *Mitrena* es, absurdamente, el que ocupa el rol protagónico, por encima de los de Cortés y “Motezuma”. ¿Hubiera podido negarse a que su nepotismo se mitigara en pos de concederle la prominencia que debió haber tenido el personaje principal?...

El asunto de la eliminación del italiano tampoco habría sido conflictivo, pues tenía que dirigirse al público que encomendaba y consumía su música. Cuando compuso obras sacras empleó el latín y para los textos profanos el italiano. Si hubiera sabido que algún día su ópera iba a traspasar fronteras y que iba a ser escuchada por un público hispanohablante no habría tenido otra opción más que acceder a que sus textos se tradujeran, y lo habría hecho gustoso. Así de sencillo.

DR. P. J. K.

Más allá de especulaciones gratuitas, estoy de acuerdo en que Vivaldi habría quedado gratamente sorprendido de saber que algún día su deficiente drama musical volvería a tocarse con instrumentos de la era de Moctezuma y que no habría tenido objeciones en cuanto a hacer de su melodrama un mosaico lingüístico adecuado para retratar las maneras de pensar de sus personajes. Ya sabemos que esa práctica no era desconocida para los músicos de su tiempo, pues ya desde el Renacimiento habían surgido los géneros musicales llamados *Ensaladas*, cuyos textos eran políglotos. Lo que me preocupa es cómo lidiar satisfactoriamente con el concepto de autoría o de autoridad, la *auctoritas* a la que alude Bloom. Por más serio que sea tu tentativo puede interpretarse como una irreverencia hacia la obra de arte que quedó cerrada con la muerte de sus autores. Sobre ella, como producto de una manera específica de relacionarse con el mundo circundante, con el mundo único, indivisible y particular de cada creador, pende un congelamiento progresivo derivado de la superposición de épocas, usos y costumbres. Descongelarla entraña riesgos. Es un atrevimiento de ardua justificación. ¿Acaso ha habido un escultor que haya querido terminar

La Pietà Rondanini, nada más porque Buonarroti la dejó a medias? ¿Y qué pasó con la *Inconclusa* de Schubert, dejada así por su propia voluntad? ¿Ha osado alguien agregarle los movimientos faltantes? ¿Y no sucede algo similar con el libro de Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* al que ningún escritor se ha atrevido a meterle mano para llevarlo a término?...

DOCTORANDO

Es importante aquí hacer una distinción, pues las obras que menciona no se completaron debido a una genuina imposibilidad, ajena a los deseos de sus creadores. A Musil y a Miguel Ángel se les atravesó la muerte y el pobre Schubert se embarcó en otros proyectos y ya no tuvo tiempo, o ganas, de regresar a su Sinfonía en Si menor, y ¿para qué lo hubiera hecho si, de todos modos, ninguna orquesta la habría ejecutado? En cambio, la ópera de Giusti y el *preste* escarlata sí fue parida como un producto terminado; es como una Venus de Milo impresa en papel. Lo que sucedió con su partitura fue un accidente posterior que condiciona la actitud de quienes nos acercamos a ella. Para refutar el concepto de la sacrosanta propiedad intelectual hay que decir que en la música la praxis de entrometerse y manosear las obras de otros es más habitual de lo imaginado y nunca ha sido anatemizada, al contrario, tiende a visualizarse como una suerte de homenaje. Las apropiaciones y los “robos”, si así podemos llamarlos, son superiores dentro del arte sonoro que en el resto de las artes. A la Venus de Milo nunca la veremos con brazos y cabeza, contrariamente, a las partituras mutiladas siempre se les busca la manera de hacerlas oír completas. Tiene que ver con el hecho ineluctable de que el fenómeno musical se gesta, fundamentalmente, merced a una doble “autoría”; la del que concibe el ordenamiento específico de notas y la de quien las “recrea” o interpreta. Sin la participación del último, el mensaje del primero no trasciende. La partitura como tal es un objeto yermo.

Hablando de composiciones truncas, Busoni no tuvo reparos en completar la última fuga del *Die Kunst der Fuge* de Bach, Süssmayer concluyó el *Requiem* de Mozart, Alfano terminó la ópera *Turandot* de Puccini, Tibor Serly finalizó el concierto para viola de Béla Bartók y puedo citarles muchísimas más. Pero, en lo que respecta a las obras que sí fueron concluidas por sus progenitores y que, *a posteriori*, se pensó que era necesario “retocarlas”, “mejorarlas” o “reconstruirlas”, si es que alguna porción se les extravió, los casos son inagotables. Ahí tiene a Mozart retocando a Bach y a Händel, ahí están Mahler, Ernst y Reger transcribiendo a Schubert, por allá encuentra a Schubert plagiando a Mozart, a Beethoven hurtando temas de Händel, Diabelli y Mozart, a Bach copiando a Vivaldi, Corelli, Albinoni y Bonporti, a Ponce imitando a Bach, Scarlatti, Cabezón y Tárrega, a

Brahms variando a Haydn y Paganini, a Godowsky rehaciendo a Chopin, a Sarasate sirviéndose de Mozart y Bizet, a Liszt expropiando a Paganini, a Donatoni y Walter Carlos flagelando a Bach, a los rockeros violentando a Vivaldi...

Con el mismo *Requiem* de Mozart y Süssmayer, tenemos a Czerny transcribiéndolo para piano a cuatro manos, etcétera, etcétera. De aquí que podamos concluir que mi operación sobre el *Moteczuma*, además de necesaria, está avalada por varias centurias de apropiaciones “indebidas”, de mutilaciones aviesas y de arreglos más o menos bien logrados... Se me ocurre que una solución al aparente problema del derecho de autor es hacer una aclaración puntual dentro del nombre del nuevo melodrama. Como un producto basado libremente en materiales ajenos sin el consenso de su propietario intelectual, puede denominarse: “*Moteczuma II*, ópera de Samuel Máñez sobre músicas de Vivaldi”, con eso, el deslinde de responsabilidades es neto y se evitan confusiones, ¿no le parece?... ¿Se atrevería ahora a censurar al propio Vivaldi por su “artero” furto de una idea de Corelli con respecto al tema de las Folias de España? ¿Por qué entonces, con la debida proporción guardada, a mí debería reprendérsese o impedírseme?

DR. P. J. K.

Lejos de mí pensar de una forma punitiva para evaluar tu trabajo, los obstáculos que has encontrado en el camino derivan de toda labor pionera. Inaugurar una senda siempre suscita perplejidades y las previsibles envidias de quienes habrían deseado hacerlo primero. Ya lo dijo Sahagún al sufrir los denuestos que le deparó, desde la génesis, su *Historia General*; esa “lucha acérrima” es parte consustancial del devenir de una obra propositiva y novedosa. Sin embargo, aquello en lo que debemos enfocarnos es en el entrecruce de ámbitos. Sobre el musical y el teatral podemos estar tranquilos, mas no has abordado lo suficiente el relativo a los Estudios Mesoamericanos. No te olvides que aquí no se trata de calificar una ópera, sino de proponer una tesis de doctorado.

DOCTORANDO

Tiene usted razón, pues he dado por hecho que mi reelaboración supone una vinculación absoluta con el ámbito mesoamericano y que para todos debería ser evidente. No obstante, debo aclarar aquí algunos puntos. El bosquejo inicial de mi trabajo artístico fue anterior a mi postulación como alumno del posgrado, es decir, primero me puse, sin haber terminado aún, a parir el huevo y luego me preocupé por arraigar académicamente mis procedimientos. Además de eso, la magnitud de la tarea me obligó a pedir ayuda a muchos

especialistas. Fue tal el calibre de su participación que, casi, casi, sería justo hablar de un trabajo realizado al alimón. Siempre tuve claro que el objetivo era demasiado ambicioso y que yo no debía intervenir solo. Cuando estuve seguro de la legitimidad de la empresa me acerqué en primera instancia a los historiadores. Entre innumerables dádivas, el doctor León-Portilla me proporcionó varios textos alusivos a Moctezuma Xocoyotzin y me invitó al Seminario de Cultura Náhuatl; después tuve la inmensa fortuna de entablar amistad con el Dr. López Austin quien, además de señalarme la bibliografía indispensable para acometer la escritura del libreto, accedió a leerlo, corrigiéndolo y ayudándome a anclarlo a la visión mesoamericana. En sus propias palabras, él se dedicó a evaluar el equilibrio entre los estrictos cánones de la historia y los requerimientos estilísticos de una ópera. Una obra demasiado centrada en los primeros adolecería de una aridez insoportable, carente del drama humano que sí propugnan los segundos. Fueron necesarias tres revisiones de su parte, una para cada uno de los actos por separado, pero al final me dio su visto bueno e, incluso, me sugirió que dejara de tomarlo en cuenta.

Posteriormente requerí la participación de los traductores, pues era impensable que me propusiera, no obstante mis clases de náhuatl con las doctoras Karen Dakin y Mercedes Montes de Oca, llegar a un dominio de tantas lenguas. El prólogo de la obra debe enunciarse en dialecto veneciano, para luego dar espacio a la interacción entre un castellano renacentista, un náhuatl “clásico”, también llamado “náhuatl colonial” y algún tipo de maya. Sin la colaboración del distinguido equipo de traductores habría encallado en la inacción. Asimismo, fue necesario el acercamiento a etnomusicólogos y percusionistas para tener una perspectiva más completa del instrumental prehispánico con sus modalidades de ejecución y también a poetas y dramaturgos para asegurarme de que la criatura contara, valga la redundancia, con los suficientes méritos poéticos y dramáticos para poder presentarla en sociedad. De igual forma, no dudé en interpelar a las máximas autoridades vivaldianas en el planeta, para enterarme de sus objeciones e, idealmente, para contar con su apoyo, apoyo que, para mi sorpresa, se tradujo en colaboración y complicidad irrestricta. Con lo antedicho satisfice mis propias incertidumbres, mas eso no bastó para eximirme de menosprecios, boicots, intentos de plagio, endeudamientos, demandas y, como usted sabe, la abyecta negativa para ser admitido al programa del posgrado. ¿Me falta algo?

DR. P. J. K.

Sí, abundar en lo que nos concierne. Yo sé que no has escatimado esfuerzos para adentrarte en la cultura de Mesoamerica y que has leído con detenimiento las fuentes

correspondientes de la materia. También me consta que para idear una versión plurilingüista estuviste obligado a internarte en el entramado cognitivo de los indígenas y que la inclusión de instrumentos musicales autóctonos presupuso un conocimiento profundo de sus particularidades tímbricas, y supongo que es lo mismo para la escenografía y el vestuario, pero para quienes no hayan leído tu libreto o no hayan acudido a las puestas en escena de la ópera, subsisten dudas razonables sobre la toma de decisiones concretas y la línea discursiva de las mismas. Explicame, por ejemplo, por qué abordaste el enigma que circunda la muerte del *tlahtoani* de esa manera...

DOCTORANDO

Está inquiriendo por uno de los aspectos que más energía mental me consumió; por un lado hube de considerar la maraña de versiones contradictorias y contrapuestas sobre su asesinato, y por otro, entendí que no debía afiliarme a ninguna de las corrientes que lo ilustran o, más bien, lo exculpan. Para el bando hispano, donde se cuentan los cronistas militares, los religiosos y los asalariados por la Corona, su muerte se debió a una supuesta pedrada que le lanzó la masa indignada de aborígenes. Hay que decir que el propio Cortés se lavó las manos escribiendo que había sido el mismo Motecuhzoma quien había pedido que lo sacaran a la azotea para tratar de convencer a su pueblo de que cesara el levantamiento armado. En cambio, para los cronistas e historiadores oriundos, el deceso avino por manos de españoles. Ya fuera por garrote, estrangulamiento o estocada en el bajo vientre, lo relevante es que la responsabilidad recae aquí en el grupo de conquistadores que decidió su suerte antes de abandonar Tenochtitlan en la huida del 30 de junio de 1520. Además de eso, tuve muy presente lo que usted me sugirió en cuanto al sustrato mitológico que permea la versión indígena aludiendo al suicidio del personaje en el *Cinacalco*, tal como lo hizo Huémac, el gobernante tolteca que fue castigado por su arrogancia.

Con esos elementos me propuse urdir una trama que no transparentara ningún ímpetu partidista. En primer lugar, le dí al *tlahtoani* la posibilidad de elegir su propia muerte, al anticiparse al desenlace apocalíptico de los hechos, hechos ya prefigurados por los presagios, haciéndole declarar en el primer acto que, ante las dudas y el sombrío panorama que se cernían con la llegada de los españoles, para él sería preferible alejarse a su refugio de *Chapoltépec* para tener el final que merecería un gran mandatario, es decir, tener la opción de vivir para siempre, en compañía de Huémac, en un lugar con todo género de comidas, de bebidas, de flores y de árboles frutales, aunque eso le implicara, como lo asienta Fernando Tezozomoc, la auto inmolación. Establecido ese precedente, conduje el hilo narrativo hasta el punto en que los acontecimientos se agolpan en un final previsible y opté

ahí por fundir las dos versiones en una sola, plausible y conciliatoria. Primero, Pedro de Alvarado le da una puñalada y después, por orden de Cortés, Moctezuma es conducido a la terraza, donde recibe la famosa pedrada de manos indígenas. Según mis vislumbres, con ese proceder contribuyo asertivamente a cerrar un juicio histórico que sigue aún abierto, 494 años después, sobre el personaje y su trágico fin. El peso simbólico de ese magnicidio sin esclarecimiento es tan colosal, que una actitud conciliatoria es la única opción posible.

DR. P. J. K.

No puedo sino coincidir en que, por encima de cualquier otro interés, es al pueblo de México, en su condición de verdadero afectado por el calamitoso final de su dignatario, a quien le convendría aceptar una versión que le disminuyera la terrible carga de rencores con la que ha debido convivir desde la caída de su mitificado imperio. Precisamente, a través de la asimilación de las posturas divergentes, es como podría eruirse el crisol de un mestizaje menos amargo, pues su raíz, como la de cualquier mestizaje, es la confrontación de culturas. De ahí que la rueda inexorable de la historia deba seguir girando para tejer otros lienzos que le confieran *sentido* a la muerte de Moctezuma. En lo particular, celebro que hayas recurrido a la posibilidad del suicidio, ya que es una forma muy poética de dignificar la vida ultraterrena del incomprendido *tlahtoani* y, por supuesto, es una manera sumamente eficaz para restarle dramatismo a su fallecimiento. Alguna vez escribí que era muy probable que Moctezuma II siguiera deambulando en los espacios deleitosos del *Cincalco* y que los elotes, en cada cosecha, podrían contener un poco de su espíritu. De no concebirse colectivamente de esa forma, entonces los conquistadores, además de haberlo privado de su reino y su vida, también lo habrían despojado de su muerte.

Sería bueno que empezaras a concebir el plan maestro de la tesis. ¿Piensas dividirla en capítulos o en actos, como las óperas? ¿Sabes ya cuál va a ser su contenido? Cuéntame, para ver si en algo puedo socorrerte...

DOCTORANDO

Tengo una idea somera de los contenidos pero quiero discutirlos con usted. Con respecto a la división en capítulos, lastimosamente no me será posible denominarlos actos, porque, como mínimo, voy a necesitar de seis, quizá de siete, y no hay voluntad humana que aguante tal cantidad. A lo sumo, en el pasado se compusieron óperas de cinco actos, pero muy pronto hubieron de recortarse. He pensado que en el primer capítulo debo abordar al personaje como fuente de inspiración para creadores artísticos, sobre todo, para músicos y

dramaturgos. Será importante hacer una breve contextualización de lo que era Tenochtitlan en la específica visión eurocentrista que se gestó en Venecia a inicios del siglo XVI para recorrerla hasta llegar a los siglos que les tocó vivir a Giusti y a Vivaldi. Aquí haré una escala en los eventos sonoros de las Indias Occidentales, sobre todo los relativos a la música de los aborígenes y su sistemática negación o minusvaloramiento de parte de los europeos. Asimismo, trataré de internarme en el pozo donde mora el escurridizo concepto de *veritas*. ¿Quién la propugna? ¿Quién se la apropia, por qué y para qué se manipula? En ese tenor, bordaría sobre el axioma de Göebbels, el ministro de la propaganda nazi, al decir que cualquier mentira que se repita sistemáticamente acaba por volverse una verdad. Es previsible que en ese capítulo de arranque consigne una retrospectiva del enorme acervo de producciones musicales que se ha acumulado desde el siglo XVII sobre el destronado *tlahtoani*, haciendo hincapie en que, prácticamente ninguna de las autorías musicales ha corrido a cargo de mexicanos o novohispanos, hecho muy significativo sobre el que pueden abrirse diversas líneas de investigación. Expondré los alucinados libretos que inauguraron la lista, es decir, glosaré sobre las obras escritas en Inglaterra en el siglo XVII por los fantasiosos literatos Howard y Dryden y daré un par de ejemplos de lo que aconteció con las secuelas musicales concebidas, en este caso, por Carl Heinrich Graun y Friedrich *Der Grosse* de Prusia y por Gasparo Spontini y los libretistas De Jouy y Esmènard por orden de Napoleón Bonaparte. Igualmente, reseñaré las atribuciones y también los desfiguros que se han arrogado los creadores musicales con el paso del tiempo, viendo la manera de insertar ahí mi propia versión del *Moteczuhzoma II*. ¿Está usted de acuerdo?

DR. P. J. K.

Por supuesto, y sugiero que al hablar de la inaferrable verdad histórica te refieras al concepto indígena de *mati*, ya que para ellos se *sabía* lo que se se *sentía* y viceversa; sólo era cierto aquello que se captaba a través de los sentidos, ahí tu ópera puede tener mucho que ofrecer. Ciertamente, lo *dicho* en una narrativa cantáble que penetra la conciencia a través de la sensibilidad, constituye un *decir* tan poderoso que, incluso, puede modificar los determinismos de la historia. Pueden alterarse porciones de cualquier trama sin variar los nexos funcionales que son necesarios para que la colectividad se adapte y se acerque al nuevo mensaje que propones. Va a ser fundamental que menciones la notable sensibilidad auditiva del hombre mesoamericano, pues su agudeza fue negada por el eurocentrismo, pero sobreviven muchos testimonios de cómo, en el ámbito de *cuica*, o de los cantos, el indígena puso por encima del semantismo de las palabras la musicalidad de su habla. Con eso pueden

abrirse perspectivas insospechadas. Si todo esto lo amarras bien, me parece que las reticencias para que tu tesis se acepte podrán esfumarse. ¿Qué hay para los capítulos siguientes?

DOCTORANDO

Mediante el segundo, que llevará por título *Gestación del dramma per musica* voy a explayarme sobre el fenómeno operístico, sobre el porqué de su avasallante poder de seducción y sobre las críticas que lo han circundado desde su génesis en el siglo XVI. Quedará de manifiesto que el suseguirse de épocas ha exigido siempre una revisión constante de los contenidos para circunscribirlos a la evolución del gusto de los operómanos. La inverosimilitud fue lo más enjuiciado por los puristas, no tanto por los historiadores, pues se asumió que, por tratarse de espectáculos centrados en la belleza vocal, su desapego a la “verdad” histórica podía tolerarse. También haré una lectura de lo que fueron los teatros venecianos y sus dueños y la relación entre los músicos y sus libretistas, esta última conflictiva por naturaleza, por ser aparentemente inevitable. Dedicaré un inciso para ilustrar las repercusiones que tuvo la castración de niños en el desarrollo del melodrama, donde la Iglesia Católica se erigió como juez y parte. Ese fue un problema ético al que nunca pudo ponerse un punto final y Vivaldi estuvo obligado a afiliarse. Haré patente que, en mi propuesta, esto que llegó a denominarse *Peccato nobile*, es insostenible y que puede resolverse abocándose a la exclusión de estas voces arteramente prefabricadas.

El tercer capítulo estará dedicado exclusivamente a situar a Vivaldi en su tiempo y en definir esas características de su producción que lo convierten en un compositor pionero, aunque insuficientemente valorado por la posteridad. El prelado bermejo es muy famoso pero, al mismo tiempo, muy pocos pueden precisar quién fue; y sucede lo mismo con su música. El éxito comercial de sus *Quattro stagioni* ha arrinconado al resto del *corpus* musical. ¿Por qué?... Curiosamente, su obra dramática sigue siendo subestimada y, aquí sí, hay razones de envergadura para entenderlo. Entre éstas, que no se preocupó por renovar el género, sino que se limitó a conservar los desgastados patrones del siglo que lo precedió. Conociendo la biografía del personaje podrá aquilatarse la importancia de observarlo con una mirada compasiva. Fue denostado en vida, y más aún después de muerto. La relectura que emprendo es también homenaje y enmienda. Él y su libretista no contaron, y quizá tampoco les interesó procurárselos, con elementos para saber quién fue Motecuhzoma y fueron víctimas de la corriente que prefirió disimular los pecados de la Conquista, rodeándolos del aura benigna que propaló la Iglesia.

Captadas las motivaciones de los autores del *dramma per musica* que nos concierne, será el momento de denunciar las debilidades y falacias del libreto, junto a su inaceptable final feliz. ¿Quiénes fueron sus personajes y por qué la obra se intituló con el nombre de un protagonista, *Motezuma*, que fue retratado como un imbécil al que mangoneaba su mujer?... Habrá, por tanto, un cuarto capítulo que ponga el dedo en esa llaga omnipresente del melodrama. Se llamará “El insidioso libreto”.

Para el quinto, bautizado como “La trashumante partitura”, contemplo hacer una descripción exhaustiva de los novelescos avatares de la partitura y hablar de sus anómalas reconstrucciones, de hecho, explicaré por qué no pueden llamarse así. Será evidente que al allegarnos la copia manuscrita de la partitura vivaldiana en pleno siglo XXI, y al constatar su severa mutilación, ha de emprenderse una labor de arqueología musical para volverla apta para su puesta en escena. En los modos de lograrlo reside el *quid* de mi trabajo.

El capítulo toral de la tesis será el sexto, donde explicaré los criterios de mi reelaboración, las fuentes y los especialistas consultados y la metodología empleada para tal fin. No tiene sentido que le explique ahora lo que leerá más adelante, pues muchas de las premisas están envueltas en una terminología musical que, quizá, podrá ahorrarse. Como es de suponer, no escatimaré espacio para consignar las dificultades que se suscitaron al momento de edificar el constructo melodramático y al tiempo de sus presentaciones públicas, y tampoco omitiré reconocimientos para mis coadjutores y copartícipes. No he acabado todavía de agradecerles lo que hicieron por la obra.

Aquello que aún tengo pendiente es la inclusión del capítulo conclusivo, puesto que funcionaría como crónica o reportaje de las complicaciones que surgieron al momento de representar la ópera. Está plagado de denuncias. Podría adosarlo al cuerpo del trabajo como apéndice y creo que sería una obligación incluirlo, ya que muchos de los personajes que han tenido que ver con mi reelaboración, para bien y para mal, son servidores y hombres públicos. Refiriendo las convulsas circunstancias que poblaron de ansiedad y de deudas mi horizonte, me aseguraría de prevenir a los que quieran internarse por estas sendas de lo que podría esperarles al querer llevar a escena una propuesta similar. Sería un deber con los que vienen, ¿no le parece?

DR. P. J. K.

Primero déjame leerlo para responderte con conocimiento de causa.

DOCTORANDO

Permítame entonces escribirlo...

Capítulo I *De monstruos y prodigios*

1.1 *La inaferrable verdad histórica, una teoría desenmarcada*

*Çanio in xochitl tonequimilol,
çanio in cuicatl
ic huehuetzi in tellel...*

*Sólo las flores son nuestro atuendo,
sólo los cantos;
con ellos se apacigua nuestro ánimo...
Canto llano mexicana.¹*

Si nos ceñimos a la retórica clásica recordaremos que la pertinencia del prólogo o proemio es de importancia capital para incitar a los espectadores, en este caso oidores y lectores, a internarse gustosos en el relato u objeto narrativo que preceden, e igualmente válido lo sería en cuanto a la función que reviste el preludeo, también sinfonía u obertura, para que melómanos y operófilos se conduzcan entusiasmados hacia los vericuetos armónico-melódicos del cuerpo sonoro que anticipan. Marcus Tullius Cicero (106 a.C.-43 a.C.) lo define con acierto:

“El exordio es la parte del discurso que dispone favorablemente el ánimo del oyente para escuchar el resto de la exposición. Lograremos esto si conseguimos que se muestre favorable, atento e interesado...”²

Ergo, creemos que lo más atinado es recurrir a la mitología romana –la tesis, a fin de cuentas, toma como pretexto un *dramma musicale* italiano en aras de proponer, apelando al derecho de réplica, una relectura propia (basada en las fuentes menos contaminadas y tendenciosas a disposición) sobre la evasiva epopeya del nono *tlahtoani* mexicana– para abrir este inciso que, como publicita su nombre, quiere bregar con una materia de aprehensión incierta. No sobra traer a escena una definición de los mitos elaborada por un magno especialista en aquellos de las culturas mesoamericanas; al contrario, será de valía para que alguna musa errante se digne guiñarnos un ojo. Borda al respecto *il dottore* Alfredo López Austin (1936):

“El mito ni describe ni prescribe explícitamente. No muestra con claridad meridiana las concepciones de las leyes del cosmos. Pero es una forma de expresión sintética de las ocupaciones y preocupaciones del hombre en el diario contacto con sus semejantes y con la naturaleza. Como instrumento, el mito

¹ Folio 3v de los *Cantares Mexicanos*. Tomo 1. Edición de Miguel León-Portilla. 2011, pp. 40 y 41.

² “*Exordium est oratio animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem: quod eveniet si eum benivolum, attentum, docilem confecerit...*” Cicero, M. T. 1949, p. 40.

educa, impone o apoya razones, justifica conductas. Es, en resumen, mucho más que un relato. Es una institución de enorme vitalidad que conjuga creencias con saberes prácticos.”³

Enunciado esto, invocamos a la *dea Veritas*, patrona tutelar de la “verdad” en la *Roma Antica*, para que emerja de su pozo encantado y nos deje, si no consultarla, al menos, admirarla. Así como la imaginaron los romanos, es una virgen hermosa que en las raras ocasiones que se deja ver aparece vestida con una túnica blanca. Casi nunca se muestra al desnudo. Todos coinciden en que su naturaleza consiste en ser escurridiza y en comportarse esquiva. No es casual que sea hija de Saturno, el dios del Tiempo y, que a su vez, sea genitora de *Virtus*, el numen de la virtud y sus advocaciones, es decir, sinceridad, rectitud, consistencia, honestidad, etcétera. Si la huidiza doncella nos ignorara quizá nos permita vernos reflejados en el espejo que porta consigo, aunque lo más probable es que en un murmullo emanado desde la oquedad de su morada escuchemos, nada más, *Nosce te ipsum*, o sea, concéte a ti mismo, y que nos quedemos tan alelados como estábamos antes de pretender entrevistarla...

En sintonía con las palabras de López Austin notamos que en este mito se sintetiza una de las preocupaciones más hondas del ser humano en su infructuoso esfuerzo por asirse a la verdad que la diosa representa. En realidad no habrá nadie que logre poseerla y para aquellos que creen siquiera vislumbrarla, su imagen se esfuma como un vaho ardiente. Vemos también que la voluble personalidad que le confirieron los romanos sustenta la creencia sobre su morfología y ratifica el decantado saber sobre su carácter. Sin medrar en la paradoja, lo único cierto es que cualquier ropaje con que quiera ataviarse será ilusivo y que hay pocas cosas tan falaces como aseverar que puede accederse, en el ámbito humano, a una verdad absoluta. Es esta la verdad pura que persiguen las ciencias “exactas”, mas al no sernos aquí de ayuda la dejaremos en paz.

Y ya que empleamos el verbo aseverar, tendríamos que remitirlo, por fuerza, a la etimología latina –*assevere*– que lo conecta con el adjetivo *verus* que, cual descendiente involuntario del nombre de la diosa, fue emparentado con *persevere* o perseverar y con *severus* o severo. También de la misma raíz surgirá lo que nos atañe más de cerca, o sea, la *verosomiglianza* o verosimilitud y, para detenernos brevemente en el campo de acción de nuestro trabajo, en el *Verismo*, que fue un tentativo concreto para darle a la ópera un cariz menos ficticio. Apuntemos de paso que esta corriente musical aparecida hasta la segunda mitad del siglo XIX es una derivación de las búsquedas iniciadas por los literatos en el

³ López Austin. A. 1994, p. 40.

Realismo y en el Naturalismo. De hecho, hay quien sostiene que el primer melodrama de este tipo es el que Georges Bizet (1838-1875) compuso sobre la novela *Carmen* de Prosper Mérimée (1803-1870) que se estrenó en 1875, aunque por tratarse de un producto creado fuera de Italia es desconocido por otros que fundamentan que la corriente “verista” se inicia quince años después (1890) con la ópera *Cavalleria Rusticana* que Pietro Mascagni (1863-1945) extrajo de la novela homónima de Giovanni Verga (1840-1922). Cabrían en esta categoría algunas óperas de Giacomo Puccini (1858-1924) y los infaltables *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1919).

Perseverando con la severidad que el tema amerita verificamos que Verga, cual representante destacado del *Verismo* literario, adopta los temas propios de los desposeídos y los dota del sentimiento trágico que tiene la derrota existencial –como hicieron Balzac y Zola al enfocarse en el lumpen y la marginación social y como hizo Merimée al interesarse en la historia “verídica” de Carmen, una cigarrera gitana que además de su liviandad moral estuvo liada con asesinos y maleantes– y que, en tanto vendaval estético, para la música implicó alejarse de los sobados temas pseudo históricos del Romanticismo, de los héroes consentidos de la mitología y de los argumentos relativos a personajes encumbrados. Empero, el intento para hacer más realista a la literatura melodramática tuvo una existencia corta y sus resultados tampoco convencieron a sus detractores, quienes siempre la han enmarcado dentro de los cánones de la inverosimilitud e, incluso, de la exageración y el absurdo.

Mas tornando al exordio en pos de concluirlo, es necesario citar que Cicerero, además de haber acuñado muchas de las palabras de nuestro vocabulario –humanidad, concepto, persona y cualidad, por ejemplo– fue uno de los primeros pensadores latinos que recurrió al concepto de *Veritas* con la idea de transferir la verdad abstracta, la *Aletheia* de los filósofos griegos, a su entorno vital asociándola con las virtudes humanas: fidelidad, piedad, la citada severidad y muchos adjetivos más terminados en dad.⁴ En su discurso *Pro Quinctio* (6.26) escribió: “*Veritate amicitia, fide societas, pietate propinquitias colitur*”,⁵ queriendo decirnos que la amistad se nutre de la verdad, las alianzas sociales de la buena fe y las relaciones íntimas de la lealtad y la rectitud. ¿Y si fuera al revés, que la *Verdad*, o lo que esto quiera significar, se nutriera de la amistad –digamos mejor de la buena voluntad, la buena fe y la credibilidad– que le inspira a sus pretendientes...?

⁴ Citado por Carlin A. Barton en su *Roman Honor*. 2001, p.68.

⁵ Cicerero, M. T. 1971, p. 25.

Si explotamos lo antedicho habría varias vertientes posibles para aproximarnos a la verdad histórica. Por un lado, podemos dar por cierto que el término *Verdad* es una abstracción en cuya verídica intangibilidad se han abismado todos los que han querido aprehenderla, son los secuaces del mito romano que intentan seducir a la diosa. Es un camino cerrado por principio. Por otro, tenemos que en el acto de asentar las verdades históricas se entreveran, ineludiblemente, la ficción y las nociones de realidad que pretenden aferrarse y colegirse. Las fuentes en las que abrevan, tanto historiadores como narradores y novelistas son, a su vez, repositorios de verdades marcadas por la parcialidad de sus escribanos. Leímos que *Carmen* fue una ópera basada, supuestamente, en un hecho real. Una historia que alguien le contó al novelista, quien le dio la forma literaria que más encajó con sus ideales estéticos, para de ahí ser retomada por un par de libretistas,⁶ quienes la adaptaron, de acuerdo a su leal entender sobre las convenciones del teatro, para que un músico se dispusiera a llevarla a un plano sonoro donde los afectos y los quebrantos que los personajes experimentaron en la “vida real” encontrarán asideros en un público que, idealmente, vibraría en consonancia con el discurso melódico-dramático propuesto. Toda una cadena de montaje centrada en colocar en el mercado un producto musicalmente atractivo, sentimentalmente eficaz, aunque históricamente discutible. Mas esto último nunca ha importado mucho –salvo cuando en la temática estuvieran implicadas las negaciones de una cultura viva, de un pueblo marginado o de algún personaje histórico incomprendido– porque los individuos que acuden al teatro saben de antemano que lo que van a presenciar está signado por un pacto atávico contraído en el principio de los tiempos, entre el hombre común, el demiurgo que hace las veces de creador y los dioses.

Si bregáramos comparativamente con la novela, debe aceptarse que sus “verdades” narrativas se alimentan de la ficción, al extremo de volverse indistinguibles una de la otra. Sus objetos narrativos son “verdaderos” únicamente en sentido metafórico. ¿No sucede, en gran medida, lo mismo con la historia?... Lo importante es que lo narrado tenga un empaque de verosimilitud que plazca y convenza a lectores e investigadores del pasado. Al versar sobre las obras de historia que, forzosamente han de apegarse a la forma del relato, el historiador Hayden White (1928) lo corrobora proponiendo que no son más que: “ficciones verbales, cuyo contenido es inventado tanto como descubierto.”⁷ Asimismo, Keith Jenkins

⁶ El libreto de *Carmen* fue producto del trabajo mancomunado de Ludovic Halévy (1834-1908) y Henri Meilhac (1831-1897).

⁷ White, H. 1978, p.82.

(1943) se suma asentando que “los relatos [tanto los históricos como los de ficción] no son verdaderos o falsos, sino más bien más o menos inteligibles, coherentes, consistentes y persuasivos...”⁸ Por analogía, el arte del novelista, como repite Mario Vargas Llosa (1936) es, llanamente, “La verdad de las mentiras”. Y algo similar podría enunciarse sobre la ópera historicista: su arte se reduce a la certitud de las mentiras cantadas, haciendo que sus seguidores se las traguen íntegras. Dicho de manera más elegante: contra la estrechez intelectual, este tipo de ópera ha de subvertir, por la vía emotiva de sus epifanías musicales, las cuestionables lecturas que se codificaron en una verdad que se vende como unívoca. Aquí podríamos incluir la frase que se atribuye a Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) para encarar muchas de las pecas de la narrativa histórica: “La historia es el relato de lo que nunca ocurrió contado por alguien que no estuvo allí”. Sería también consecuente mencionar la opinión de un pensador tan preclaro como Paul Valery (1871-1945), ya que le calzaría muy bien a los melodramas que tuercen y manipulan los hechos históricos:

“La historia es el producto más peligroso que la química del intelecto ha elaborado; sus propiedades son bien conocidas: emborracha a los pueblos, les engendra falsos recuerdos, les exagera los reflejos, revive sus viejas plagas, los atormenta en el reposo, los conduce a delirios de grandeza, o de persecución y deja a las naciones amargadas, soberbias, insoportables y vanas. La historia justifica lo que quiere. No enseña rigurosamente nada, ya que ella contiene todo, y da ejemplos de todo.”⁹

Al abordar el paralelismo que podría existir entre la historia –con su sello de oficialidad– y el impacto que ejercen sobre públicos ignorantes las óperas que desfiguran las “verdades” históricas, será útil referirnos a la primera creación de este tipo que se interesó por el indígena, pues yacen ahí varias cuestiones que nos atañen, sirviéndonos para redondear el acercamiento en entredicho. Pero antes es necesario aprontar un dato de relieve: con respecto a las otras artes, la ópera fue la última en ocuparse de los nativos del Nuevo Mundo, siendo ésta una de las causas para que haya tomado tanto tiempo la idea de su relectura y revisión. Tenemos entonces que remontarnos al año de 1656. Se estrena ahí, en plena época del puritanismo británico, la ópera *The cruelty of the Spaniards in Peru*, del dramaturgo Sir William Davenant (1606-1668) y del compositor Matthew Locke (1621-

⁸ Jenkins, K. 2006, p. 201.

⁹ Valery, P. 1945, p. 27.

1677).¹⁰ En su ensayo *El indio como objeto del teatro*, Erwin Walter Palm (1910-1988) relata que como era de suponerse:

“...la fuente del texto de la ópera la constituyó la obra de Las Casas, cuya *Destrucción de las Indias*, acababa de publicarse en traducción inglesa en el mismo año de 1656, dedicada a Oliverio Cromwell, bajo el título provocativo de *The tears of the Indians*.”¹¹

Es importante reparar en que al momento del estreno en el *Cockpit Theater* de Londres, se vivía todavía en Inglaterra la severa interdicción para que sus ciudadanos acudieran al teatro. No sin una cierta razón, Oliver Cromwell (1599-1658) creía que en los escenarios teatrales el pueblo hallaba los incentivos para consolidar su degradación y envilecimiento. La manera en que Sir William logró convencer al propio tirano fue aduciendo que su ópera invocaba fines estrictamente educativos y edificantes: “Si se admiten representaciones morales, sin obscenidad, blasfemia y escándalo, el primer tema sean la conquista bárbara de las Indias Occidentales por los españoles y los actos de crueldad que cometieron con los súbditos de esa nación... Cosa que puede ser de cierto provecho.”—argumentó.¹² En cuanto a la “provechosa” trama baste decir que en las primeras escenas se ilustran las guerras intestinas de los últimos incas a las que se sobreponen las de conquista. Al tiempo de la consumación de ésta se ponen al descubierto los desmanes y el vandalismo hispano. Davenant tampoco deja fuera el trabajo infrahumano de las minas y las brutales torturas ejercidas por la Inquisición hasta que, por fin, en la última escena aparecen en el horizonte los salvadores de los subyugados indígenas... ¿Podríamos tener dudas de quienes se trata? Ciertamente no. Son, nada menos, que los marineros de la flota inglesa... Una ligera “licencia poética”, explicó el autor.

En esta “licencia” para desvirtuar la historia encontramos las respuestas primordiales que sustentan la refutación que propone esta tesis: Davenant construyó una versión amañada de los hechos para que los desinformados británicos aplaudieran los ataques de su armada contra España. Recordemos que al momento del estreno de la ópera se libraba la guerra Anglo-Española (1654-1660) y que el conflicto se desató por la codicia de los ingleses al constatar las enormes riquezas que los iberos extraían de América. Cromwell no tuvo duda de que con esta contrafacción de los hechos, lejanos para entonces por una centuria, su pueblo acabaría de solidarizarse con las políticas agresivas de su gobierno al enterarse de una manera, melódicamente perfecta, de las bestialidades de sus enemigos. Por eso hizo una

¹⁰ La partitura de este último está perdida.

¹¹ Palm, E. W. 1990, p. 87.

¹² *Ibid*, p.87.

excepción a su negativa para reabrir los teatros. Era prioritario que los adversarios fueran vistos como seres desalmados, los valerosos marineros británicos – también los piratas– como héroes y que su rapacidad se entendiera como un servicio ineludible a la patria. Se construye así la leyenda negra sobre la conquista española en el nuevo continente a la que se afilian, en primer grado, los flemáticos y “moralistas” ingleses. Amén, desde luego, de la otra razón de peso que fue esgrimida por Cromwell para justificar sus ataques. Sostenía que era la voluntad de Dios que el protestantismo religioso se impusiera en toda Europa. Era esa su verdad y a toda costa había que diseminarla. Cuando nos repiten que Dios da su beneplácito, cualquier iniquidad se transforma en virtud...

No deberá sorprendernos que dos años después, para reforzar el efecto de la anterior, Davenant escriba *The History of Sir Francis Drake*, cuya acción transcurre en un campamento inglés situado frente a *Nombre de Dios* que, para el caso, se halla en las costas peruanas.¹³ En el libreto, las “licencias poéticas” de “cierto provecho” convierten al pirata Drake en un libertador de los indios *Symerons* –los cimarrones pronunciados a la inglesa– y en un ser magnánimo y generoso. Al final de la ópera, cuando los españoles quedan vencidos por la alianza anglo/indígena, Drake le perdona la vida a dos de ellos... Como podemos suponer, toda la infraestructura estatal se puso al servicio de esta noble y patriótica dramaturgia y no se escatimaron chelines para publicitarlas. Tenemos ahí un elemento para encuadrar a la ópera como una aliada y portavoz de la soberanía de los imperios, así como a la verdad histórica, que se presta a “interpretaciones” y mutilaciones de toda índole con tal de adherirse al discurso que imponen los que mandan. También para comprobar que por las fraudulentas artes de la publicidad se vende cualquier cosa. Bien saben los publicistas cómo repitiendo *ad nauseam* sus spots, los engaños y las mentiras dejan de serlo.

Todavía durante la gestión del protectorado de Cromwell las criaturas “historicistas” de Davenant tuvieron dos largas temporadas cada una, e iniciado el periodo de la Restauración, fue común que se representaran juntas.¹⁴ Podemos estar seguros que sus espectadores salieron de los teatros encantados de haber degustado las “poéticas” versiones de hechos “fidedignos”. Lo último que sabemos de ellas es que se montaron mancomunadas en 1663, año donde surge el antecedente más remoto del *Motezuma* giustiano/vivaldiano, o sea, *The Indian Queen*, mas esto lo ampliaremos en el inciso 1.6, así que es mejor proseguir.

Ahora bien, dado que la fuente para la tergiversación operística recién comentada fue la obra de Bartolomé de Las Casas (1474-1566), conviene que nos detengamos en las

¹³ *Nombre de Dios* fue el primer asentamiento hispano en Tierra Firme, hallándose en las costas occidentales del actual Panamá.

¹⁴ *Ibid*, p. 90.

motivaciones que tuvo el hombre de fe para escribirla. Conforme a la distinción que hace Flavio Josefo (37-100) de las razones que impulsan a los historiadores a ponerse a trabajar, es decir: 1) “Ganar fama y gloria”; 2) “Servir y adular al príncipe”; 3) “Revelar la verdad”; y 4) “Recobrar del olvido los grandes y dignos hechos acaecidos en su época para que puedan servir de modelo para la posteridad”¹⁵, es claro que Las Casas se interesó mayormente en las últimas dos, con el ánimo de divulgar las atrocidades que cometían sus coterráneos en América. En el prólogo a su *Historia de Las Indias* declara que los historiadores deben ser “varones escogidos, doctos, prudentes, filósofos, perspicacísimos, espirituales, y dedicados al culto divino, como entonces eran y hoy son los sabios sacerdotes”¹⁶, dándonos nuevas luces para captar las contradicciones que se esparcen en las principales historias “verdaderas”, al menos en las que nos conciernen, sobre todo, si nuestro cometido es reprochar la corrupción de los hechos que promulga la ópera. Yace ahí uno de los problemas más acuciantes de la historiografía relacionada con las crónicas de Indias.

Si el prerrequisito para que alguien se sienta autorizado a versar sobre el acontecer humano es que sea un cultor sabio de las leyes “divinas”, entonces ya no queda espacio para divagaciones y polémicas. Si la verdad histórica se cimenta primordialmente en la “santidad” y la probidad ética de quien la escribe y, en menor medida, en el testimonio ocular y auditivo de lo narrado, entonces el camino para dilucidar la cognición de la historia fáctica tiene que remitirse al terreno de lo milagroso. Las explicaciones tendientes a la comprensión unidas a las pruebas documentales se tornan en un vil trastrueque interpretativo de la “verdad”, en confabulación con los intereses de aquellos que se arrogan el derecho de manipular lo que les conviene. Podemos así entender el eterno monólogo que se entabla entre los mundos: los que imponen sus dogmas –va aparejada en primer grado la apropiación de la riqueza ajena– y los que son privados de los suyos –junto a su tierra e identidad–. Frente a las verdades teológicas se derrumba la crítica y cualquier debate intelectual se reduce a una demagogia sin devenir; a esto se agrega que, por experiencia, es preferible no inmiscuirse demasiado en temas “divinos” y hagiográficos, pues dicen que no estamos capacitados para entenderlos; y si hubiera rebeldías de nuestra parte, la Iglesia estará siempre lista para blandir su poder condenando las herejías de nuestra racionalidad.

Para el clan que detenta el verbo sagrado no existe ninguna opugnación en que sus emisores se digan émulos de Cristo y que sus actos repudien los preceptos mismos del cristianismo. Tampoco la hay en adjudicarle a Dios la elección de Reyes y Papas, aunque

¹⁵ Citado por Karl Kohut en *Bartolomé de Las Casas: una historia escolástica*. Kohut K. 2007, p. 40.

¹⁶ Las Casas, B. 1994, Libro III, p. 331.

sean asesinos, sodomitas, viciosos y vicarios del fraude y la simulación... más un largo y penoso etcétera que, repetimos, es mejor soslayar para quedarnos con los retazos de verdades que la historia nos ofrece. Hagamos, por consiguiente, un repaso sumario de las fuentes primarias de la historiografía del tema que nos reúne, es decir, la Conquista, sus protagonistas y las visiones y lecturas contrapuestas que han suscitado. Servirá para encuadrar la posición que hemos adoptado en la hechura del trabajo que sometemos aquí a escrutinio. Retomando el caso de Bartolomé de Las Casas, hay que explicar que sus diatribas surgieron, en gran medida, para decir su “verdad” sobre lo sucedido en Indias. Entre los que consideró como enemigos de ella estuvieron los cronistas oficiales, como Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557) y Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), que sólo consignaban, según él, lo que la Corona quería escuchar. Ahí está la segunda razón implícita en la escritura de la Historia: “servir y adular al príncipe”. Para lograr el efecto deseado, Las Casas no tuvo inconveniente en ponderar desmedidamente a los indios para contrastar su mansedumbre y bonhomía con los tratos inhumanos que les infligieron sus verdugos hispanos. En contraparte, el culto y misógino Ginés de Sepúlveda aseveró, por ejemplo, que:

“Con perfecto derecho los españoles imperan sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio, virtud y humanidad son tan inferiores a los españoles como niños a los adultos y las mujeres a los varones, habiendo entre ellos tanta diferencia como la que va de gentes fieras y crueles a gentes elementísimas [...]¿Qué cosa pudo suceder a estos bárbaros más conveniente ni más saludable que el quedar sometidos al imperio de aquellos cuya prudencia, virtud y religión los han de convertir de bárbaros, tales que apenas merecían el nombre de seres humanos, en hombres civilizados en cuanto pueden serlo.”¹⁷

Tenemos después a Hernán Cortés (1485-1547) y a su capellán, Francisco López de Gómara (1511-1564), que escribieron las noticias con las que Carlos V (1500-1558), su corte y sus vasallos pudieran sentirse satisfechos. Para refutarlos nació la *Historia Verdadera de la Conquista* que coligió Bernal Díaz del Castillo (ca. 1496-1584) aunque, por más que éste se haya esmerado en pugnar por la transparencia de su cometido hay máculas de difícil justificación. Veamos por qué: Bernal intenta vindicar a los verdaderos conquistadores, “sus compañeros”, confrontando la veracidad de su relato con los decires de “personas que no lo alcanzaron a saber, ni lo vieron, ni tener noticia verdadera de lo que sobre esta materia hay, propusieron, salvo hablar al sabor de su paladar” y más adelante

¹⁷ Juan Ginés de Sepúlveda: *De la justa causa de la guerra contra los indios*. Citado por Enrique Dussel en *1492, el encubrimiento del otro*. Dussel, E. 1993, p. 72 y73.

refuerza su postura para que se “reprueben [...] los libros que sobre esta materia han escrito porque van [privos] de la verdad y porque haya fama memorable de nosotros”.¹⁸ Obviamente Bernal escribe para la cuarta razón, la de la memoria, pero lo hace para acomodarla a sus intereses, sin dudar de su legalidad. Cuestionemos: ¿Puede haber objetividad cuando lo que se pretende en primer término es la salvaguarda de los intereses propios? ¿Puede haber vanagloria en haber protagonizado, en nombre de Dios, una masacre y un saqueo reiterados...?

Vayamos ahora a la obra de Bernardino de Sahagún (*ca.* 1499-1590) –volveremos a ella en el inciso siguiente– ya que sus indagatorias sobre las cosas de la Nueva España fueron motivo de enconos entre los hermanos de su Orden hasta desembocar en la exigencia del “prudente” Felipe II (1527-1598) para que el virrey Martín Enríquez de Almansa (*ca.* 1510-1583) sustrajera todos sus escritos por estar llenos de “supersticiones”. Aquí descuello el disfraz teológico de las “verdades” que incomodan, “verdades idolátricas” que, lamentablemente Sahagún indagó con el propósito de su erradicación. Así se justificó:

“El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo [sin] que primero conozca de qué humor, o de qué causa proceda la enfermedad; de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria [...] con decir que entre esta gente no hay más pecados que borrachera, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos muy más graves y que tienen gran necesidad de remedio: Los pecados de la idolatría y ritos idolátricos, y supersticiones idolátricas y agüeros, y abusiones y ceremonias idolátricas, no son aún perdidos del todo.”¹⁹

Con el despojo de los escritos de Sahagún se cierra otro más de los infinitos capítulos del oprobio que escribió Europa para denostar a los moradores de un continente pervertido, según sus redituables vislumbres, en su origen. El rosario de argumentaciones para seguir comprobándolo también sería infinito, así como las contra argumentaciones; quedémonos, por tanto, con algunas de las secuelas aparecidas en el Siglo XVIII para concluir con la exposición de este inciso que está en peligro de caer en un fárrago narrativo.

Entre la pléyade de insignes intelectuales europeos siempre listos para pronunciar sus juicios sumarios sobre América y sus indignos pobladores, destacan dos personajes admirados por sus aportes a la cultura universal. Uno fue el evolucionado conde de Buffon

¹⁸ Díaz del Castillo, B. 1955, pp. 13 y 14.

¹⁹ Sahagún, B. 2006, p.15.

(1707-1788), cuya finura de pensamiento lo llevó a sostener que en un inicio la Tierra estuvo cubierta por agua y que, como resultado de la aparición progresiva de las masas continentales, había distintos tipos evolutivos de naturaleza. La americana, por su humedad excesiva, era bruta y primitiva, ya que era hostil al crecimiento de animales superiores y, en cambio, favorecía la proliferación de seres inferiores como batracios y reptiles los cuales, según sus observaciones, tenían “sangre de agua”. Por lógica deductiva, en esta catalogación entraban los animales de dos patas nativos de ese nuevo continente que, por haber estado más tiempo sumergido, no había alcanzado a secarse bien.²⁰

Adyacente a esta reputada doctrina naturalista figura la obra del impertérrito filósofo holandés Cornelius De Pauw (1739-1799), cuyos méritos académicos lo hicieron acreedor de condecoraciones y cargos a granel. Curiosamente uno de ellos lo desempeñó en la Corte de Friedrich *Der Grosse* de Prusia, donde tuvo lugar la tragedia musical sobre *Montézuma* que abordaremos en el inciso 1.7. Pues bien, el iluminado De Pauw empleó todo su ingenio para demostrar la inferioridad y depravación de América. En su lúcido filosofar habló de cómo los europeos que se avecindaban en esa tierra malsana se degeneraban al punto de asemejar animales. Estaba convencido que el clima no resultaba propicio para el mejoramiento, ni del hombre ni de las bestias.... Con esas doctas premisas era comprensible que los dialectos de los naturales no fueran aptos para transmitir ideas. Tampoco era creíble que hubieran tenido una cuenta calendárica dada la “prodigiosa” ignorancia en que estaban sumergidos. ¿Cómo podrían haber accedido a una “verdadera” cronología si ni siquiera contaban con vocablos para llegar al número diez y, mucho menos, para expresar conceptos y pensamientos coherentes?... Y por razones obvias, ningún americano, aunque se hubiera educado en las universidades locales, habría podido escribir libro alguno... Acorde con sus incuestionables reflexiones – de hecho, los enciclopedistas lo comisionaron para que redactara las voces de América en el magno compendio del saber que estaban acopiando–, la degradación humana que imperaba en el continente era imputable al aire viciado que se respiraba y a los vapores nocivos que emanaban las aguas estancadas y las tierras sin cultivar...²¹

Como bien sabemos, la reacción a los autorizados trabajos antedichos no se hizo esperar. Fueron los desterrados jesuitas mexicanos Francisco Xavier María Clavijero (1731-

²⁰ Leclerc Buffon, G. L. Tomo I. 1749, pp. 302-307.

²¹ De Pauw, C. 1770, Tomo I completo.

1787) y Rafael Landívar (1731-1793)²² los que más se afanaron en contradecir la serie de barrabasadas de los respetables pensadores europeos. Landívar compuso un extenso alegato poético para exaltar las bellezas y las virtudes que había en esa porción del continente atrabiliariamente llamada Nueva España. Su *Rusticatio mexicana* nació, en sus propias palabras, “en contra de las ideas extravagantes de los que negaban a los mexicanos el don de las letras humanas y las ciencias.”²³ Por su lado, Clavijero redactó su *Historia Antigua de México* para “reponer en su esplendor a la verdad ofuscada por una turba increíble de escritos modernos sobre América” –entre estos, además de aquellos de los estudiosos citados, estuvieron los de Antonio de Solís, el dramaturgo que se avino a escribir una Historia de la Conquista merced a un jugoso salario de la Corona española– y, por supuesto para, a despecho de las calamidades en las que se vio envuelto, serle “útil a la patria”.²⁴ En el prefacio de su imprescindible trabajo de revaloración del pasado mexicano expone su postura frente al tema que nos incumbe. Su lectura es obligada:

“En nada he tenido más empeño que en mantenerme en los límites de la verdad, y quizás mi Historia sería mejor recibida por muchos, si la diligencia que he empleado en averiguar lo verdadero, hubiera sido aplicada a herosear la narración con un estilo brillante y seductor, con reflexiones filosóficas y políticas, y con hechos creados por mi imaginación, como veo que hacen muchos escritores de nuestro ponderado siglo; pero enemigo declarado de todo engaño, mentira y afectación, siempre he creído que la verdad nunca es más hermosa que cuando se presenta en su primitiva desnudez. [...] Cuento los hechos con la certeza o verosimilitud con que los encuentro; si no puedo averiguar lo cierto, por la diversidad de opiniones de los escritores, como me sucede con respecto a la muerte de Moteuczoma, expongo sinceramente sus diversos sentimientos, sin omitir las conjeturas que dicta la sana razón. En fin, siempre he tenido a la vista aquellas dos santas leyes de la historia, a saber: no atreverse a decir lo falso, ni tener miedo a decir lo verdadero; y creo que no las he infringido.”²⁵

Con el sentir de Clavijero, indefectiblemente se entrelaza una similitud de visiones con respecto a las premisas y postulados que queremos presentar ante los benevolentes oídos de quienes tengan ganas de escuchar las sonoridades vivaldianas en maridaje fraterno con aquellas que se difuminaron en el México Antiguo, sonoridades a las que la primera generación de europeos trató de condenar al silencio. También nos afiliamos a lo expuesto por el jesuita sobre las dos leyes santas de la historia: no osamos decir falsedades en el

²² Landívar era guatemalteco pero se educó en México.

²³ Fragmento de una carta citado por Manuel Ignacio Pérez Alonso en, *El destierro de los jesuitas mexicanos y la formación de la conciencia de la nacionalidad*. Pérez A. M. I. 1987, p.31.

²⁴ Clavijero, F. X. M. 1944, pp. 39 y 43.

²⁵ *Ibid*, pp.44 y 45.

libreto de la nueva ópera, ni sentimos temor de promover una creación literario/musical que intenta acercarse, lo más verosímilmente posible, a la verdad histórica. Sin embargo, pondríamos un grano de sal sobre la “santidad” de estas leyes, como lo ponemos en las creencias que embarraron por doquier, sin escatimar crueldades y ambivalencias, los católicos que desembarcaron en América.

Y puesto que hablamos de idolatrías, creencias, supersticiones y demás supercherías será apropiado referir algunas “verdades” de la religión impuesta por Europa para contraponerlas con otras cuantas de las prácticas religiosas desarrolladas en Mesoamérica.²⁶ La resultante se convertirá en un motivo de reflexión necesario para ponderar de manera impersonal los hechos:

- Para el buen cristiano:**
- A) La verdadera existencia está más allá de este mundo.
 - B) El mal será vencido y vendrán mil años de perfección. Después de éstos terminará el mundo y existirá sólo la vida eterna.
 - C) Hay un dualismo de opuestos polares irreductibles. Bien y Mal.
 - D) Hay un monoteísmo nominal.
 - E) Los actos del hombre determinan su suerte en el más allá. La moralidad se basa en la virtud y el pecado, como ofensa a Dios.
 - F) La salvación aviene abrazando la fe.

- Para el indio idólatra:**
- A) La existencia verdadera del hombre está en este mundo.
 - B) El mundo está plagado de dolor y sacrificios; pero tiene también recompensas y satisfacciones. Es la única existencia posible.
 - C) Hay un dualismo de opuestos complementarios, con una naturaleza creativa y necesaria.
 - D) Hay un politeísmo funcional.
 - E) Los actos del hombre determinan su suerte en la tierra. El pecado es una ofensa a los dioses, mas su castigo se descuenta en el presente. El hombre es responsable del equilibrio del cosmos.
 - F) Si hay salvación, avendría merced a las obras hechas en vida.

En vista de que no es aconsejable pronunciarse abiertamente por ningún credo religioso, es necesario decirlo de manera velada y subrepticia: acerca de las “verdades” teocráticas enumeradas, habría en el aire una ligera preferencia por las de los sátrapas indígenas. Comulgar racionalmente con la idea de responsabilizarse en la vida terrenal de los actos que en ella se realizan sería más afín a la ética. Vivir con intensidad el presente resultaría más inteligente que esperar a hacerlo después de la muerte. La promesa de un

²⁶ La columna vertebral de las comparaciones es extraída parcialmente de un texto inédito de Alfredo López Austin. Ver bibliografía.

purgatorio previo a la llegada al Cielo, si es que se creyó que se había ganado, sonaría endeble y se optaría mejor por acatar las puniciones que las obras hechas en vida merezcan –o dejadas de hacer–, o por los premios que en ella desmerezcan.

Retórica de lado, pensamos que es evidente la asunción que hemos hecho sobre el deber moral de ubicarnos en aquella corriente de la historia que fluye por la ribera de los vencidos. Lo hizo Las Casas no obstante su desmesura, y lo hicieron Sahagún, Clavijero y Landívar, no obstante la venda dogmática de sus visiones y su cuestionable misión evangelizadora. En el caso de Landívar su estandarte fue la sujeción de imágenes poéticas para despertar la conciencia de los lectores. En el caso de la ópera que aquí presentamos se hará mediante la potente sujeción que la música ejerce sobre la conciencia de los oyentes. Sujeción que se desarrolla sin que el intelecto pueda interponer barreras que atenúen el impacto. Se ha dicho que la música transita de los oídos directamente al corazón y que gracias a su influjo éste se beneficia al amoldarse placenteramente con el vaivén rítmico de la buena música o, por el contrario, que se daña al oponerse a la rumorosa obstinación del ritmo de la mala música. Pensemos, para jalar agua a nuestro molino, en Vivaldi *versus* las deyecciones sonoras de “antros” y discotecas...²⁷

En este paso directo de las percepciones auditivas hacia el músculo cardiaco que nos mantiene en vida debemos volverle a prestar oído a las infaustas “creencias” de los satanizados ab-orígenes. Es parte también de la consigna de esta tesis. Los antiguos nahuas consideraban al corazón como el centro neurálgico del pensamiento –muy distinto a la “certeza” occidental de relacionarlo con los procesos mnemónicos– y el raciocinio. Y aquí sentimos –no creemos– que algo de razón tenían. Sabían lo que habían sentido que pensaban. Sentían lo que habían pensado que sabían. Como revela el doctor Patrick Johansson (1946), para ellos, más que la mente, “el corazón fungía como un “procesador” de las ideas.”²⁸ Pero aún más importante, es que si nos ubicamos en el contexto del melodrama que nos ocupa, su mensaje melódico-poético no sería captado plenamente por la mente del indígena hasta no haberlo sentido. No lograría con-moverse hasta no haberlo pensado con el corazón. La prueba es que un significante como *mati* ha representado siempre para ellos la conjunción de saber y sentir, de manera inextricable. Tocante a su denegada sabiduría y aprehensión de la realidad con la consecuente invalidez de sus “verdades”, Johansson anota:

²⁷ Está comprobado que la música del preste rojo tiene una influencia saludable en los seres vivos, no por nada se usa en las incubadoras de los hospitales suizos para acortarle la estancia a los bebés prematuros. Asimismo, la ciencia ha demostrado que las malas músicas como el *heavy metal* y los rocks demenciales tienen efectos nocivos en la salud del hombre; a las plantas las aniquilan...

²⁸ Johansson, P. 2005, p. 76.

“El carácter orgánico de la cognición indígena y la intrincada red “símbolo-lógica” que la constituye no favorecían una mayéutica reflexiva, abstraída de la realidad del mundo. Profundamente arraigada en las manifestaciones naturales, la verdad indígena era “in-mediata”, epifánica y no podía ser objeto de una especulación humana (prometea) que la estableciera. Lo que se dice que es intentaba fundirse con lo que es.”

Por último, hemos de aferrar otras ideas expresadas por el Dr. Miguel León-Portilla (1926) en su disertación sobre la *Filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*:

“el sentido del arte en el mundo náhuatl no es algo estático y muerto. Constituye una verdadera lección de sorprendente novedad dentro del pensamiento estético contemporáneo. En la concepción náhuatl del arte hay atisbos e ideas de una profundidad apenas sospechada. Recuérdese solamente que para los sabios nahuas la única manera de decir palabras verdaderas en la tierra era encontrando “la flor y el canto de las cosas”; o sea el simbolismo que se expresa por el arte.”²⁹

Es tiempo de tirar las sumas para enmarcar lo expuesto dentro de algún esquema vagamente teórico. Por atípica que sea nuestra propuesta, sí podemos enumerar las razones que nos ayudaron a levantar el edificio melodramático:

1) “Ganar fama y gloria” no ha estado entre nuestras preocupaciones y si nos remitimos a los hechos comprobables, las deudas han sido la constante. Las lisonjas han sido aleatorias.

2) “Servir y adular” a los poderosos tampoco ha figurado en nuestras prioridades. Muy por el contrario. Creímos que los dedicatarios de la reelaboración operística tenían que ser los descendientes de aquella generación de indígenas que fue ultimada por las armas, los contagios y los dogmas llegados de Europa. Asumimos que la deuda histórica en su confronto es tan inmensa e inabarcable como la infamia.

3.- La idea de “revelar la verdad” nos parece demasiado ambiciosa. Nos contentamos con proponer un subrogado literario-musical con atisbos de verosimilitud. Atisbos por los que, ante nuevas refutaciones, críticas y denuestos, respondemos con toda la certitud de nuestro cometido. No podemos dejar de lado la aclaración de que el trabajo emprendido sirvió, de manera involuntaria, para conocer algo más de nosotros mismos. Le rendimos pleitesía a la diosa *Veritas* y en el vano esfuerzo por verla aprendimos que era imperativo apaciguar en nuestro interior la herencia sanguínea europea con la heredad indígena que nos

²⁹ León-Portilla. M. 2006, pp. 270 y 271.

otorgó nuestro nacimiento. En un fragmento del epílogo del libreto anotamos que “nuestro ser mestizo ya no exigía reivindicaciones y sólo anhelaba descansar en el arbolado corazón de sus padres.”³⁰ Lo seguimos sosteniendo.

4.- La perspectiva de “recobrar del olvido los hechos acaecidos en el pasado para que pudieran servir de modelo para la posteridad” fue un aliciente poderoso pero entendimos que era más importante desmentir las falsedades con que la visión eurocentrista enmascaró los hechos reprobables que se cometieron en América y, en específico, con Motecuhzoma II, quien fue víctima de los engaños, los ardides y la crueldad de los españoles que le tocaron en suerte al tiempo de su mandato.

Para avalar ulteriormente la relectura y confrontación emprendidas en nuestro trabajo, bastará con recurrir a los hechos, a saber: la ópera ha abarcado en sus temas pseudo históricos un lapso temporal que cubre alrededor de tres mil trescientos años. Desde el esplendor de Memphis en el Antiguo Egipto, como lo vitorea el personaje de Rhadamés en la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi (1813-1901), o sea, en una fecha indeterminada cercana al 1300 a. C., hasta el 2008, año donde se desarrolla la última ópera mexicana sobre la realidad histórica del país, es decir, sobre la violencia que ha desatado el narcotráfico y sus infructuosos intentos por combatirlo. Hablamos de la ópera *Únicamente la verdad* de la compositora Gabriela Ortiz (1964). Si acotamos los años que lleva la ópera manipulando y deformando a los personajes históricos y sus entornos vitales, debemos plantear una cifra que ronda los trescientos setenta años. Corren éstos del 1643, que es cuando aparece el primer *dramma per musica* centrado en un personaje de carne y hueso. Se trata de una obra estrenada en Venecia que gira alrededor de las vicisitudes de Poppea Sabina (30-65), la esposa de Nero Claudius Cæsar Augustus Germanicus (37-68). Nos detendremos en ella con mayor detalle en el inciso 2.1. Digámoslo con otras palabras: en los miles de años que campean en los horizontes argumentales de las óperas, hallamos que en sólo cuatro centurias, y un poco menos, se quiso irradiar la creencia de que con sus puestas en escena podía cantarse la verdad histórica de maneras muy convenientes para los cotos de poder y los feudos de la riqueza económica.

Para resumir, en esta dilatadísima producción operística que incluye a personajes representativos de diversas épocas y de las principales culturas –en su investigación George

³⁰ Ver página 514 de esta tesis.

Jellinek (1919-2010) localizó más de doscientas obras melodramáticas³¹ no ha habido, hasta ahora, ninguna refutación argumental. Es cierto que han existido, como parte de los procesos de producción y montaje escénicos, enmiendas a los libretos, mas han sido en función de satisfacer las demandas vocales de los cantantes y los requerimientos físicos de los teatros; nunca jamás se han revisado ni corregido la falacias históricas perpetradas por Alos libretistas. Ergo, el trabajo que aquí emprendimos tiene una garantía de novedad que, hasta prueba contraria, nadie en su sano juicio podrá negar y desmerecer.

Si fuera el caso de querer ubicarnos dentro de una corriente o teoría estética determinada, declaremos que esta relectura del *Motecuhzoma II* podría embonar con los cánones del posmodernismo, donde la cultura ha llegado a entenderse de una manera razonadamente equívoca: hoy se acepta y se busca que todo sea ecléctico, pragmático, intercambiable y desechable. Hoy, en todos los terrenos, las categorías y los géneros se confunden deliberadamente y a todo se le concede el mismo valor y se le otorga el beneficio de la duda. Hoy se rompen por moda las jerarquías y por convicción se cuestiona la ética y la moralidad. Hoy se puede hacer cualquier cosa, y más dentro del arte.

Aquello en lo que los posmodernistas no han podido ejercer violencia creativa ni desmanes artísticos es sobre la certidumbre de que el intelecto humano sigue siendo, en rigor, impotente frente a los impulsos de la sensibilidad. Sigue estando inerte ante ella y así permanecerá no obstante los embates de la rampante deshumanización que nos circunda. Para enunciarlo con los poetas del México Antiguo: la ópera que presentamos busca que la razón no ofusque lo que le ofrendamos a la sensibilidad, anhela que sus contenidos, hermanados con los pensamientos musicales de un plebeyo veneciano, se asimilen bajo los inmanentes preceptos de “la flor y el canto”.

§

³¹ Consultar el libro *History through the Opera Glass*. Jellinek, G. 1994, p.IX.

❧ 1.2.- *Las Indias Occidentales, un universo sonoro humanamente denegado*

En sincronía con lo que podría imaginarse, las descripciones del paisaje acústico del Nuevo Mundo hechas por la primera generación de europeos –a las siguientes tampoco les llamó mucho la atención– son mínimas si las comparamos con aquellas del medio natural, las edificaciones, el clima y las formas de comportamiento de los aborígenes junto a sus “idolatrías”. Como puede constatarse en innumerables textos, daría la impresión que los recién llegados llevaran la vida puesta en los ojos y que su oído estuviera rezagado sensorialmente. Y mejor no hablemos de las construcciones invisibles –abundaremos en el inciso 6.4–, donde el ordenamiento de sonidos, ritmos y silencios –eso que llamamos música– concebido por los indígenas fue ignorado por sistema, pues no quedó para la posteridad ningún escrito, ni transcripción a las pautas, que pudiera arrojar luz sobre sus características y modos específicos. Sólo contamos con referencias casuales, muchas de ellas denigratorias, que no pasan de utilizar adjetivos vagos que acentúan la subjetividad.

En el caso de la música precolombina, ¿habría manera de explicar la reiterada negación que le dispensó el europeo? ¿Pudo deberse a una imposibilidad para comprenderla o, quizá, a la carencia de medios para trasvasarla al papel? ¿Por qué existen detalladas descripciones del mundo tangible americano –teniendo en cuenta que no se excluyeron olores, sabores, texturas y climas– mientras que los sonidos no corrieron con la misma suerte? ¿Estaríamos frente a un tipo de sordera racial o, mejor dicho, a una fingida hipoacusia que se manifestó discriminando las sonoridades que rebasaron su entendimiento?... Acudamos a las fuentes, aún a riesgo de su infructuosidad, para rastrear posibles respuestas.

En sus escritos Christophorus Columbus (ca. 1451-1506) hace referencia, en once años de vivencias, a sólo siete decenas de eventos auditivos. En estos, como es natural, va aparejada la exportación de su propio mundo sonoro. Es sintomático que en la narración de su primer viaje, el famoso *Diario de abordo* que copió Bartolomé de Las Casas (ca. 1484-1566), mencione un par de veces la ausencia del canto de los ruiseñores –en las Antillas no los había– para que el clima y el aire, semejantes según él a los de abril en Sevilla, fueran perfectos. A esto debe sumarse la pobreza de su vocabulario. Descubrimos, nada más, rugir, tronido, estruendo y estrepito con sus superlativos. Nos enteramos así de lo que oyó, a mitad de su tercer viaje, en las cercanías del Orinoco:

“Quando yo llegué a esta punta del Arenal, allí se haze una boca grande de dos leguas de poniente a levante la isla de la Trinidad con la tierra de Graçia, y que, para aver de entrar dentro para pasar al setentríon, avía unos fileros de corrientes que atravesaban aquella boca y traían un rugir muy grande... [...] Y detrás d’este hilero avía otro y otro, que todos traían un rugir grande como ola de la mar que va a romper y dar en peñas. [...] Y en la noche, ya muy tarde, estando al borde de la nao oí un rugir muy terrible que venía de la parte del austro hazia la nao, y me paré a mirar y ví levantando la mar de poniente a lebante en manera de una loma tan alta como una nao, y todavía venía un filero de corriente, que venía rugendo con muy grande estruendo...”³²

Es atinado deducir, como propone Eliana Cabrera (ca. 1960) de la Universidad de Bolonia, que sea la probable frustración para expresar claramente la intensidad del sonido percibido en esos lares, la que empuja al almirante a desarrollar un razonamiento donde concluye que las nuevas tierras debían estar cerca de ese Paraíso Terrenal descrito por los Padres de la Iglesia;³³ también resulta paradójico notar cómo el navegante “genovés”³⁴ tilda de sordos a los nativos sin siquiera cuestionar la torpeza auditiva que él acusa:

“La qual aqua que sale del Paraíso Terrenal para este lago trahe un tronido y rogir muy grande, de manera que la gente que naze en aquella comarca son sordos...”³⁵

Podemos preguntar quién es el sordo, cuando lo único que llama su atención son las sonoridades intensas y jamás, por decir, el delicado canto de los muchos pájaros que cita, como si fuesen criaturas mudas. En cuanto a la inopinada tesis de su “sordera” podríamos agregar que fue él quien les intercambió a los indígenas cascabeles de latón por oro. Por tanto, ¿no fueron los indígenas más receptivos al sonido al preferir artefactos aptos para hacer música en vez de su mineral áureo? ¿Para quiénes fueron baratijas en lugar de instrumentos con posibilidades artísticas? Notoriamente, este intercambio comercial es uno de los episodios más socorridos en la narrativa colombina. Leamos un ejemplo:

“Algunos d’ellos traían colgados algunos pedaços de oro colgado al nariz, el cual de buena gana daban por un cascabel d’estos de pie de gavilano y por cuentezillas de vidrio, mas es tan poco que no es nada, que es verdad que cualquier poca cosa que se les dé.”³⁶

³² Columbus, C. 1990, p. 370.

³³ Cabrera, E. 2011, p. 255.

³⁴ Esta es la nacionalidad que promulga la historia oficial castellana, pero también se piensa que pudo ser un noble catalán –su apellido en varias fuentes aparece como *Colom*– o un judío converso. Para abundar véase el libro de Jordi Bilbeny: *Colom, Princep de Catalunya*. Barcelona, 2005.

³⁵ Columbus, C. 1990, p.386.

³⁶ Columbus, C. 1988, p. 74.

Aunque el asunto más relevante sobre la primera reacción indígena ante la música europea también es consignado por Columbus, quien no reparó en la gravedad que tendría su omisión. Oygamos de qué se trata dexando que sea su deficiente *prossa* quien la refiera:

“El día siguiente vino de hazia Oriente una gran canoa con veinte y quatro hombres, todos mançebos y muy ataviados de armas, arcos y flechas. [...] Quando llegó esta canoa habló de muy lejos e yo no otro ninguno no los entendimos, salvo que yo mandé fazer señas que se allegasen; y en esto se pasó más de dos horas, [...] yo les fazía mostrar bazines y otras cosas que reluzían, por enamorarlos porque viniesen, y a cabo de buen rato se allegaron más que fasta entonces no avían; e yo deseaba mucho aver lengua, y no tenía ya cosa que me paresçiese que hera de mostrarles para que viniesen salvo que hize subir un tamborino en el castillo de popa, que tañese, y unos mançebos que danzasen, creyendo que se allegarían a ver la fiesta. Y luego que vieron tañer y danzar, dexaron los remos y hecharon mano a los arcos y los encordaron, y enbraçaron cado uno su tablachina y començaron a tirarnos flechas...”³⁷

Imposible negar que en la “elocuencia” colombina hay muchos elementos sobre los que podríamos bordar a voluntad. Quedémonos, no obstante, en la superficie. Es de resaltar que el almirante escribe que los indios *vieron* tañer en vez de “escucharon”. Ahí se evidencia cómo su relación con los sonidos empezaba en los ojos, funcionándonos a maravilla para entender la mentalidad imperante en la relación inicial entre los dos mundos. Sin lugar a dudas, el fragmento de la crónica del ínclito marinero presenta más problemas de interpretación de cuanto sonaría a simple oído. Nos sitúa, en primer término, ante la imposibilidad de conocer la versión de los inminentes vencidos. ¿Qué fue lo que desencadenó su reacción? ¿Una forma inaceptable de mancillar el silencio? ¿Una manera sacrílega de bailar? ¿Un son demencial emitido sin el respeto que la música merece? ¿Algún código rítmico-melódico reconocido como declaración de guerra?...

En fin, dado que las respuestas se las tragó el desinterés de la osada tripulación colombina, sirvámonos de otro breve testimonio para afianzar la postura ideológica eurocentrista que servirá de ancla para la acumulación de relatos, historias y relaciones con sus “ensordecidas” visiones sobre las Indias.

A pesar de que Colombo/Colom/Colón se muestre escrupuloso al describir los atavíos de los indígenas, es decir, lo que en ellos “puede observar”, no dejó ningún comentario sobre su música, sólo sobre los instrumentos musicales que “vio”, oyéndolos de refilón. Escuchemos:

³⁷ Op. cit. 1990, p. 368.

“Dos o tres hombres venían con las caras pintadas de colores de una misma guisa, y cada uno traía un gran plumaje de fechura de çelada, y en la frente una tableta redonda tan grande como un plato, pintada así la una como la otra de una misma obra y color, que no avía diferencia, así como en los plumajes y otra lebreá: traían éstos en las manos dos juguetes con que tañían. Y avía otros dos así pintados en otra forma: éstos traían dos trompetas muy labradas a pájaros e otras sutilezas, no eran de metal, salvo de ébano negro muy fino; cada uno traía un sombrero muy lindo de plumas verdes y muy espesas...”³⁸

Nadie podrá negar que la connotación esgrimida por el navegante para referirse a los instrumentos oriundos transparente su desdén: son los “juguetes” con que los infantilizados *ab-origenes* se divierten. Y ante a eso, las disquisiciones se nos agotan. “Ellos” son los portadores de la “Gran Música” con la que, entre otras cosas serias, se comunican con el único Dios aceptable, mientras que “los otros”, los salvajes, sólo atinan a emplear sus instrumentos en pos de solazarse como niños, entendidos éstos como débiles mentales.

Y si ese fue el tenor establecido por el célebre “descubridor” el que le sigue no se alejará mucho, al contrario, constataremos que se arma un constructo extrañamente organizado. En las complicaciones que vivió Europa para aceptar la inclusión de un continente desconocido no se contempló su “audición” como una materia independiente. El problema capital del “ser de América” volvió a resentir que sus sonoridades no fueran consideradas como un tema digno de estudio; sí lo fue en cuanto a las lenguas, pero para intentar desterrarlas. Vendría aquí la reseña “de oídas” que hace Pietro Martire D’Anghiera (1457-1526) en las epístolas que llama *Décadas* donde, previsiblemente, resuena la carencia de nociones concretas sobre la música que se producía en aquel territorio que es él a denominar *Novi orbis*. El número de veces que Martire cita sonidos y ruidos de la naturaleza es de diecisiete en toda su obra, muy pocos para los treinta y dos años de acumulación de sucesos americanos que registra, mientras que sólo hay tres para los instrumentos musicales indígenas y cuatro para los bailes o “Areytos”. El registro es del tipo que sigue: “Al acercarse los nuestros, salieron un buen trecho a recibirlos, según sus costumbres, los sacerdotes de Chiurutecal, con cánticos de niños y muchachas, y clamoreo de tambores y trompetas.”³⁹ por lo que con esto podría bastarnos.

Tenemos después las cartas del cuestionado Amerigo Vespucci (1454-1512) que aparecen publicadas bajo diversos nombres; una de ellas apareció en París en 1504 con el

³⁸ *Ibid*, p. 316.

³⁹ Martire D’Anghiera, P. 1965, Tomo 2, p.455.

llamativo título de *Mundus Novus* donde, además de sus engañosos relatos –habla, por ejemplo, de la lujuria de las indígenas quienes, mediante artificios y la picadura de animales ponzoñosos, les hinchaban los miembros a sus maridos tornándoselos “deformes y brutales”⁴⁰ – elude cualquier referencia significativa de índole sonora.

Tampoco Vasco Núñez de Balboa (1475-1519), el primero en avistar el océano Pacífico; ni Pedro Menéndez de Avilés (1519-1574), el primer gobernador de la Florida; ni Pedro Sarmiento de Gamboa (ca. 1530-1592), el descubridor de las islas Salomón y Vanuatú y autor de la *Historia Índica*,⁴¹ ni Álvaro Núñez Cabeça de Vaca (ca. 1488-1557), el primer explorador de las cataratas del Iguazú, del río Paraguay y de los litorales del norte de México y del sur de California; ni Pedro de Valdivia (1497-1553), el fundador de Chile, nos ofrecen datos acústicos de relieve. Ocasionalmente encontraremos descripciones más detalladas, ya no por los adelantados de la empresa exploratoria, sino por los cronistas oficiales y los advenedizos, mas son, nuevamente, producto de una observación filtrada por el desprecio. Fernández de Oviedo lo ejemplifica:

“Algunas veçes junto con el canto mezclan un atambor que es hecho en un madero redondo, concavado, é tan grueso como un hombre, é más o menos, como le quieren hacer; é suena como los atambores sordos que hacen los negros, pero no le ponen cuero, sino unos agujeros é rayos que trascienden a lo hueco, por donde rebomba de mala graçia. É assí, con aquel mal instrumento ó sin él, en su cantar dicen sus memorias.”⁴²

En el caso de Hernán Cortés (1485-1547), quien fue extremadamente generoso en sus letras a Carlos V (1500-1558), la situación no mejora, pues aunque haga alusión a diversas manifestaciones audibles como alaridos, “gritas”, los lloros de niños y mujeres y los “aparejos de bullicio” que tanto movieron a los naturales,⁴³ es abiertamente vago, incluso ofensivo, con la música “precortesiana”, que no pasa de considerarla ruido. En su *Segunda Carta* de octubre de 1520 consigna en tono neutral:

“Otro día de mañana salieron de la ciudad a me recibir al camino con muchas trompetas y atabales y muchas personas de las que ellos tienen por religiosas en

⁴⁰ Vespucci, A. 1998, p. 4.

⁴¹ La obra fue escrita para demostrar que los incas reinantes en Perú a la llegada de los españoles eran extranjeros, que habían subyugado tiránicamente a sus naturales, por tanto, España había llegado para acabar, lícitamente, con la opresión incaica estableciendo otro régimen civilizatorio. Se publicó en 1572.

⁴² Fernández de Oviedo, G. 1851, Libro V, Cap. 1, pp. 127 y 128.

⁴³ Cortés, H. 1963, p. 224.

sus mezquitas, vestidas de las vestiduras que usan, y cantando a su manera como lo hacen en las dichas mezquitas.”⁴⁴

Mas en su *Tercera Carta* de mayo de 1522 declara con desenfado: “Y aunque con harta tristeza de no haber alcanzado victoria, partimos de allí y fuimos aquella noche a dormir cerca del otro peñol, [...] y así nos estuvimos aquella noche oyendo hacer a los enemigos mucho estruendo de atabales y bocinas y gritas.”⁴⁵; y en la *Quinta* de septiembre de 1526 reitera: “sentimos cierto ruido de gente y unos atabales, y pregunté a aquellas mujeres que qué era aquello, y dijéronme que era cierta fiesta...”⁴⁶

Sin embargo, la prosa más directa para demostrar el desagrado corre a cuenta de Bernal Díaz, quien relata sin ambages su parecer:

“...tornó a sonar el atambor muy doloroso del Uichilobos, y otros muchos caracoles y cornetas, y otras como trompetas, y todo el sonido de ellos espantable, y mirábamos al alto cú donde los tañían... [...] y tañían su maldito tambor y otras trompas y atabales y caracoles, y daban muchos gritos y alaridos... [...] digo otra vez que era el más maldito sonido y más triste que se podía inventar... [...], y sonaba, y tañían otros peores instrumentos y cosas diabólicas y tenían grandes lumbres, y daban grandísimos gritos y silbos... [...] y también un atambor, el más triste, en fin, como instrumento de demonios...”⁴⁷

A partir de la mitad del siglo XVI notaremos una leve mejoría en cuanto al quilate informativo sobre la acústica amerindia, pero será insuficiente. Con dos ejemplos tendremos para captar la poquedad aludida. A raíz del proceso incoado por las acusaciones ante su proceder en las Indias, Diego de Landa (1524-1579) confeccionó su *Relación de las Cosas de Yucatán* para argumentar su defensa. Hay que decir que es una tarea ingrata acercarse al trabajo del provincial de la orden franciscana adscrito a la otrora provincia de Yucatán y Guatemala, ya que gracias a su enjundia evangelizadora se perdieron incontables e invaluable documentos mayas –todos los que halló donde se comprobaran sus “grandísimas bellaquerías e idolatrías”– en el *auto de fe* de Maní del 12 de julio de 1562, pero también a él se debe la cauda de saberes en los que se fundó la *mayística*. En esta menuda paradoja entablada por el rabioso perseguidor de las creencias indígenas y a la vez el entusiasta observador de la cultura maya, notamos que no se ahorra encomios sobre las construcciones en piedra –habla de su “hermosura”, de haber sido “labradas a maravilla”, de haberse

⁴⁴ *Ibid.* 1963, p. 49.

⁴⁵ *Ibid.* 1963, p. 140.

⁴⁶ *Ibid.* 1963, p. 283.

⁴⁷ Díaz del Castillo, B. 1955, pp. 399, 403, 405, 408 y 422.

pintado “con muchas galanterías y de su altura y grandeza”⁴⁸, y que en aquellas que moran por los aires intenta, nada más, adjetivarlas. Así, la *Relación* reza:

“Tienen atabales pequeños que tañen con la mano, y otro atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste, que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo; y tienen trompetas largas y delgadas, de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas; y tienen otro instrumento de la tortuga entera con sus conchas, y sacada la carne táñenlo con la palma de la mano y es su sonido lúgubre y triste.

Tienen silbatos de los huesos de cañas de venado y caracoles grandes, y flautas de cañas, y con estos instrumentos hacen son a los bailables. Tienen especialmente dos bailes muy de hombre y de ver. El uno es un juego de cañas, y así le llaman ellos Colomché, que lo quiere decir. Para jugarlo se junta una gran rueda de bailadores con su música que les hace son, y por su compás salen dos de la rueda: el uno con un manojo de bohordos y baila enhiesto con ellos; el otro baila en cuclillas. [...] Otro baile hay en que bailan ochocientos y más menos indios, con banderas pequeñas, con son y paso largo de guerra, entre los cuales no hay uno que salga de compás; y en sus bailes son pesados porque todo el día entero no cesan de bailar...”⁴⁹

En otros pasajes nos topamos con que califica a los bailes de “solemnes”, de tener “mucho solemnidad”, de haber sido bailados con “mucho concierto y devoción”, y en el caso del llamado *Nauval*, de “no muy honesto”.⁵⁰ También nos enteramos de la existencia de otros como el *Holcanokot batelokot*, del que sólo dice que es de guerra, de un cierto *Xibalbaokot*, sobre el que apunta su traducción, es decir, “baile del demonio” y de unos tales *Chantunyab*, *Okotuil* y *Chohom*, a los que dejó desnudos de adjetivos. ¿Le hubiera costado mucho salirse de su postura observadora para decirnos algo más sobre los sonos musicales, algo más allá de que tenían compás? ¿Quizá, algún elemento de juicio derivado de una audición educada?... Pese a todo lo que podamos anhelar, nos estrellaremos con nuestra propia impotencia. Landa hizo lo que pudo, como destruir y reprimir, pero en el caso del paisaje sonoro, con buena probabilidad, se estrelló él también contra su ignorancia musical.

Pasemos, entonces y por último, al observador más acucioso que se afincó en Indias quien, dados sus estudios en la magna Universidad de Salamanca,⁵¹ por fuerza, hubo de recibir una enseñanza musical que le hubiera consentido tomar el dictado de los “sones”

⁴⁸ Landa, D. 2003, pp. 53, 62, 80 y 166.

⁴⁹ *Ibid.*, 2003, p. 85.

⁵⁰ *Ibid.*, 2003, pp.99, 100, 110 y 123.

⁵¹ Primer centro de estudios con carácter Real y Pontificio que esbozó, desde 1255, una ordenación universitaria, merced a un edicto de Alfonso X (1221-1284) y a una bula del Papa Alejandro IV (ca. 1199-1261). Ver portal de la misma: usal.es

indígenas que todavía alcanzó a escuchar.⁵² Hablamos, por supuesto, de Bernardino de Sahagún (ca. 1499-1590). Pero antes de que surjan contraargumentos en el sentido de por qué eso no lo hizo Cortés, dado que él también pisó Salamanca, digamos primero que, dada la inexistencia de documentación probatoria sobre sus estudios universitarios⁵³ no podemos estar seguros de que realmente los haya tenido. Segundo, que es lícito que dudemos, pues su proclividad por lo turbio nos autorizaría para ello. Tercero, que Sahagún, en cambio, sí demostró una actitud propensa al rigor académico que, verosímilmente, pudo haber obtenido en Salamanca. Cuarto, que aunque tampoco se tenga la comprobación documental sobre esto último, hay un indicio sobre la presencia de un cierto Bernardino Ribeira⁵⁴ en 1516 en las aulas salmantinas.⁵⁵

Como sabemos, en el gran proyecto antropológico-lingüístico-naturalístico del fraile franciscano se condensan diecinueve años de febril actividad –van éstos desde 1558 con sus apuntes preparatorios iniciados en Tepeapulco, hasta 1577, con el *Códice florentino*, su obra cumbre– para describir y desentrañar la esencia de las “cosas” de la Nueva España; y en esa descomunal “cosificación” –empleamos las comillas porque para los sonidos no cabe esta denominación– hallamos elementos que, ciertamente, nos conciernen. Nos ilustra los bailes, con sus nombres en náhuatl, como el *nematlaxo* que duraba ocho días, y aquel que se hacía en honor a Huitzilopochtli en la fiesta del mes de *tlaxochimaco* al que califica de “muy pomposo”.⁵⁶ Nos ofrece también una diseminada catalogación de los instrumentos musicales mexicas con su verdadero nombre y llega al extremo de proporcionarnos, por ejemplo, el nombre de los árboles con cuya madera se fabricaban los “teponaztles, tamburiles y vihuelas”, es decir, los tlacuilocuahuítl, a los que describe con aceptable precisión: “son bermejós, y tienen las vetas negras, que parecen pinturas sobre el bermejo: es árbol muy preciado.”⁵⁷ Asimismo, proporciona datos útiles sobre los estratos jerárquicos del quehacer musical: nos habla de la figura del *ometochtzin* que era el maestro que dirigía y coordinaba a los cantantes, del *tlapizcatzin*, que era una suerte de tañedor y chantre y del sitio privilegiado para el oficio, o sea, la *mixcoacalli*, donde...

⁵² La *curricula* de la universidad salmantina en esos tiempos se apegaba a los contenidos del *Trivium* y del *Quadrivium* medievales, entre los que, considerada como una de las siete artes liberales, estaba la música.

⁵³ De acuerdo con información proporcionada por el Archivo Histórico de la USAL, el primer registro del libro de matrículas es del año 1546-1547.

⁵⁴ Se piensa que en el apellido de Bernardino, ya sea Ribeira o Rivera, se cela un origen de judío converso. Ver el proemio de Ángel María Garibay en la Historia General sahanuniana. Garibay K. A. M. 1956. Tomo I, p. 21.

⁵⁵ Según el antropólogo Arthur J. O. Anderson (1907-1996), su amigo Wayne Ruwert, de la *College Library* de la Universidad de California en Los Angeles, le comunicó la existencia de un documento en que se registra ese nombre con esa fecha y ese lugar, mas no está aún publicado. Citado por León-Portilla, M. 1999, p. 31.

⁵⁶ CF Lib 2, fol 59, p.113 v.

⁵⁷ *Ibid*, Lib 11. Fol 115, p. 267 r.

“se juntaban todos los cantores de Mexico, y Tlatelulco; aguardando a lo que les mandase el señor, si qujiesse baile, o probar, o oyr algunos cantares de nuevo compuestos; y tenjan a la mano aparejados, todos los atavjos del areyto, atambor, y tamboril, con sus instrumentos, para tañer el atambor, y unas sonajas, que se llaman ayacachtli, y tetzilacatl y omjchicaoaztli.⁵⁸

Pero pese a todo ese aparente interés en los artificios del arte sonoro autóctono, es muy cauto para no emitir ninguna palabra comprometedora, ninguna donde pudiera colarse su sentir. No descalifica e intenta no calificar, sólo consigna, como haría un buen etnomusicólogo, aunque notamos que con respecto a las sonoridades emitidas por la fauna nativa se explaya. Y aquí tenemos un elemento de peso para comenzar el alegato contra su distanciamiento con respecto a la música. Mas retornemos brevemente a su relación sobre la actividad de la *mixcoacalli*. En ella nos aporta un hecho de enorme relevancia para contraponer la audición “vana” de los europeos de su rango –de desconexión entre los sentidos– al relacionarse con la música, al menos en comparación con la de los indígenas, quienes podían perder la vida si su manera de hacer música no era impecable. Esto escribe Sahagún:

“Y andando el baile, si alguno de los cantores hazian falta en el canto, o si los que tañjan el teponaztli y atambor faltavan en el tañer, o si los que gujan erravan en los meneos, y contenencias del bayle, luego el señor les mandava prender, y otro día los mandava matar.”⁵⁹

Para engrosar el *dossier* contra el estudioso franciscano que si tenía conocimientos musicales pero que no se atrevió a ejercerlos en pro de la música de los naturales, anotemos entonces lo que reporta sobre aquellos seres vivos sobre los que no pesaba ninguna condena. Sobre el *ocotochtli* o “conejo del pino” dize: “tiene el aullido delgado como tiple...”;⁶⁰ sobre la *techalotl* o ardilla: “el chillido deste animalejo es delgado, y bivo...”⁶¹ y para las aves no hay contención alguna. Lo conmueven y, además de verlas con fruición, las escucha con deleite y detenimiento. Son las inocentes criaturas aladas que transmiten el mensaje divino que llegó a captar el Santo de Asís, protohombre de su Orden. Hay descripciones atentas sobre setenta y tres variedades de las cuales reproduce, para quince de ellas, la forma fónica de su canto; y esto lo hace de una manera exoglótica, es decir, generada fuera del sistema

⁵⁸ *Ibid.*, Lib. 2, fol. 128, p.182 v y Lib 8, fol. 29, p. 279 v.

⁵⁹ *Ibid.*, Lib 8, fol. 36, p. 286 r.

⁶⁰ *Ibid.*, Lib 11, fol. 9, p. 163 v.

⁶¹ *Ibid.*, Lib, 11, fol. 11, p. 165 v.

lingüístico. Así, los pájaros *cohuixin* cantan couixi, couix⁶²; los *cochtli* dicen coco, coco,⁶³ los *huactli* oac, oac⁶⁴; los *tlatuicicitli* hacen ci-ci desde el alba⁶⁵; los *cuitlacohtotol* tarati, tarati, tatatati⁶⁶; y un melodioso etcétera, donde el inacabable trinar plasmó la santidad que había de reinar en los cielos de Indias.

¿Nos queda claro el veredicto?... Creemos que sí. Al hombre mesoamericano lo habitaban los demonios y a éstos había que acallarlos. En la voz de los animales no podía haber maldad alguna, en cambio, en la música autóctona se manifestaban los pecados. Parece ser que los *diablome* nunca se ven pero para quien está dispuesto a escucharlos, su presencia es siempre totalizadora.... ¡Que recaiga desde esta orilla de la historia una acusación contra el fraile Bernardino de Sahagún! A nombre del gremio que encabeza el preste Antonio Vivaldi se le imputa la omisión de un testimonio que ahora se antoja ineludible. Si Sahagún se lo hubiera propuesto, habría podido disponer de los pentagramas para transcribir las sonoridades del mundo musical indígena y, repetimos por ende, el cuestionado *dramma per musica Motezuma* hubiera podido ser una obra más cercana a la realidad sonora de Mesoamérica...

§

⁶² *Ibid.*, Lib. 11, fol. 34, p. 188 v.

⁶³ *Ibid.*, Lib. 11, fol. 52, p. 204 r.

⁶⁴ *Ibid.*, Lib. 11, fol. 40, p. 194 v.

⁶⁵ *Ibid.*, Lib. 11, fol. 51, p. 203 r.

⁶⁶ *Ibid.*, Lib. 11, fol. 55, p. 207 r. y v.

1.3.- *Tenochtitlan en el imaginario veneciano*

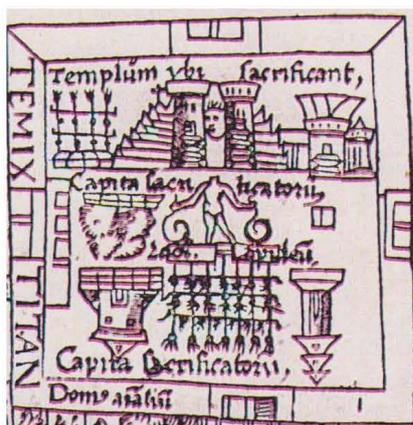
Para los lectores atentos seguramente no pasó inadvertida la ilustración preliminar de esta tesis donde se advierte, de manera gráfica, su esencia artística y conceptual. En ella, infiltrada primero por los ojos para activar, esperanzadamente, los resortes de la imaginación, se representan las dos ciudades lacustres hermanadas por las aguas celestes de un *mare nostrum* atemporal. El puente es la música que se intersecta a mitad de camino entre el glifo del canto y la palabra que emite Motecuhzoma II desde su canoa y los pensamientos musicales que le ofrenda desde su góndola el abad Vivaldi. El paralelismo simbólico de las urbes que los escucharon nacer trasciende, en varios sentidos, los elementos topográficos que se muestran. Por ejemplo, en el Este está la ciudad del Adriático, con su forma de pescado que, desde el pretendido año en que se fundó –25 de marzo del 421–⁶⁷, se ha circunscrito a su delimitación geográfica inicial, mientras que en el Oeste aparece la capital de la Nueva España, tal como se representó en la primera edición latina de las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés⁶⁸, la cual, como constatamos con los horrores del día con día, se ha hipertrofiado monstruosamente, desfigurándose y desecándose en dirección a su colapso definitivo. A esto debemos agregar que la mistificación del plano atribuido a Cortés, el primero que se conoce, responde a la tónica evangelizadora con que la Conquista fue tamizada para su difusión en el orbe.

La presencia del mapa cortesiano era, por tanto, obligada, ya que a partir de él se forja una fuente imprescindible del conocimiento –virtual y falaz– que se tuvo en Europa sobre Tenochtitlan durante casi dos centurias; además, la manipulación informativa que el mapa detenta nos lleva hacia otro paralelismo interesante: podría asemejarse a la coerción que la ópera ha ejercido sobre los argumentos de corte histórico, en especial con el *dramma per musica* armado en Venecia en 1733 que nos atañe. Analicemos entonces, con el justo detenimiento, el referido mapa, ya que de ahí procederemos para dar una forma tangible a la paulatina construcción del imaginario veneciano sobre la capital mexicana hasta llegar al tiempo donde los presbíteros Giusti y Vivaldi concibieron su cuestionable melodrama.

⁶⁷ Se atribuye la fundación de Venecia al momento en que se puso la primera piedra de la iglesia de *San Giacomo del Rialto* en un día dedicado a la Fiesta de la Anunciación. Citado por Chehab K. 2007, p. 9. Aunque este puede ser un dato discutible lo cierto es que en el año 697, las doce tribus afincadas en los islotes venecianos eligieron por vez primera a un Dogo, que era todavía un funcionario bizantino. Como República independiente nace en el siglo IX.

⁶⁸ El mapa pertenece a la edición donde están traducidas al latín la segunda y la tercera de las *Cartas de Relación*. El volumen lleva el título *Praeclara Ferdinandi - Cortesii de Nova maris Oceani Hyspania Narratio...*

La publicación del plano tiene lugar en la ciudad alemana de Nürenberg en 1524 y se presume que su matriz fue realizada por algún soldado al servicio de Cortés, quien se basó en un supuesto prototipo indígena del que se perdió la huella.⁶⁹ Recordemos que en la Segunda Carta del conquistador aparece la referencia de que apenas hubo entrado a Tenochtitlan le solicitó al *tlahtoani* mapas de la ciudad. En la imagen, hecha esta adhiriéndose a los principios de la ciudad renacentista ideal⁷⁰ y a los de la racionalidad utópica que se difuminaba ya en esa primera mitad del siglo XVI,⁷¹ encontramos una deformada abstracción de lo que Tenochtitlan había dejado de ser, en otras palabras, al momento de la publicación, la urbe estaba reedificándose y ya había sepultado consigo los restos de la presunta fisonomía indígena que ahí se consignan. Para no ir más lejos, es de señalar la calculada desproporción del Centro Ceremonial con respecto al tamaño de la ciudad: ocupa casi un tercio del islote. Y para acentuar la exageración de sus dimensiones, se describieron en latín, la lengua de Dios, las aberraciones que ahí sucedían. Veamos en detalle:



Fragmento central del mapa de Cortés de 1524.

Como podemos apreciar, en el cuadrante izquierdo se acomoda el asonante nombre de la urbe, *Temixtitlan*, pero está partido en dos, en involuntaria alusión a su destino frente a la presencia hispana. En la parte superior del cuadro se menciona la índole del pretendido Templo Mayor: *Templum ubi sacrificant* o “templo donde se sacrifica”, y para que no haya duda, una cabeza cercenada aparece en medio de la construcción. Debajo de ésta se inscribe

⁶⁹ Según Manuel Toussaint (1890-1955), el mapa fue concebido por un grabador europeo que se basó en el dibujo que Cortés envió a España entre 1520 y 1522. Toussaint, M. 1938, pp. 93 y 94.

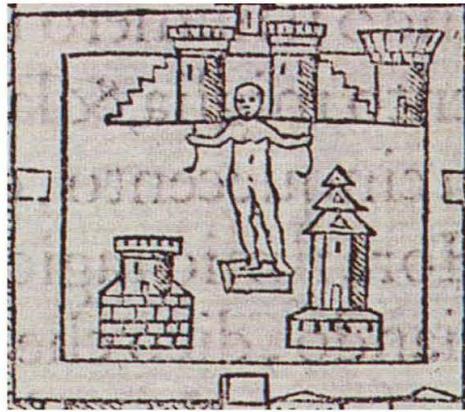
⁷⁰ Aquí entra la aplicación de los principios matemáticos al diseño urbano, los cuales fueron inspirados por las primitivas teorías de Marco Vitrubio (Siglo I a. C.) que se codificaron en textos capitales como el *De re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti (1404-1472). La dignidad de una ciudad, tal como Alberti la planteó, se manifiesta tanto en su arquitectura como en su plano físico.

⁷¹ La obra *De optimo reipublicae statu, deque nova insula Utopiae* de Thomas More (1478-1535), se publicó en 1516. Se cree que la obra fue inspirada por las narraciones de Amerigo Vespucci (1454-1512) y que la isla se situaba en el Nuevo Mundo. Para More, se trataba de un lugar pacífico, donde la cultura regía la vida de sus habitantes.

Capita sacrificatoru o “cabezas de los sacrificados” –y vuelve a leerse al final–, que se aplica a los dos *tzompantlis* que se alternan con el resto de las edificaciones de tipo medieval europeo. En el centro está el cuerpo descabezado de cuyos brazos manan volutas de sangre... Como vemos, todo se confabula para indicar que la vocación urbana de Tenochtitlan radica, únicamente, en el asesinato de inocentes y que España trae la redención. Para reafirmarlo, en la parte superior izquierda del mapa –no se ve en la porción usada para ilustrar esta tesis– ondea una gigantesca bandera con el emblema del águila bicéfala de los Habsburgo, la casa de Carlos V (1500-1558) que, dato de relieve, se yergue muy cerca –por arriba– de una edificación minúscula perteneciente a las casas de “Mutezuma”...

Una vez publicado el mapa en los reinos germanos no tarda en imprimirse en Venecia, que en ese tiempo era la meca de las ediciones librescas y musicales del planeta. De hecho, aparece en el mercado de la *Serenissima Repubblica* en el mismo año que la edición alemana y, a diferencia de otras ediciones francesas y anglosajonas que respetan las nomenclaturas latinas, esta edición cuenta con la traducción italiana de Niccoló Liburnio (1474-1557), tanto para las *Cartas de Relación* como para los topónimos del mapa. Podemos decir que con esta edición *princeps* veneciana, Tenochtitlan se hace visible por vez primera ante el público italiano, cooptando a los lectores a que den por descontado la veracidad de la imagen. A nadie se le explica que sus fines divulgativos distan mucho de la realidad física y que es mejor no ponerla en tela de juicio, puesto que la realizó alguien que sí había visto Tenochtitlan con sus propios ojos.

Hacia 1528 Benedetto Bordone (1460-1531) publica en Venecia su libro *Di tutte le Isole del Mondo* donde surge un “nuevo” mapa de Tenochtitlán basado, naturalmente, en el mapa cortesiano, aunque con algunas diferencias paradigmáticas. En el Centro Ceremonial ya no están los *tzompantlis*, como tampoco las inscripciones; asimismo, el cuerpo mutilado reaparece con la cabeza en su sitio y se le representa como una escultura monumental con su riguroso basamento; imita, quizá, al *Davide* de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) que se había situado sólo cinco lustros atrás en la *Piazza della Signoria* de Florencia. De sus brazos ya no escurre sangre sino que penden dos ganchos sin una función específica, acaso de tipo ornamental. Apreciemos las pequeñas pero sustanciales alteraciones:



*Centro Ceremonial de Tenochtitlan
según Benedetto Bordone. Venecia, 1528.*

Es evidente que con estas ligeras modificaciones, los venecianos comienzan a enfocar a la ciudad indígena bajo una luz más benigna. Gracias a las licencias que se concede Bordone, se torna para ellos en una ciudad donde se enaltece al hombre y donde la vida ha de ser tan placentera, tan a medida humana, como la de la propia Venecia. Inicia entonces el proceso para gemelarlas en el inconsciente colectivo, el cual desembocará en imaginar a Tenochtitlan como una ciudad hermana, emulable a través de la idealización. Para Tom Conley (ca.1950) el *Isolario* de Bordone es un “género fundado sobre la heterogeneidad de las partes, donde la alteridad se inscribe en las relaciones entre la imagen y el texto, y entre las islas y sus aguas circundantes.” Por ende, en la conjunción de ambas se visualiza una “alteridad familiar” que hace que “la otredad de Tenochtitlan en el mapa de Cortés se desplace hacia el mapa de Bordone valorando la presencia humana.”⁷²

Con respecto a la recepción que los venecianos le dispensan a la obra, debemos referir que entre 1534 y 1560 se reedita en cuatro ocasiones, en cada una de las cuales se introducen pequeñas *addenda*, debido a los descubrimientos marítimos que están en marcha. Sin embargo, antes de que se agote la última edición del *Isolario*, se imprime en *Venetia* el último de los tres volúmenes que Giovanni Battista Ramusio (1485-1557) intitula *Delle Navigazioni et Viaggi*, donde aparece otro plano de Tenochtitlan. Esta vez, aunque siga siendo una derivación del falso cortesiano, ofrece otros elementos importantes, tales como detallar mejor el contorno de los lagos y añadir que el del sur es *Dolce* y que el del norte es *Salso* o salado. Incluso, en la ribera austral –el plano tiene los puntos cardinales invertidos– se vislumbran cinco volcanes en erupción, desapareció la estatua del Centro Ceremonial y la urbe ahora se llama México. Aquí lo tenemos.

⁷² Conley, T. 1996, p. 180.



Città del Messico acorde con el mapa de 1556 de G. B. Ramusio.

Es pertinente que inquiramos de dónde obtiene Ramusio la información para llevar a cabo las alteraciones y la respuesta mora en la intensa actividad editorial que discurre en Venecia, amén de la suya. Debemos tomar en consideración que los principales libros sobre la Conquista de América se publican en la *Serenissima* con diferencia de pocos meses con respecto a las ediciones españolas y que, inclusive, muchos de ellos son editados ahí por vez primera. Tal es el caso, volviendo al libro de Ramusio por ejemplo, de las *Decades De Novo Orbe* de Pietro Martire d'Anghiera (1457-1526)⁷³, del libro XX del *Sommario Della Naturale et Generale Historia delle Indie Occidentali* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1537) y del texto que hoy conocemos como la *Relación del conquistador anónimo*⁷⁴, todos ellos traducidos y “mejorados” por el célebre erudito veneciano quien, además, adjunta para sus coterráneos las crónicas de Álvaro Núñez Cabeça de Vaca (1488-1557), Nuño de Guzmán (1490-1544), Francisco de Ulloa (ca. 1485-1540), Francisco Vázquez de

⁷³ Quizá pudo enterarse en esta obra de las diferencias de salinidad de los lagos. Martire d'Anghiera, P. 1965, Tomo II, p. 459.

⁷⁴ El título italiano de la obra del conquistador anónimo es: *Relatione di Alcune Cose della Nuova Spagna, e della gran città di Temestitan, Messico.*

Coronado (1510-1554), Antonio de Mendoza (ca. 1490-1552), Fray Marco da Nizza (ca. 1495-1558), Francisco López de Xerez (1497-1565), Giovanni da Verrazano (1485-1528) y Jacques Cartier (1491-1557) sobre sus andanzas en el Nuevo Mundo.

Si suponemos que la reacción de los venecianos al contemplar el mapa de Ramusio les suscita interés, al leer el prólogo del libro deben quedar intrigados e, incluso, llenos de admiración. Ramusio escribe al hablar de México y, notemos que lo hace apelando a sus lecturas y no a su experiencia personal:

“il paese é molto sano e temperato: & ne i monti, che circondano la laguna del Messico, in gran parte simile a quella di nostra gloriosa Città di Venetia; vi sono molti luoghi ameni per andar a piacere. Et medesimamente, come al incontro del mal francese [se refiere a la sífilis], che già fu condotto a noi di dette Indie, noi vi portiammo il male di vaiolo [y aquí a la viruela]...”⁷⁵

¿A quién que no haya padecido los rígidos inviernos europeos y la terrible combinación de temperaturas heladas con humedad que se experimenta en ciudades como Ámsterdam, Brujas o Venecia no le encantaría desplazarse, aunque fuera en sueños, hacia un lugar “muy sano y templado” como el que describe Ramusio?... En su obviedad, la respuesta encierra una de las claves del fenómeno que está ya gestándose en la relación imaginaria entre la *Serenissima* y la capital de la Nueva España. Como veremos en seguida, el cúmulo de información que publica Ramusio alterará las relaciones ontológicas entre las dos ciudades, dislocando la simbología de los signos y permitiendo que la imagen y los textos funcionen en otros niveles. Tanto el mapa como las narraciones sobre la mitificada “Venecia de las Indias” emigran de su especificidad para convertirse en lo que Pierre Nora (1931) describiría como un *lieu de mémoire*, un sitio que incorpora una memoria que, al cerrarse de improviso sobre sí misma, se abre a nuevos significados gracias a su maleabilidad.⁷⁶

Y sí anotamos en el párrafo de Ramusio la mención al *mal francese* y a la viruela es porque dos de sus libros de viajes y navegaciones se los dedica, nada menos, que a Girolamo Fracastoro (1478-1553), el eminente médico veronés, especialista en enfermedades contagiosas, que además de darle a la *syphilis* su nombre, es pionero en estudiar sus síntomas y proponer su terapéutica, de ahí que se le conozca como padre de la

⁷⁵ “El país es muy sano y templado, y en los montes que circundan la laguna de México, en gran medida similar a aquella de nuestra gloriosa ciudad de Venecia; hay allá muchos lugares amenos para deambular a gusto. E, igualmente, como al encuentro del mal francés, que nos llegó de dichas Indias, nosotros les llevamos la viruela...” (Traducción casera). Ramusio, G. B. 1556, p. 3r.

⁷⁶ Nora. P. 1989, p. 24.

epidemiología.⁷⁷ Pues bien, Fracastoro es uno de los principales instigadores para reimaginar a Venecia bajo patrones hidráulicos distintos, mismos que habrían de provenir de aquellos de su ejemplar modelo y contraparte ultramarina. Para entender la magnitud de este fenómeno tenemos que situar a la urbe italiana en su contexto histórico. Para esa mitad del siglo XVI Venecia inicia su relación con la tierra firme para allegarse los medios de su subsistencia –dejó de ser la potencia marítima y comercial de antaño–, viéndose obligada a redefinir la precaria relación con su medio lacustre. Como escribe Franco Avicolti (1945):

“en este ambiente, el equilibrio es una necesidad porque la relación con el agua es algo que debe tener en cuenta su autónomo vivir, sus tiempos y un movimiento que no depende del hombre. El agua es amiga, pero puede volverse enemiga; hay que convivir con ella y hay que hacerlo con el diálogo y la paciencia, sin apuro y adaptándose a su andar muy inestable pero inexorable.”⁷⁸

En la inexorabilidad de este diálogo de la ciudad con su medio acuífero, Venecia padece desde siempre los embates de las mareas, de la insalubridad de sus aguas lagunares y de la recurrencia de pestes –hoy padece la del turismo–. Es así, que en los años donde Ramusio publica sus obras se libra una lucha enorme para intentar defenderse de las inclemencias del mar y de los afluentes fluviales. Tanto Alvise Cornaro (1484-1566) como Cristoforo Sabbadino (1489-1560), ambos consejeros de la *Serenissima* en materia *di sicurezza del regime lagunare* con sólidos conocimientos de ingeniería hidráulica, se disputan las soluciones a los múltiples problemas y proponen, tanto la construcción de un dique –el primero de la larga serie que desembocará en el magno proyecto *Mosé* de los siglos XX y XXI⁷⁹ como la desviación del río Brenta. Como podemos imaginar, el mapa de Ramusio donde se vislumbran muros de contención en la laguna salada de Tenochtitlan para *conservar le case dalle onde del lago*, les confirma una idea aparentemente viable, pues creen que allá si funciona, y ésta es apuntalada por Fracastoro, quien insiste en transformar a Venecia en una réplica de la metrópolis indígena resguardándola dentro de un lago de agua dulce. En una carta a Cornaro, Fracastoro pontifica:

⁷⁷ Fracastoro publicó en Venecia, en 1530, su libro *Syphilis sive morbus Gallicus*. Al tiempo de su publicación la sífilis también era conocida como “enfermedad española” o “picazón napolitana”.

⁷⁸ Avicolti, F. 2008, p. 84.

⁷⁹ Se trata de un sistema de diques móviles para evitar que la urbe sea tragada por las aguas del mar Adriático. La gigantesca obra de ingeniería, a cargo del Nuevo Consorcio de Venecia, se empezó a construir en 1990 y debió concluirse en 2010, con un costo de 4 mil 800 millones de euros.

“E cosi ridur Vinegia un’altra voltra in laguna, ma laguna di acque dolce, come é Themistitan. Insoma, doviam fare di Vinegia una nova Themistitan”⁸⁰

Como es bien sabido ninguno de los proyectos antedichos logra consolidarse, sin embargo, la benevolente refracción de Tenochtitlan en el imaginario veneciano sigue creciendo por su propia cuenta. Para 1576 otro cartógrafo de la *Serenissima* publica su libro *L’isole piú famose del Mondo*; se trata de Tomaso Porcacchi (1530-1585), quien vuelve a inspirarse en las variantes de Bordone y Ramusio sobre el “original” cortesiano para elaborar otro mapa de Tenochtitlan; mas no acaba aquí su audacia, ya que sus palabras para presentar a la *Gran Città e Isola de Temistitan, Messico* son halagüeñas en extremo, casi excelsas, incluso serían aptas para levantar, cuatrocientos treinta y siete años después, los decaídos ánimos e irrespirables aires de la extinta Tenochtitlan:

“& tanto uien commendata per bella, bene ornata, & rica da tutti gli Scrittori, che non senza maraviglia vediamo un altra Vinetia nel mondo, fondata da Dio benedetto, piamente parlando; con la sua santissima mano: dove l’altre son fondate dagli huomini.”⁸¹

Y para recalar en el siglo XVIII no necesitamos de mucha imaginaria: Venecia sigue inundándose con las mareas altas, comienza también a hundirse, tanto literal como metafóricamente, sobreviene en 1630 otra gran peste –la anterior había acaecido entre 1575 y 1577– que vuelve a diezmar a la población y en cuanto a la concepción cartográfica de su hermana gemela allende el Atlántico no hay mayores novedades. Acaso sea de mencionar la dudosa aportación que hace el holandés Arnoldus Montanus (1625-1683) en 1671 sobre la representación visual de Tenochtitlan, que también se reedita en Venecia. En ella retoma en línea directa los elementos cortesianos, con los filtros de Bordone, Ramusio y Porcacchi para darnos una versión “corregida” del prodigio urbano que se inventa Europa. Sólo cambia el ángulo de la perspectiva e incorpora a unos personajes inciertos ataviados con trajes de la época. Aunque, debemos decir que, para nuestra incumbencia, este es el plano que aparecerá en la edición de 1704 de la *Historia de la Conquista de México* de Antonio de Solís (1610-1686), la misma *Historia* que empleará Giusti para elucubrar el libreto operístico que nos tiene en ascuas. Mas no es tiempo aún de desatar furores nacionalistas sino de dar un paseo por el culmen de la fantasía eurocentrista sobre este tópico de invención ciudadana.

⁸⁰ “Y así reconducir a Venecia otra vez hacia la laguna, pero una laguna de aguas dulces, como la de Tenochtitlan. En suma, debemos hacer de Venecia una nueva Tenochtitlan.” Fracastoro. G. 1815, p. 10.

⁸¹ “... es tan bien recomendada por bella, bien ornamentada y rica, por todos los escritores, que no sin maravillarnos, vemos a otra Venecia en el mundo, fundada por Dios bendito, hablando piamente, con su mano santísima, mientras que las otras son fundadas por los hombres.” “Porcacchi, T. 1590, pp. 157-160.

A fuerza de machacar semejanzas y de insistir en paralelismos, México-Tenochtitlan adopta la fisonomía de la *Serenissima* y se nos revela con un perfil arquitectónico donde la Catedral Metropolitana suplanta a la Basílica de San Marcos, donde el águila mexicana le usurpa el puesto al león alado veneciano y donde la acequia real es tan caminable como la *Riva degli schiavoni*. Deleitémonos sin reparar en el absurdo, es tan verosímil como una ópera compuesta en *Vinegia* alrededor del *Signor* Motezuma, *dux* de Temistitan...



"Vista de la ciudad de México tomada a un lado del lago".
Grabado francés editado por Daumont y ejecutado por J. Chervin, París, 1735.

❧ 1.4.- *Moteczuhzoma II, un gobernante vituperado que inspira a músicos y dramaturgos*

La biografía del IX Señor de Tenochtitlan es un amasijo de datos dispersos e insuficientes que trasminan las miradas contrapuestas que lo han enjuiciado a lo largo de los siglos. Imputable a su alegada pasividad, incluso afeminamiento, fue el derrumbe del imperio indígena más poderoso de Mesoamérica frente a las exiguas hordas hispánicas. A raíz de ese supuesto entreguismo ante los invasores llegados de Oriente deriva la inabarcable penumbra que ha nulificado sistemáticamente los hechos destacables de su mandato. Como en las dos caras de una moneda que sigue todavía circulando, en una se nos aparece como el chivo expiatorio de una tragedia que hubiera podido evitarse –es esta la postura ideológica esgrimida por los forjadores del México eufemísticamente independizado– y en la otra se nos muestra como el pobre salvaje cuya obtusa hospitalidad, llámesele también indecisión, fatalismo o inseguridad, despejó el camino para que Europa lograra, cual punta de lanza, “civilizar” a América; gracias a su hieratismo y pretendida inacción pudieron desterrarse las idolatrías que los mercenarios del Dios “verdadero” no aprobaban y logró trastocarse el usufructo de una inmensa riqueza cuyos dueños originarios no sabían, acorde con la visión eurocentrista, ni apreciar, ni administrar ni, mucho menos, explotar de manera satisfactoria.

Como fuere, tanto al estar circundado por los halos de la vergüenza y el rencor como al ser investido por la conmiseración y el agradecimiento, el hecho verificable es que las lecturas que han suscitado su persona y su regencia llevan siempre una pesada carga ideológica. A diferencia de tantos otros vencidos cuya huella ha borrado la historia, la figura del *tlahtoani* refulge todavía dando lugar a que sus avatares existenciales –reducidos todos a sus acciones en pro de la Conquista– sigan siendo un argumento dramática y musicalmente apetecible. Acerca de sus criticadas vacilaciones, Italo Calvino (1923-1985) escribió que es un personaje:

“por todos lados hamletiano [...] cuya actitud receptiva y perpleja sentimos cercana y actual, como aquella del hombre que en la crisis de sus sistemas de previsión trata desesperadamente de mantener los ojos abiertos para entender”.⁸²

Veremos en el inciso correspondiente cómo las creaciones melodramáticas sobre el mandatario han procedido siempre desde Europa y la Unión Americana –prácticamente

⁸² Calvino. I. 1976, p. XVII.

nunca desde la Nueva España o México⁸³, mientras que para las glosas teatrales sí ha servido como fuente de inspiración para la dramaturgia mexicana, y aquí también habríamos de incluir lo referente a los mitos y la cultura popular. ¿Cuál es la razón de esto? ¿Por qué no hay compositores oriundos que se interesen en el personaje y, en cambio, si existen dramaturgos?... Es arriesgado responderlo, quizá, porque los músicos requieren de un libreto que los motive y, hasta la fecha, a los libretistas les ha causado demasiado resquemor bregar con una problemática tan compleja pues saben que, una vez musicalizada, ganaría en resonancia aquello sobre lo que hubieran preferido mantenerse al margen. Valga la digresión para mencionar que la primera ópera mexicana basada en la gesta de un héroe nacional correspondió a Cuauhtémoc, y que a ésta siguieron otras obras centradas en ponderar su heroísmo; contraste neto con la “cobardía” atribuida por decreto a su tío y antecesor.⁸⁴

Bastará con remitirnos a un pequeño florilegio de obras de teatro pensadas para el público de México para que podamos emitir algunas consideraciones que apoyen el postulado que esta tesis propone, es decir, promover la deseable desideologización que tendría que emprenderse. Únicamente así podrá tenerse una perspectiva más clara de la posición histórica que le corresponde a Motecuhzoma II por derecho.

No hay una preferencia concreta sobre la selección específica de las piezas teatrales por abordar, sólo aquella de la valía literaria y la veracidad histórica que las sustenta.⁸⁵ Para referenciarlas procederemos en orden cronológico pero, antes de hacerlo, es oportuno que mencionemos aquellas noticias biográficas que, por lo general se excluyen, o sea, las relativas al periodo previo a su encuentro con Cortés en 1519 que es, básicamente, su vida entera. En otras palabras, a Motecuhzoma II le bastó con haber estado en el momento exacto donde lo imprevisible ennegreció el horizonte mesoamericano para que se eclipsara la hegemonía mexicana que descansaba sobre sus hombros. Los ciento noventa y cuatro años donde se labraron los esplendores de Tenochtitlan fueron asietados de tajo, así nos dice el

⁸³ Hay una excepción femenina que será comentada más adelante y en el inciso 1.7.

⁸⁴ Se trata de la ópera *Guatemotzin* de Aniceto Ortega (1825-1875) que se estrenó el 13 de septiembre de 1871 en el Gran Teatro Nacional; después de ésta vinieron los poemas sinfónicos *Cuauhtémoc*, tanto de Alberto M. Alvarado (1864-1939), estrenado en Bélgica en 1929, como de José Rolón (1876-1945), también estrenado en 1929 y de Silvestre Revueltas (1899-1940), ejecutado por vez primera por la Sinfónica de México en 1931. Igualmente conviene señalar que otro de los personajes históricos consentidos de la ópera mexicana es Nezahualcōyotl. En su honor se han compuesto tres melodramas; el de Gustavo E. Campa (1963-1934), titulado *El Rey poeta*, y los de Carlos Samaniego (1870-1955) y Roberto Téllez Oropeza (1909-2001), con el nombre explícito en su título. De los tres, el único que se ha llevado a escena es el de Campa, en 1901, los otros dos aguardan aún su turno.

⁸⁵ A parte de las tres seleccionadas, sabemos de la existencia de una cuarta llamada *Moctezuma y el Quinto Sol* del mexicano Manuel Martínez Cardoso que sigue inédita. Fuera de las fronteras nacionales se haya –al parecer es la única– la obra *Cortés y Moctezuma* del colombiano Hugo Santander Ferreira (1968) que se estrenó Bogotá en 1992 por la compañía de teatro *Arte Facto*.

relato histórico oficial, debido a su postración ante el destino adverso que representó la intervención europea.

Para empezar habría que reconocer que cuando el nono *tlahtoani* asciende al trono en 1502 hereda un poderoso conglomerado de ciudades-estado cuyas fronteras requerían de una supervisión militar constante. Para mantener el control de semejante territorio Motecuhzoma II debió seguir las políticas que habían dado resultados, no obstante, fue capaz de expandir aún más la franja territorial de sus dominios; de ahí que pueda asumirse que resultó apto en su entrenamiento como guerrero y que sus dotes de líder fueron sobresalientes. El *códice Mendoza* menciona 44 conquistas realizadas en los cuatro rumbos del imperio,⁸⁶ y en la *Historia* de Durán, la *Crónica Mexicana* de Alvarado Tezozomoc y la *Monarquía Indiana* de Torquemada se habla de que pudieron haber sido todavía más. Como es natural, también sufrió derrotas, mas nunca cejó en el intento por dominar a los insumisos. Fueron éstos los aguerridos tlaxcaltecas, los rebeldes huejotzincas y los contumaces pobladores del Valle de Puebla. Se piensa que sus tácticas de subyugación habrían fructificado en el caso de Tlaxcala, de no haberse entrometido los españoles.

En lo que respecta a la formación de su personalidad sabemos que egresó del *Calmécac*, donde los rigores y la impartición de disciplina eran extremos. Ahí, en las inclemencias inducidas por maestros y padres mamó los preceptos que, como gobernante, hubo de respetar y mantener. “La clave de la educación de los mexicas”, nos ilustra el Dr. León-Portilla, “se encuentra en la concepción nahua de la persona como “rostro y corazón”⁸⁷, siendo este, *in ixтли, in yollotl*, uno de los fundamentos básicos de la ideología creada por la casta dominante indígena. En la curricula educativa se planteaba, como objetivo central, suscitar la madurez, el auto control y la conciencia del individuo. Sahagún refiere:

...si vivian castamente y si guardaban todas las costumbres que usaban los ministros de los ídolos: (se elegía a) el que era virtuoso, humilde y pacífico y considerado cuerdo, y no liviano, y grave, y riguroso, y celoso en las costumbres, y amoroso, y misericordioso, y compasivo y amigo de todos y devoto, y temeroso de dios.⁸⁸

⁸⁶ En los folios 15v y 16 r se citan: Huexolotlan, Molanco, Pantepec, Teoaçinco, Hueyapan, Tecocuahtla, Pipiyoltepec, Tecaxic, Xalapan, Teochiapán, Amatlan, Caltepec, Tecpatlan, Teochiapán, Piaztlan, Tlachinolticpa, Malinaltepec, Tlachquiyauhco, Achiotlan, Nochiztlan, Tecutepec, Tliltepec, Atepec, Zacatepec, Quetzaltepec, Xacultepec, Mictlan, Chichihualtatacala, Çoçolan, Xaltianquizco, Yztitlan, Comaltepec, Çençencotepec, Yoloxonecuila, Cuezcomayxtlahuacan, Yepatepec, Çulan, Tlaniztlan, Quimichtepec, Cinacantlan, Huilotepec, Huiztlan, Xoconochco e Iztaçtlalocan.

⁸⁷ León-Portilla, M.1987, p. 193.

⁸⁸ Sahagún. B. 2006, p. 207.

En este contexto iba implícita para los futuros líderes la inculcación sobre la heredad de sus ancestros, y la asimilación de los valores cívicos, religiosos, políticos y, sobre todo, los relativos a la rectitud, o concepto nahua de la moral. En el *Calmécac* Motecuhzoma fue educado mediante los cantos, las narraciones épicas de su pueblo y la cercanía con los libros sagrados que resguardaban la tradición; tanto él como los demás educandos fueron sometidos a una forma de vida en la que la abstinencia y la dureza eran la regla, sin haber distinciones de clase. En su calidad de “casa de lloro y tristeza”, el *Calmécac* fue para el *tlahtoani* el lugar donde hubo de ser “humillado, menospreciado y abatido”. Como sus condiscípulos aprendió a sobrevivir con “limpieza, humildad y castidad”. Se dice que hasta los “hijos legítimos del rey andaban con solamente unos pañetes de algodón que cubrían las desvergüenzas y unas mantas ásperas de henequén sin diferenciar de los demás hijos de los señores o hidalgos o plebeyos”. Asimismo, cuenta Sahagún que “se ponía gran diligencia en que no bebiesen *octli* (pulque) la gente que era de cincuentas años abajo”, y que siempre se buscaba que “los vicios e inclinaciones carnales no tuvieran señorío en ellos”. Naturalmente, la exitosa implantación de estos preceptos fue resultado del hondo conocimiento que tenían los ideólogos mexicas sobre la naturaleza humana.

La descripción que hicieron los cronistas de la vida en estos centros educativos nos da luces sobre un régimen de ascetismo virtualmente extinto en la formación de los actuales mandatarios, entre los que sobresalen nuestros titulares del poder Ejecutivo y los reyes del Viejo Mundo, quienes día con día nos regalan, tanto unos como los otros, los espectáculos de su execrable decadencia; en cuanto al rigor formativo del *Calmécac*, quizá podríamos encontrar un paralelismo con la educación que se daba en Esparta y en el Japón de los Samurais. Para los mexicas, la meta final era endurecer el cuerpo y el alma de los alumnos contra el frío, el calor, el hambre, la sed y la concupiscencia. Durante su tirocinio como guerrero a Motecuhzoma II se le concedió muy poco tiempo para dormir, y ninguno para entregarse al ocio. Además, se le mantuvo bajo una vigilancia férrea que no le perdonó ninguna desobediencia a las normas disciplinarias. Cualquier quebrantamiento de las reglas pudo haberle ocasionado castigos de una severidad que nos llenaría de asombro –y más en particular a los peleles que, sin que obste su reblandecimiento moral, se aposentan cínicamente en las actuales esteras presidenciales–. Algo tan simple como una falta de respeto a los mayores, no levantarse a medianoche para cumplir con las penitencias estipuladas, o comer a hurtadillas, bastaban para suscitar azotes con ortigas, puniciones sangrientas con puntas de maguey y ser colgado de los pies mientras se respiraba humo de chile quemado. Una borrachera –hubiera habido que recordárselos a Victoriano Huerta

(1850-1916) y a Felipe Calderón (1962)– o un amancebamiento –tendría que rememorarse la larga lista donde, por ejemplo, ocupa un lugar preponderante José López Portillo (1920-2004)– daban lugar a una muerte a garrotazos o a ser quemados vivos.⁸⁹

Por supuesto, la materia educativa en la que nuestro *tlahtoani* debió sobresalir fue en el arte de gobernar; como refrenda Sahagún, no podía haber regidores que egresaran del *Calmécac* sin haberse versado, cuales amos de la guerra y hombres de palabra, en él. Si bien las fuentes no son muy específicas sobre los criterios del buen gobierno, podemos acotarlos mediante las exhortaciones que se le dirigían a un *tlahtoani* recién electo. A vuela pluma anotemos las siguientes, entre las que merece una especial reflexión la penúltima, pues contrasta diametralmente con lo que se vivía en la Corte de Carlos V, y con lo que vinieron a hacer a este continente virreyes y encomenderos, precursores éstos de los mandatarios del México independiente y de los Méxicos revolucionario, posrevolucionario y neoliberal:

- a) Tener conciencia de ser representante de la divinidad, por ende, responsable de enderezar la justicia.
- b) No abusar del poder ejecutivo sobre la justicia y gobernar con templanza.
- c) Ser generoso en distribuir la riqueza de manera equitativa.
- d) No faltar a los areitos y los bailes, en pos de elevar el ánimo de los soldados.
- e) Hacerse digno del nuevo cargo, comportarse con gravedad y con corazón de viejo.
- f) Abstenerse de los placeres corporales, la borrachera y otros deleites y vicios, y no malgastar la riqueza y los tributos del pueblo.⁹⁰
- g) No ensoberbecerse por la dignidad del puesto, ya que era un atributo proveniente de la divinidad.

Asentado lo anterior podemos sentirnos con la autoridad para otorgarle al denostado monarca tenochca una reciedumbre de carácter –de no haberla tenido los electores difícilmente habrían favorecido su ascenso al poder supremo– que refutaría de tajo los vituperios sobre su amilanamiento. Con estos elementos, la intensificación del drama que experimentó su persona al ser confrontada por una amenaza inédita ni siquiera imaginada, se

⁸⁹ Kobayashi, J. M. 1985. p. 64.

⁹⁰ Cabe aquí aclarar que una vez que los egresados del *Calmécac* ascendían al solio sagrado eran libres de ayuntarse con cuanta mujer les viniera en gana. La idea rectora era que sembraran sus semillas con la mayor eficiencia posible pues eran producto de un ser divinizado. Antes de su autorizado desparpajo sexual ya habían debido dar muestras de su contención y auto control.

materializaría en una epopeya íntima idónea para la teatralidad. En la escena Motecuhzoma II debería ser el hombre desgarrado que representa el orden pagano ante la anarquía católica y el desorden moral que viene de ultramar; podría encarnar al ser sabio y todopoderoso que, sostenido por su conciencia, acata dolorosamente la fatalidad enunciada por los presagios; habría también de configurarse como el rey astrólogo que se pregunta a sí mismo y le inquiere al firmamento si no se ha equivocado y que trata de rebelarse, en un marasmo interior de elevado misticismo, a los fantasmas que pueblan su psiquis.

No sobra repetir que la historiografía universal sigue siendo incapaz de ponerse de acuerdo en cuanto a su figura; no obstante, deberíamos tener presente que la relevancia de su reinado se trasminó sin cesar en los mitos y que la mención de su nombre remite aún al héroe cultural, deificado y fundador de varias etnias del Norte de México. Aledaño al poblado de Pacheco, en Casas Grandes, Chihuahua, existe un valle de “Los Moctezumas”, como se le denomina a todos los montículos de índole arqueológica que ahí pululan. También en Chihuahua se cree que los venerados perros del mismo nombre descienden de los que dejó el *tlahtoani* cerca de Casas Grandes, al tiempo de iniciar su mítica marcha hacia el sur...⁹¹ Para los pápagos de Sonora, el Señor del Anáhuac es el primer ancestro y el protagonista de una gesta que lo sitúa como un sobreviviente del Diluvio que remonta las centurias para luchar contra los conquistadores. De acuerdo al mito recopilado a fines del siglo XIX por Hubert H. Bancroft (1832-1918) nos enteramos que:

“Antes de crear al hombre, el Espíritu Mayor creó la tierra y todas las cosas vivientes. Descendió del cielo, y al cavar en la tierra encontró barro como el que emplean los alfareros. Lo tomó y ascendió dentro de un agujero que había construido. De inmediato apareció Montezuma, y con la ayuda de Montezuma aparecieron en orden el resto de las tribus indias. [...] Los primeros días del mundo fueron felices y apacibles. [...] Los hombres y las bestias vivían en hermandad y se comunicaban en un lenguaje común. Pero una horrible destrucción acabó con esta época de felicidad. Una tremenda inundación destruyó todo soplo de vida; sólo Montezuma y su amigo Coyote lograron escapar de ella. Antes de la inundación Coyote profetizó su llegada y Montezuma tomó la precaución de construir un bote salvavidas... [...] El Espíritu Mayor, auxiliado por Montezuma, volvió a poblar el mundo, y el hombre y los animales volvieron a crecer y multiplicarse. Montezuma fue asignado para hacerse cargo del gobierno de la nueva raza: pero lleno de orgullo y autosuficiencia, descuidó los deberes más importantes. [...] Entonces, el Espíritu Mayor preparó su castigo supremo: envió un insecto hacia el este, a una tierra desconocida, para traer a los españoles.

⁹¹ Lumholtz, C. 1981. p. 516.

Cuando ellos llegaron, hicieron la guerra contra Montezuma y lo destruyeron. Más tarde disiparon completamente la idea de su divinidad.⁹²

Además de lo que aquí se confirma, es decir, la raigambre mítica que el personaje sigue aún ostentando, debemos referir la filtración que ha tenido su huella en la cultura popular, donde perviven una serie de músicas que dan cuenta de la pertinacia que detenta todavía en el inconsciente colectivo. Sigue siendo el protagonista de una tragedia que, sin que obste la redención cristiana que trajo aparejada, todavía no termina. Las llamadas *Danzas de Moctezuma* han llegado y se siguen representando en lugares tan remotos como la isla de Guam o en Centroamérica; en Panamá, por ejemplo, subsiste una versión de cuya metamorfosis surge un personaje femenino mentado *La Moctezuma*. Es la mujer del *tlahtoani*, pero también remite al velado resabio de sodomía que se le imputa. Con respecto a la lejana destinación del Océano Pacífico son los indios chamorros quienes la bailan como parte de la tradición de catequesis que fue les implantada por los jesuitas a partir de 1676. Y lo mismo vale para los países centroamericanos – Guatemala, Honduras y Nicaragua en prevalencia–, donde se baila en las fiestas de los santos patronos que las etnias indígenas realizan a través de la evangelización a la que siguen sometidos. Por supuesto, en el territorio nacional hallamos diversas representaciones de la danza –principalmente en comunidades de la Sierra Norte de Puebla y en múltiples rancherías de Oaxaca, Tabasco y Chiapas–, emparentadas entre sí con la *Danza de los Tocatines*,⁹³ la *Danza de la Malinche*, la *Danza de La Pluma*, la *Danza de Los Monarcas* y la *Danza de moros y cristianos*. Indefectiblemente, el trauma de la Conquista se revive de forma ritual, aludiendo mediante coreografías a las invocaciones que en la época prehispánica se hacían a la lluvia y a la fertilidad de la tierra. Así, Motecuhzoma II estelariza un complejo entramado sociocultural que se recompone continuamente con otras lecturas pseudo historicistas, derivadas de un mestizaje asumido a medias.

En el caso, por decir, de la *Danza de La Malinche*, es de destacar que en ella se enseña el propósito clave de la Iglesia. Antes de su representación, en muchos poblados indígenas se reparten volantes impresos donde podemos leer un fragmento de este tenor:

⁹² Citado por Ramírez E. 2009, p. 18.

⁹³ En ella se representa una visita de Cortés a Moctezuma. En las dieciocho partes que la componen –dura cuatro horas en total–, se narra la petición de Cortés para poder entrar al reino mexica a través de diálogos bilingües, luego de los cuales, se baila una parte por cada diálogo. Después de las guerras danzadas y del simulado triunfo hispano, se baila la danza de la Cruz para simbolizar la unión de los dos pueblos.

Cortés a Moctezuma:
En nombre del rey os mando
que dejes tus dioses falsos
como ídolos del infierno
que te tienen torpe y ciego.

Y si encaramos la torpeza y la ceguera que todavía pesan en la comprensión cabal del personaje histórico, debemos ahora referirnos a los pioneros de la labor reivindicadora, quienes han recurrido al teatro para coadyuvar en esta empresa, delicada pero necesaria, de generar un entendimiento que conduzca al indulto. Cual antecedente directo de nuestro cometido, la primera gran tragedia de la dramaturgia mexicana fue concebida por Sergio Magaña (1924-1990) a principios de los cincuentas, misma que intituló *Moctezuma II*. No debe sorprendernos que Magaña se haya topado con escollos ideológicos –era impropio para las autoridades de Bellas Artes que la obra se centrara en un autócrata acusado de traición– para lograr estrenarla, de hecho le fue imposible hacerlo en la Ciudad de México y hubo de contentarse con llevarla a escena en Xalapa, Veracruz, en manos de una compañía teatral de aficionados y con un presupuesto mísero.⁹⁴

En su concepción del personaje, Magaña se esforzó por presentarlo como un gobernante refinado y culto –de esto no hay dubio– que repudia los sacrificios humanos y que vive intentando contener el poder de la casta sacerdotal –esto, en cambio, no puede aseverarse–. Asimismo, lo hace dueño de una enorme sensibilidad poética y lo coloca como un hombre ajeno a su tiempo a quien la coyuntura existencial que le depara el destino lo consume antes de conocer en persona a los españoles. Sintomáticamente, la tragedia concluye justo antes de que se vislumbre en el horizonte narrativo la bota de Cortés. Como premisa generadora, el dramaturgo escribió en boca de Motecuhzoma y de su consejero: “No era mi tiempo todavía... Y cuando un hombre está fuera de su tiempo, los dioses lo destruyen.”⁹⁵ Pero dado que contamos con su testimonio, es mejor que le demos la palabra:

“Por esencia, Moctezuma resulta un personaje universal. En la hora presente [se refiere al tiempo de la acción dramática] es un personaje al que le quedan nada más que veinticuatro horas de vida. Sabemos de antemano que va a ser destruido y mientras llega su hora y vive, enfrenta heroicamente los últimos minutos de su destino. Amargamente trágico, tanto que los mexicanos se conmueven al ver despedazado a su último gran emperador, poseedor de una cultura inaudita para su

⁹⁴ El estreno avino en 1953 y fue dirigido por Dagoberto Guillaumin (1924-2007) al frente de “*El Taller del Nuevo Teatro*”. Fue hasta 1954 que logró presentarse en el D. F. dentro de un teatro del IMSS.

⁹⁵ Magaña S. Acto III. 1985, p.134.

tiempo, al mismo tiempo rey y sacerdote, ungido y coronado [...] con lo que nos resulta tan vulnerable como cualquier gobernante de nuestra época. Moctezuma no tenía miedo a morir. Para el antiguo mexicano la muerte era cuestión cotidiana, de todos los días. [...] Al núcleo azteca al que él pertenecía se le odiaba: eran el clan opresor de un valor tan vertiginoso, de una tan rápida audacia, que de miserables ratones de campo ascendieron en casi doscientos años al poder absoluto. Entonces, el derrumbamiento de todo este mundo que ahora se nos antoja mágico era el hundimiento de creencias, dioses, hombres, y núcleos privilegiados. En el tope de esta pirámide solar estaba él, que por cierto ya sabía su destino, no ignoraba su fin. [Esto último es difícil acertarlo, mas la posibilidad existe]”⁹⁶

Es indudable que la prosa de Magaña rezuma una amplia experiencia en el quehacer teatral y un vasto conocimiento del entorno mesoamericano del *tlahtoani*, inclusive, es de señalar que para algunos críticos la postura literaria del dramaturgo guarda similitud con las de Fiódor Dostoievski (1821-1881) y José Revueltas (1914-1976), en el sentido de que ninguno de los tres logró eximirse de contemplar el orbe con la mirada de los oprimidos,⁹⁷ sin embargo, debemos señalar que el nudo gordiano de la obra reside en que a Motecuhzoma II y a los miembros de su corte⁹⁸ Magaña los puso a expresarse en español.

La segunda obra del teatro nacional que intentó aproximarse a nuestro personaje y su psiquis fue escrita por Carlos Fuentes (1928-2012) en 1969, merced a una sugerencia de Arthur Miller (1915-2005). De acuerdo al propio Fuentes, la fascinación del guionista estadounidense sobre el fatídico encuentro entre un hombre que tenía y perdería todo –Motecuhzoma Xocoyotzin– y otro que de la nada obtendría el todo –Cortés– fue la detonadora del empeño creativo que en un inicio se tituló *Todos los gatos son pardos* y que, coincidentemente, fungió como *opera prima* del escritor en su elusiva faceta de dramaturgo. A estas alturas también podemos intuir que la puesta en escena no se materializó en ningún teatro administrado por el gobierno federal y que desde el 69 para acá –cosa extraña dado el poder que adquiriría su autor– sólo avino una representación más, también precaria y fallida.⁹⁹ El estreno se llevó a cabo en un recinto universitario del D. F., como lectura en atril. Es de anotar que esa lectura pública concitó el temor de los jefes del PRI, de hecho

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 8 y 9.

⁹⁷ Serna, E. 2010, p. 86.

⁹⁸ En el reparto aparecen tres ancianas, dos esclavos, Tecuichpo, Ixtlilxóchitl, Cacama, Cuitláhuac, Cuauhtémoc, los Señores de Tacuba y Culhuacan, un ministro que encarna a Cihuacoatl, un mensajero, Teizalco, esposa legítima del *tlahtoani* y su hijo Axayácatl.

⁹⁹ La segunda puesta en escena del 1994 fue acometida en Caracas, Venezuela, por el español Miguel Ponce, esta vez bajo el nombre de *Ceremonias del alba*, que fue el siguiente título adoptado por Fuentes después de haber realizado, en 1990, una reestructuración integral del primer esbozo. Aumentó el número de personajes y de cuadros.

apostaron espías en la función, ya que Fuentes conectó la reciente masacre de Tlatelolco con las matanzas de la Conquista.

En el prólogo del incipiente dramaturgo para su macro criatura encontramos una justificación que merece ser transcrita:

“Esta pieza no es más que una respuesta o, para incurrir en un galicismo, una contestación. Respuesta a mí mismo y contestación a México. A un tiempo monólogo y diálogo; pero también, con suerte, coro. Pues en nuestro país, hablarse a sí mismo es hablar con los demás: la lírica ha sido la arteria central de la literatura mexicana: sólo decimos la verdad en secreto. [...] Todos los gatos son pardos es a la vez una memoria personal e histórica, pues indagar nuestros orígenes para entender nuestra existencia presente requiere ambas memorias en México, el único país [...] donde preguntarse ¿quién soy yo?, ¿quiénes son mis padres?, equivale a preguntarse ¿qué significa toda nuestra historia? [¿No sucede lo mismo en otras culturas...?] Pero la conquista de México no es ni una visión del mundo en crisis, ni la armonización crítica dentro de una cultura: es la historia de una colonización, y todo coloniaje envilece tanto al colonizador como al colonizado. [...] Corresponderá al mundo mestizo inventar nuevos proyectos históricos y la lucha, hasta nuestros días, será entre colonizadores y descolonizadores. Mientras México no liquide el colonialismo, tanto el extranjero como el que algunos mexicanos ejercen sobre y contra millones de mexicanos, la conquista seguirá siendo nuestro trauma y pesadilla históricos: la seña de una fatalidad insuperable y de una voluntad frustrada.”¹⁰⁰

Adentrándonos en la pieza teatral hallamos que Fuentes se esmeró por encarnar la lucha por recuperar la palabra como arma crítica, contraponiéndola a la lucha por el poder. En su decir: “*la palabra en México ha sido secuestrada desde el inicio del país hasta el último informe presidencial, por quienes ostentan el poder. [...] El poder y la palabra. Moctezuma o el poder de la fatalidad; Cortés, el poder de la voluntad. Entre las dos orillas del poder, un puente; la lengua, Marina...*”¹⁰¹ razonamiento al que no podemos ponerle objeciones, sin embargo, el problema central de la construcción dramática es, otra vez, el de la lengua, el de la lengua que les secuestraron a los indígenas. De nuevo Motecuhzoma II vuelve a expresarse en castellano y al suscitarse los diálogos entre mexicas y españoles, donde Malintzin funge de intérprete, Fuentes no atinó a otra cosa más que a resolverlos a través de gestos de mímica. Malintzin, no obstante ser el personaje privilegiado por el autor, gesticula en silencio cuando debiera hablar en náhuatl, y cuando lo hace en español suena como una lideresa del SNTE en

¹⁰⁰ Fuentes, C. 2011, pp.5-8.

¹⁰¹ *Ibid.* 2011, p.6.

pleno siglo XXI. ¿Dónde quedó entonces la descolonización invocada? ¿No volvió a ser Fuentes otro victimario más, con un sueldo vitalicio producto del coloniaje que “denuncia”, al omitir la lengua con la que se erigió el imperio mexicana?, ¿por qué mejor no la escribió en un idioma neutral, el inglés que tanto le gustaba ostentar, para no incurrir en dislates identitarios?... Pero no nos alarguemos en disquisiciones y resumamos los yerros y virtudes del esfuerzo dramático.

Atribuible a su impericia con la sustancia teatral, Fuentes coligió una serie de cuadros, 9 en total, cuya duración supera las tres horas, en las que no está previsto ningún intermedio. Esta podría ser una de las razones que han obstaculizado sus puestas en escena, amén de que el elenco pedido está hipertrofiado, al extremo de dificultar cualquier posibilidad de montaje: 35 personajes concretos más un número indeterminado de tamemes, mancebos, soldados, mensajeros, recaudadores, magos, cazadores, doncellas, jorobados, enanos, danzantes, educadores, artesanos, músicos, mujeres, niños, sacerdotes, oidores reales, poetas, cantantes, escribanos, guerreros, emisarios, y todavía un largo etcétera. Quiso meter, con la modestia que lo caracterizó, al mundo entero para tenerlo al servicio de su pluma... Como ya dijimos, a Malintzin le tocó el papel más relevante, pues es ella quien insta a Cortés a actuar como lo hizo y es la inteligente poseedora de dotes adivinatorias con las que predice el futuro con una claridad pasmosa. ¿Pudo haber sido así?... En cuanto a los rasgos de Motecuhzoma II, Fuentes los delinea como aquellos de un individuo corroído por la duda que intuye la proximidad de la debacle, mas lo suficientemente estoico como para no eludirla. En eso podemos coincidir sin reparos. Ciertamente no quedaron fuera las supersticiones que influyeron en el dilema interior del personaje ni sus probables arrebatos de altivez. Tampoco el intuido cariz fatalista de su personalidad. También ahí hay consenso. Al inicio del noveno cuadro lo escuchamos proferir dentro de un largo soliloquio: “El drama estaba escrito; yo escuché los presagios, yo creí en ellos, yo... sólo yo supe siempre la verdad... no luchen más, hermanos, que nuestra victoria es una mentira y sólo nuestra derrota es la verdad...”¹⁰² En lo que respecta a su muerte, Fuentes se afilió, previsiblemente, a la versión hispana adjudicando la pedrada a los augures indios que estuvieron en su derredor profetizándole el devenir de los acontecimientos.

En suma, *Todos los gatos son pardos/Ceremonias del alba* acató – muy por debajo de su ambición– el deber de presentar una versión históricamente más correcta sobre la caída de Motecuhzoma II, enlazándola con el desarrollo posterior de los hechos

¹⁰² *Ibid*, 2011, p.161.

para proyectarla hacia la tragedia que se vive en el México contemporáneo. En esto sólo podemos aplaudirlo. Sobre las prerrogativas del autor para levantar el edificio dramático es de resaltar el desparpajo literario aunque, si queremos ser exigentes, salió a flote un leve partidismo hispanófilo y para desdoro de su apellido no abrevó en las “fuentes” autóctonas con la profundidad esperada.

Para concluir con el florilegio anunciado hemos de irnos hasta el año 1983 que es cuando se estrena en el teatro Cervantes de Guanajuato¹⁰³ la obra *Moctezuma* del poeta, activista ambiental, periodista, diplomático y novelista Homero Aridjis (1940). El montaje tuvo una sola función en la ciudad del bajío y una pequeña temporada en los teatros *Reforma* del IMSS y *Jiménez Rueda* del ISSSTE del D. F. Es de recalcar que a pesar del distinguido grupo de artistas involucrados –Pedro Coronel (1921-1985) se encargó de escenografía y vestuario; Juan Ibáñez (1938-2000), de la dirección escénica y Lucía Álvarez (1958 *ca.*) de la música incidental– además de la deslumbrante calidad onírico-poética del texto, su rigor histórico y su apego al sustrato mitológico, el único apoyo para su puesta en escena provino del IPN. ¿Sería lícito que pudiéramos pensar nuevamente en una conjura? Por supuesto que sí, dado que, para confirmármolo, la prensa – siempre cooptada por el Estado, salvo casos raros– se encarnizó con el resultado escénico y la obra tampoco ha vuelto a escenificarse.

En cuanto a su génesis Aridjis relata que fue producto de una saturación espiritual originada por su trabajo en el servicio exterior mexicano y que a través de una introspección donde se identificó emocionalmente con Motecuhzoma recuperó el equilibrio consigo mismo. Escuchemos:

“Llevaba yo dos años al frente de la embajada de México en Holanda y llegué a un punto donde sentí que la vacuidad del medio diplomático me estaba consumiendo. Concluida la gestión del puesto me trasladé a la Unión Americana para encargarme de una cátedra en la Universidad de Columbia. Gracias a la beca Guggenheim dispuse de mucho tiempo para escribir y en medio de ese recobrado silencio interior me ensimismé en Moctezuma. Las lecturas de toda una vida y mi interés por el mundo prehispánico de pronto cuajaron y la obra surgió de un tirón [Se escribió íntegra entre el 18 de febrero y el 14 de marzo de 1980 en New Rochelle, N.Y.], en una especie de trance donde las visiones y los sueños de Moctezuma se apoderaron de los míos...¹⁰⁴

¹⁰³ Dentro del Decimo Festival Internacional Cervantino.

¹⁰⁴ Testimonio obtenido en una conversación con el autor de esta tesis, llevada a cabo el 28 de junio de 2013 en la ciudad de México.

Para darnos una idea del clima suprarrealista –de hecho, Luis Buñuel (1900-1983) la calificó como un ejemplo perfecto de surrealismo– que el poeta logra plasmar, bastará una breve referencia a las primeras acotaciones teatrales que funcionan como el preludio de un gran poema sinfónico. Quedará asentado el calibre narrativo de lo vendrá y será evidente aquello que podremos esperar del personaje principal:

“A lo lejos se oyen los caracoles marinos y los teponaztlis marcar el mediodía. Moctezuma con una tilma adornada con calaveras y huesos, y con un penacho fosforescente, está sentado al fondo de la casa de lo negro como un gigante sombrío. Remoto y pétreo oye y mira a los adivinos, traspasados por las sombras como si sus cuerpos fueran insustanciales. Él mismo es atravesado por una oscuridad que se confunde con la de la noche. [...] Las paredes de la casa están cubiertas por espejos de obsidiana ahumados, los que reflejan a la gente en su condición esquelética o no reflejan nada. [...] El espacio está animado. Serpientes azules y jaguares rojos pasan volando. Conejos de ojos rojos corren por el aire. Murciélagos semejantes a corazones cuelgan de las sombras. Perros bermejos, de dos cabezas, al pie de un arbusto sin ramas hablan y suspiran. Alacranes con luz en la cola suben y se deshacen en las paredes. Un hombre ungido, con el pecho abierto y el corazón arrancado, entra y sale de un espejo de pedernal [...] Vientos soplan, joyas invisibles caen al suelo, palabras son dichas al revés, rápidamente. Pasan velos blancuzcos, chillan lechuzas blancas.”¹⁰⁵

Sobre su forma vale la pena que anotemos que fue construida en seis cuadros¹⁰⁶ de cuyos títulos puede inferirse el desarrollo dramático: 1.- *Moctezuma en la casa de lo negro*. 2.- *El regreso del dios*. 3.- *El teatro mágico de Moctezuma*. 4.- *Moctezuma en la casa de las aves*. 5.- *La matanza en el Templo Mayor*. 6.- *Moctezuma en el Mitran*. En el primer cuadro, donde el mandatario confronta dentro de su casa renegrida esa inasible y terrorífica amenaza desatada por los presagios y los eventos ultra terrenos, Aridjis capta con maestría las angustias que aplastan al “gigante sombrío”. Con el segundo cuadro queda establecida la tónica del embuste de la estirpe divina de los invasores, a través de la cual se derrumbará, sintonizándose con la profecía del retorno de Quetzalcóatl en un año *Ce-Acatl* o 1519, el imperio mexica. Para el tercer cuadro, en el retablo de escenas sobrepuestas, intemporales pero al mismo tiempo agónicas, el *tlahtoani* presencia en una galería de espejos y espejismos un futuro presentido del que ya no hay escape. En un momento álgido lo escuchamos pedirle a Tezcatlipoca: “Ayúdame a esconderme, los jaguares del alba me

¹⁰⁵ Aridjis, H. 1994, p. 67.

¹⁰⁶ Los cuadros 2 y 3 fueron añadidos *a posteriori*.

persiguen. Ayúdame a ocultar mi rostro con plumas y guijarros negros...”¹⁰⁷ Es digno de nota que en este cuadro resuena brevemente la lengua náhuatl –en voz de la Malinche y de un espejo que habla– en momentos donde el público puede deducir aquello que se dice. Con esto se hace una invocación al futuro para que los mexicanos apelemos a ese derecho de bilingüismo que debería otorgarnos nuestro nacimiento... Dentro del cuarto cuadro aviene el encuentro físico entre Motecuhzoma II y Cortés el cual, como una licencia histórica de suma eficacia, se realiza en el zoológico del dignatario, lugar que el escritor describe con docta profusión. Igualmente, después de realizarse el apresamiento del monarca en el palacio de Axayácatl, Aridjis aprovecha para ilustrar la magnificente cotidianidad del *tlahtoani* en la que queda expuesto su refinamiento a la hora de comer:

“Sirvientes, con bezotes de cristal y mantas delgadas, empiezan a traer platos con brasericos debajo para mantener caliente la comida: flores de calabaza, gusanos de maguey, hormigas aladas, camarones, langostas, ajolotes, ejotes, elotes, camotes, ranas, pescados, patos, liebres, codornices, perrillos, guajolotes en diferentes moles, faisanes, venados, palomas, guayabas, tunas, capulines, zapotes. El pasar de los platos parece no tener fin. Moctezuma escoge unos y rechaza otros. Dos mujeres con chiquihuites le ofrecen tortillas y cuando va a comenzar a comer, dos vasallos lo cubren con un biombo de madera...”¹⁰⁸

En el quinto cuadro se representa en toda su crudeza y con apego estricto a las fuentes, la masacre que encabeza Pedro de Alvarado contra la masa inerme de naturales. Aridjis transfiere un dolor ancestral por él revivido, poniendo en boca del impotente regidor tenochca su desasosiego y en la de los vencidos la reacción espontánea que todavía pervive: “UNA VOZ DEL PUEBLO: ¿Qué dice el puto de Moctezuma? No cesaremos de hacer la guerra¹⁰⁹.” En el cuadro conclusivo el poeta se supera así mismo, ofreciendo una descripción del inframundo indígena basado únicamente en elementos de la mitología nahua. Una verdadera proeza literaria que nos lleva de la mano en medio de escalofríos y de la desoladora visión de un jardín baldío poblado de cactus –de las familias que hay en México– hasta la presencia de Mictlantecuhtli, el amo de la muerte. Ante él Motecuhzoma II se prosterna, sabedor del infausto recorrido que le aguarda. Es obligado a presentarse ante el Señor de los muertos, y ante los espectadores, quienes asistimos sobrecogidos al espectáculo de la inevitabilidad del destino para quien fuera un rey omnipotente que acaba convertido en una sombra que arrastra el viento... Refiriendo la presentación que el mandatario hace de sí

¹⁰⁷ *Ibid*, p 86.

¹⁰⁸ *Ibid*, pp. 95 y 96.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.104.

mismo, una suerte de confesión que lo humaniza ante el espejo de la historia, podremos valorar la notable introyección que Aridjis logró con el personaje. Leamos:

“Yo, señor, soy Moctezuma Xocoyotzin, hijo de Axayácatl, nací en Tenochtitlan y mi ombligo se enterró en la tierra entre el escudo y la flecha. Fui señor de guerreros, sacerdote y noveno rey de México. En el Año 10-Conejo los mexicas me buscaron en el templo de Huitzilopochtli, donde me encontraba orando, [en varias fuentes se dice que se encontraba barriendo, que también es otra forma de orar] para nombrarme su rey. Durante mi reinado hubo sequías y hambre, y muchos señores principales vendieron sus hijos y sus hijas para sobrevivir... [...] Añadimos nueve provincias al imperio y mi palacio tuvo veinte puertas que daban a las plazas y calles. Trescientos sirvientes me servían la comida, y de mis muchas mujeres tuve más de cien hijos, diecinueve de mi mujer principal.... [...] Yo, señor, fui delgado de cuerpo y de buena estatura, de cara no muy morena y de barba no muy larga... Fui sañudo y grave y mi vida transcurrió melancólicamente entre augurios de muerte hasta el día del Año 2-Pedernal cuando mis vasallos me mataron de una pedrada en la cabeza... [...] O..., quizás no fueron mis gentes las que me mataron, quizás fueron los soldados españoles los que me dieron muerte, los que me clavaron una espada en la espalda... o en las partes bajas, o me estrangularon. [...] Cuatro días después, los españoles arrojaron mi cadáver del templo, a la orilla del agua, en Teoyayac, y mi gente lo llevó a Copulco, adonde terminados los cantos fúnebres lo quemaron en una pira de madera... Y mientras mi cuerpo ardía y chisporroteaba, el pueblo me insultaba, apretaba los dientes y lanzaba contra mí gritos de rabia...¹¹⁰”

Inútil negar que los insultos no han cesado y que los gritos de rabia se han vuelto carne de la leyenda negra del inaprensible personaje que fue avasallado por los europeos. Esa leyenda oscura sigue favoreciendo que el coloniaje se difumine en todos los órdenes de la vida política del país, puesto que es más fácil aducir que nuestros infaustos desconciertos los originó un autócrata indígena, traidor de su sangre o, para el caso que es lo mismo, el pueblo “flojo, sucio e indolente”, que aceptar que la tragedia mexicana se renueva a cada minuto por la inconsciencia criminal de los gobernantes que hacen de sus gestiones remozados cacicazgos. Inútil negar que en los vituperios se agazapa la infamia...

¹¹⁰ De acuerdo a Sahagún, el topónimo correcto es Teoáyoc en lugar de Teoyayac. *Ibid*, pp. 108 y 109.

1.5.- Prerrogativas y descomposiciones dentro de la recreación musical

En estricta consonancia con lo expresado en la *Obertura dialógica*, los músicos, decíamos, han hecho de su actividad un campo donde las apropiaciones de ideas y temas ajenos son parte medular y, sobre todo, formativa. Así como sucede en el aprendizaje del resto de las artes, los compositores cimentan la ansiada personalidad de su lenguaje desentrañando las características particulares de esos predecesores a quienes copian sin miramientos. Sólo con el advenimiento de la tutela de los derechos de autor en la primera mitad del siglo XIX, la praxis de sustraer materiales de terceros empezó a frenarse.¹¹¹ Antes, como comentámos, su reciclaje solía interpretarse como una especie de homenaje y nadie se sentía ultrajado. Hoy, cualquier creador, so riesgo de demanda, está obligado a dar crédito a la proveniencia de los temas que reelabora e, idealmente, ha de pagar lo correspondiente cuando los derechos autorales siguen todavía vigentes. Sobre la calidad de los robos autorizados no es fácil pronunciarse, pues en este posmodernismo que nos ha tocado vivir se admiten mamarrachos de toda laya y se aplaude cualquier remedo de creación artística.

Fue precisamente un editor de partituras de ópera quien se preocupó de institucionalizar eso que en la actualidad se rige por el derecho internacional en aras del buen cobro de las ganancias que genera la música para sus distintos hacedores. En 1808 Giovanni Ricordi (1785-1853) fundó en Milán la primera *casa editrice musicale* de Italia, merced a su labor como copista del *Teatro Alla Scala*, de donde, poco a poco, fue haciéndose propietario de sus fondos. Hacia 1814 publicó el primer catálogo de sus ediciones, asegurándose el trabajo de copiar en exclusiva los materiales de orquesta y de canto del teatro milanés para todas las representaciones a que hubiere lugar. Para ese entonces, su empresa contaba ya con 800 partituras en propiedad. Una década después pudo adquirir el acervo íntegro, cosa que obligó a los empresarios teatrales italianos a que dependieran exclusivamente de sus ediciones para montar las óperas en boga. En su *Gran Catálogo* de 1825 se presentó como *Editore dell'Imperial Regio Conservatorio, delle Opere complete ed originali di Rossini e proprietario della musica degli Imperiali Regi teatri*, subrayando así su vinculación con un compositor de renombre. En 1839 la primera ópera del

¹¹¹ Aunque es de recordarse que la vigencia tutelar rara vez excede los 75 años, después de los cuales el patrimonio intangible vuelve a ser tierra de conquista.

joven Giuseppe Verdi (1813-1901), *Oberto conte di San Bonifacio*, obtuvo un discreto éxito en la *Scala* y el hábil editor milanés adquirió los derechos de la obra por 1600 liras.

Al año siguiente, para proteger a los autores junto a sus propios derechos de editor, Ricordi –quien reconocía para ese momento los derechos de los compositores pagándoles cuotas establecidas por contrato– convenció al gobierno invasor austriaco para que promulgara un convenio con el *Re di Sardegna*, al que se adhirieron inmediatamente después los otros Estados italianos. Con eso Ricordi sentó los fundamentos del *diritto d'autore*, garantizándolo primero en Italia y después en el resto del mundo.¹¹²

Para ofrecer un panorama detallado de lo que se hace en el presente con la ópera en general y con el *corpus* de Vivaldi en particular, hemos de consignar algunos ejemplos ilustrativos en los que, calculadamente, se inserta, se compara y se aquilata la propuesta melodramática de esta tesis.

En 2010 el director de la *Metropolitan Opera House* le encargó al libretista británico Jeremy Sams (1957) que armara un *pasticcio* barroco basado en William Shakespeare (1564-1616). Naturalmente, el estreno intitulado *La isla encantada* avendría en el teatro neoyorkino, de donde surgirían transmisiones satelitales hacia múltiples ciudades del orbe, de las que habrían de cobrarse varios millones de dólares para recuperar y acrecentar lo invertido en el proyecto. Una de éstas se llevó a cabo en el Auditorio Nacional del D.F., en diciembre de 2011, con un éxito de taquilla absoluto. Para la trama Sams mezcló a voluntad a personajes –junto a sus parlamentos shakespearianos– extraídos del *Sueño de una noche de verano* y de la *Tempestad* para que recitaran sobre músicas, totalmente ajenas entre sí, de seis compositores. Gëorg Friedrich Händel (1685-1759) fue el más socorrido, con veintiséis fragmentos musicales tomados en préstamo, y a él se le unieron los de Vivaldi, con nueve arias, y los de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), André Campra (1660-1744), Jean-Marie Leclair (1697-1764) y Giovanni Battista Ferrandini (1710-1791), con otros tantos.

Bastó que la iniciativa surgiera en la actual meca del melodrama para que se alabaran sin reserva sus méritos y se convirtiera en un negocio financieramente redituable. Para eso se contempló la contratación de cantantes de prestigio como Plácido Domingo (1941) a quien se le encomendó el *partichino* de Neptuno. Para validar su operación –téngase en mente el anacronismo de unir aleatoriamente textos del teatro inglés de XVI con músicas francesas, belgas, alemanas e italianas creadas dos siglos después, cuyas poesías originales se tradujeron al inglés– Sams declaró:

¹¹² Para mayores referencias consultar los apuntes de historia de la Casa Ricordi en su sitio de la www.

“Mi pensamiento fue, dicho simplemente, que una nueva versión de música antigua necesita una nueva versión de una vieja historia. Es difícil, al menos para mí, pensar en historias sin pensar en Shakespeare, y fue escuchando a Purcell que me vino en mente la primera idea sobre *The tempest*. La versión de John Dryden, con música de Purcell, fue ciertamente titulada *The Enchanted Island*, un título demasiado bueno para perderse.”¹¹³

Siempre en vena de realizar “pastichos” arbitrarios, el musicólogo y periodista francés Ivan A. Alexandre (1960) se inventó en 2009 *Un’opera immaginaria*, adaptando materiales exclusivamente haendelianos. Redujo al mínimo los recitativos y fue pegando una a una las arias de diversas óperas –al menos, eso sí, todas en italiano– del compositor sajón sin tener un argumento preciso que las interconectara. La operación musicológica no ha tenido una amplia difusión en los teatros de ópera, mas logró grabarse comercialmente para la disquera *Virgin Classics*, que la publicitó en estos términos: *La ópera más grande que Händel jamás compuso...* Alexandre justificó su proceder con estas palabras:

“Parece que alrededor de 1720, cuando la gente iba a la ópera a oír a un ídolo castrado o a una adorada soprano, iba a jugar cartas, a cortejar a las damas y a degustar helados durante los recitativos –aún durante las llamadas arias de acción, las cuales disfrutaban menos que los ornamentados da capos de las arias de virtuosismo. Con este intratable y hedonístico auditorio en mente (ni ustedes ni nosotros, por supuesto), trece súper estrellas del canto se reunieron para confeccionar esta pieza festiva, construida y presentada en tres actos como un verdadero *dramma per musica*, pero sin una trama explícita y sin personajes concretos; en otras palabras, una ópera imaginaria hecha de pasión y de música. Es también un regalo para el compositor, quien murió el 14 de abril de 1759, hace un cuarto de milenio, –también para la ópera– y para el público, privado del helado... pero no del placer.”¹¹⁴

Con un objetivo más noble como principio creador, la cantante María Pasten (1983) se abocó a la tarea de proponer en mapudungun, o idioma de la etnia mapuche, la ópera *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875). La iniciativa fue lanzada en 2010 por funcionarios de la Oficina de Asuntos Indígenas de la Municipalidad chilena quienes coordinaron con indios mapuches la traducción a su lengua. Como podemos suponer, la idea rectora era traducir la ópera completa, –al final sólo se tradujo la famosa Habanera– desarrollando la acción en el sur de Chile, pero el modelo a seguir no trascendió las fronteras nacionales, presentándose como una curiosidad carente de sentido práctico... Tampoco se realizó

¹¹³ Sams. J. 2011, notas al programa del *Metropolitan Opera House*.

¹¹⁴ Alexandre. I. 2009, p. 3.

ninguna grabación comercial y los auspicios institucionales fueron tan inconsecuentes como la manera en que el gobierno chileno brega con la causa mapuche. ¿Nos sorprende?...

Habiendo asentado estos tres ejemplos podemos proceder al repaso sumario de lo que se ha hecho –y se sigue haciendo– con la música del inerme clérigo. Asimismo, bastarán algunas menciones escuetas para formarnos una idea de la amplitud de visiones –por no llamarlas plagios– que intervienen entre las que, por descontado, habrá de entrar con pleno derecho de existir la refutación argumental de la ópera *Motezuma* tal como lo exige el devenir histórico de Mesoamérica. Podremos constatar que, en su gran mayoría, las motivaciones subyacentes residen en factores económicos de muy dudosa moralidad. También podremos comprobar, como anticipamos en la *Obertura dialógica*, que el acto de recrear música demanda la participación de varios involucrados, pues las partituras no renacen sin sus aportes.

Aún en vida del afectado, es decir en 1739, se publicó en París una colección de sonatas para oboe con el nombre de *Il pastor fido* y bajo el opus número XIII, de una supuesta autoría vivaldiana. Nicolás Chédeville (1705-1782), el audaz falsario, fue descubierto una década después por el poseedor del privilegio editorial de la publicación y fue necesario que aceptara públicamente su fechoría. También salió a la luz que había dado a la imprenta una obra titulada *Le Printemps ou Les Saisons Amusantes*, en la que cínicamente hacía pasar por suyos pasajes enteros de las *Quattro Stagioni* (con cortes severos, transposiciones y reordenamientos) junto a otros conciertos del opus VIII. Como dato curioso, con este último plagio Chédeville logró expandir a seis el número de estaciones del año.

A propósito de las *Quattro Stagioni*, amén del enorme cúmulo de transcripciones y arreglos que las desfiguran ya desde el siglo XVIII,¹¹⁵ es de consignar el experimento llevado a cabo por el germano-británico Max Richter (1966) en 2012 que tituló *Vivaldi: The Four Seasons Recomposed*.¹¹⁶ En su veste de compositor minimalista, tuvo la inventiva de seleccionar motivos melódicos de cada uno de los movimientos de los cuatro conciertos para exasperarlos hasta la saciedad, empleando a un violín solista para bordar aleatoriamente sobre la densa partitura –dura más de una hora y media–. Para muchos, es una realización desbordante de genio cuya audición suscita momentos mágicos. Para otros tantos, el resultado final podría equipararse a aquella exposición dadaísta llevada a cabo en el Museo Guggenheim de Nueva York que presentó a un conferenciante ebrio con la encomienda de

¹¹⁵ Entre centenares, resalta una propuesta realizada por una orquesta barroca china que las toca sustituyendo a los instrumentos europeos por aquellos de su propia tradición musical, erhus y qung wans incluidos.

¹¹⁶ La grabación comercial fue producida por la disquera *Deutsche Grammophon* en 2012.

orinar sobre el público mientras disertaba sobre las obras en muestra. ¿Quién tiene la razón?... Mas recobremos el decoro y volvamos a las improntas del pasado.

Nueve años después del deceso del eclesiástico (1750) apareció en Inglaterra un grupo de seis *Sonate per violino solo ed il basso* compuestas por Antonio Pizzolato, un oscuro violinista oriundo de Venecia que las vendió como propias y las tocó indiscriminadamente. En el frontispicio de la edición el descarado músico se autopresentó como *Primo violino del Concerto di Bologna in Francia*, una orquesta fantasma.¹¹⁷ Aunque la felonía pasó inobservada durante dos centurias, recientemente pudo determinarse que la quinta sonata fue extraída de las homónimas RV 758 y 810 de Vivaldi. Lo poco que se sabe de Pizzolato es que estuvo activo en Inglaterra e Irlanda entre 1743 y 1745 y que en un viaje marítimo entre ambos países fue privado de sus posesiones por piratas franceses. ¿A quién se enjuicia?

Pero también en la propia patria del sacerdote se cometieron fraudes que quedaron impunes. En una fecha imprecisa – en torno al 1740–, Ignazio Sieber (ca. 1700-1761) publicó en Venecia una colección de sonatas entre las que dio como suyas dos del expoliado cura –la del op.2 no. 3 y otra más extrañamente vivaldiana– marcando así su debut como compositor. Lo único que sabemos del sujeto es que, además de haber nacido en Milán de ascendencia germana, fue compañero de Vivaldi en el *Ospedale La Pietà* durante los años 1713 y 1716 y que laboró en la *Capella Ducale* de San Marcos. Entre colegas te veas...

Como veremos en el inciso 3.7, tendrían que transcurrir prácticamente dos siglos de oscuridad para que la música del abad volviera a ser objeto de nuevas apropiaciones y, en diversos casos, de latrocinios sonoros, reconstrucciones forzosas y reelaboraciones fortuitas. Dentro de estas últimas es de destacar aquella fabricada por el compositor francés Hughes de Courson (1951), quien se ha caracterizado por sus mezclas estilísticas y fusiones. Sin asideros históricos confiables, nada más por su sacrosanta voluntad, sacó al mercado en 2001 un proyecto discográfico titulado *O'Stravaganza; une Fantasia autour de Vivaldi et des musiques celtiques d'Irlande*, en el que entresacó temas del cura para fundirlos con melodías cantadas en gaélico y para acompañarlos por instrumentos musicales de la tradición celta. Acorde con su descripción:

“La idea fue producir tantos tipos de encuentros como fuera posible: sustituyendo instrumentos irlandeses por instrumentos barrocos; usando instrumentos barrocos para acompañar temas de Irlanda; creando diálogos entre instrumentos celtas y barrocos; y permitiendo a los músicos improvisar a su antojo.”¹¹⁸

¹¹⁷ Talbot. M. 2011, p.145.

¹¹⁸ El texto citado aparece dentro de las notas del cd, pero nadie lo firmó.

Y si hablamos de encuentros sospechosos, es imposible dejar fuera la abominación –no descartamos que para muchos será un producto encomiable– que se creó para que un afamado intérprete de *Heavy* y *Trash Metal* pudiera hacer de las suyas con las músicas del expoliado preste. Con batería, guitarra eléctrica y demás parafernalia, fueron yuxtapuestas sus deyecciones acústicas sobre las prístinas melodías vivaldianas aduciendo que con eso se actualizaban. El disco compacto se llama *Vivaldi: The Meeting* y la excusa para ejercer la violenta mutación “cultural” fue aquella de recrear con música el encuentro ficticio ideado por Alejo Carpentier en su novela *Concierto Barroco* entre Vivaldi y un negro cubano tocador de percusiones y bongoes. Y dado que el baterista de la grabación también es cubano –Dave Lombardo (1965)–, el nexo se creyó perfecto, salvo el resultado. En las notas al CD Lorenzo Arruga (1937), gestor del producto y un reputado intelectual milanés, rebatió: (De notar la coprolalia)

“Hoy existe una definición [sic] llamada “filología” que implica un respeto total a los autores, tanto como que cada pieza musical se ejecuta escrupulosamente según lo que en ellas se escribió primero. Aunque también hay otra forma: seguir tratando a los compositores de la misma manera en que fueron tratados en su tiempo, pero creando muchas cosas a partir de su música, minuto a minuto, con jubilosa gratitud.”¹¹⁹

Y si eso es lo que se entiende por filología, entonces los perales dan manzanas y los jitomates siguen siendo frutos venenosos... aunque debemos reconocer que la “jubilosa gratitud” no debe ser furtiva, ya que los tesoros musicales del pasado equilibran las estulticias sonoras que hoy se venden como si fueran obras de arte. Así, a cualquier intento por sacar del olvido los acervos que yacen truncos o dispersos, debe dársele una cordial bienvenida. En los modos de hacerlo es donde radica la cuestión. No podemos estar de acuerdo en que a la obra de los compositores pretéritos haya que seguirla tratando como se hizo en su era, pues eso significaría incurrir en los mismos desmanes y tropelías cometidos por las sociedades que nos precedieron. El músico en la época de Vivaldi era un mero artesano que debía vivir agradecido de que le dieran trabajo. Sus composiciones, como los panes cotidianos, se endurecían muy pronto, y si tenían la fortuna de haberse consumido, a lo más que podían aspirar era a que se guardaran en algún cajón donde reposarían sueños eternos.

¹¹⁹ Arruga. L. 1999, p. 2.

Confrontando esta eternidad que a veces se acerca a las tres centurias, nos topamos con que los estragos de la incuria fueron notables con las composiciones teatrales del veneciano. De las cuarenta y siete óperas en las que su autoría aparece de alguna manera implicada, más de la mitad está incompleta o, de plano, está extraviada. Veamos qué se ha hecho para volver a completarlas. Igualmente, un par de ejemplos serán suficientes para comparar las diferencias de actitudes que se verifican contra la reelaboración que defiende esta tesis.

Anotemos primero qué se entiende por una “ópera de Vivaldi”, puesto que puede significar muchas cosas:

- a).- Un *dramma per musica* compuesto enteramente por el cura (con material nuevo o reciclado de su propia autoría).
- b).- Una ópera que el cura compuso originalmente, pero que fue adaptada después por alguien más.
- c).- Una ópera arreglada por Vivaldi con material preexistente de otros autores a la que se le enfiló un nuevo libreto.
- d).- Una ópera para la cual el clérigo proporcionó algunas de sus arias, dejando que otra persona escribiera los recitativos e insertara otras arias de autorías diversas.
- e).- Una ópera cuya existencia Vivaldi quizá desconoció, a la que un tercero ciñó a un nuevo libreto apropiándose de la música del abad.

En 1730 se estrenó en Praga la ópera *Argippo* RV 697, cuyo libreto fue escrito por Domenico Lalli (1649-1741). Posteriormente volvió a montarse en Viena (1732) presumiéndose que Vivaldi realizó cambios en la partitura, pues fue necesaria la revisión del libreto por parte de un tal C. V. Stampa. Por azares del destino las dos versiones musicales se extraviaron –únicamente sobrevivieron copias de los libretos– y sólo hasta 2006 el músico checo Ondřej Macek (1971) halló algunas arias sueltas –alrededor de la mitad que conforman la ópera entera– en la biblioteca de la familia Thurn y Taxis de Regensburg, Alemania. Sobre la base de este descubrimiento Macek completó la partitura utilizando otras arias de óperas del mismo periodo vivaldiano. En cuanto a los recitativos, los compuso todos *ex novo*, apegándose a los libretos. Y sobre la trama, bástenos con decir que versa sobre los desencuentros amorosos entre Argippo, un personaje ficticio rey de Cingonia, otro reino imaginario, y una cierta Zanaida, hija del Gran Mogul Tisífar, otro personaje inventado también para la ocasión. Obviamente, no caben refutaciones argumentales, pues ningún

hindú puede tener inconveniente en que los falsos regidores del extinguido imperio mogol aparezcan como sujetos intemperantes, mujeriegos y coléricos. Situación diametralmente opuesta al caso del *Motezuma* RV 723 del 1733 que aquí abordamos.

En 1735 Vivaldi estrenó en Verona su *Tragedia per musica Bajazet* sobre un libreto escrito por Agostino Piovene (1671-¿†?), un noble vicentino reconocido por su gran erudición histórica y literaria. Aquí es pertinente aclarar que el libretista se esmeró por ser fiel a los personajes y los hechos históricos. En cambio, dadas sus fuertes cargas de trabajo, el clérigo se limitó a consolidar la tragedia a manera de *pasticcio*, con “*musica di autori diversi*”, como escribiera él mismo en el frontispicio de la partitura. Los compositores de los que echó mano fueron, básicamente, Johann Adolphe Hasse (1699-1783) y Geminiano Giacomelli (ca.1692-1740), ambos representantes de la escuela napolitana que estaba invadiendo a Europa y arrinconando a Vivaldi –abundaremos sobre el tema en el inciso 5.6–. Por los avatares intuidos, la partitura sufrió mermas y fue rescatada hasta el siglo XXI. Frédéric Delaméa (1963), un abogado penalista que se aprestó a fungir como uno de sus reconstructores, apuntó con respecto a las cuatro arias extraviadas:

“Naturalmente, empezamos nuestra búsqueda de las arias sustitutas respetando las convenciones seguidas por el propio Vivaldi en sus pasticci [...] y tomando como punto de partida la suposición de que las arias faltantes fueron obra de Vivaldi, y que fueron sus medios para demostrar su ascendencia artística sobre los compositores que representaron la hegemonía tártara.”¹²⁰

Lo interesante del asunto es que también la reconstrucción de Delaméa respetó, hasta donde pudo, el invocado espíritu vivaldiano, en el que se incluye el apego absoluto al libreto de Piovene y que un estudio exhaustivo de la partitura le permitió determinar que el sacerdote se había centrado en musicalizar las arias de los vencidos y que para los segmentos musicales encomendados al personaje coprincipal llamado Tamerlán o Timur Lenk (ca. 1320-1405) –el cruel tirano que subyugó a Bayazid I (1360-1403)– empleó la música de sus competidores. Es digno de mención, por tanto, el hecho de que la figura del feroz sultán turco Bayazid fuera considerada por los venecianos como la de un estratega invencible que reinó sobre un vasto imperio en los umbrales del oeste cristiano, cuya derrota frente al despiadado tártaro Tamerlán (en la batalla de Ankara del 28 de julio de 1402), con su consecuente humillación, acabó por convertirlo en un personaje profundamente trágico...

¹²⁰ Delaméa. F. 2005, p. 20.

Es lícito que cuestionemos ¿por qué las vicisitudes de Motecuhzoma II –tan llenas de dramatismo como las de Bayazid– fueron concebidas como una farsa con final feliz?... Más allá de la necesidad de completar los huecos de las partituras y de que se quiera colmarlos adoptando una postura filológicamente intachable ¿no es evidente que la diferencia entre ambas óperas reside en la veracidad histórica invocada por los libretistas? ¿No es entonces imperativo refutar la ligereza de aquel que banalizó lo vivenciado por el *tlahtoani* mexicana?... Las respuestas se desprenden de este trabajo.

1.6.- *El engendro primigenio*

Por diversas causas ya prefiguradas en esta tesis (inciso 1.1), fue en Londres donde se gestó la primera obra melodramática que abordó a la figura de Motecuhzoma II, aunque de manera tangencial y, huelga recalcarlo, licenciosa. Sus autores fueron el honorable Sir Robert Howard (1626-1698) y el poeta John Dryden (1631-1700), el mismo que citamos en el inciso anterior. Imposible negar que tuvieron que haber sido poseedores de mucho tedio y enorme creatividad para elaborar un texto tan cercano a la verdad histórica como lo estaban en sus versos la Nueva España del virreinato del Perú. Howard pudo hacerlo porque sus ingresos como Secretario del Tesoro e impulsor del *Bank of England* se lo consentían.¹²¹ Dryden era su cuñado y, como tal, se arrogó el derecho de cobrar por cada rima vertida en el producto mancomunado que bautizaron como *The Indian Queen*.¹²² Para su puesta en escena del 1663 arrendaron los servicios del violinista y compositor John Banister *The elder* (ca. 1625-1679), a quien solicitaron una música incidental.¹²³ Apoyados en la temeridad del libreto podemos inferir que su principal libro de consulta fue la *Historia natural y moral de las Yndias* del jesuita español Joseph de Acosta (1540-1600), publicada en 1590 en Sevilla y traducida al inglés en 1604.

Acosta vivió largas temporadas en “Pirú” y “Méjico” (del 1571 al 1586 en Perú y del 1586 al 1587 en la Nueva España); de ahí su motivación para escribir una especie de tratado sobre las cosas americanas que le habían llamado la atención. Aunque en un pasaje de su *Historia* apuntó que uno de los fines que lo habían movido para la redacción de su obra era

¹²¹ Cibber, T. 1753, Vol. III, pp.77-80.

¹²² Dryden colaboró en diversas ocasiones con Howard y dejó asentado que su cuñado le pagaba por sus servicios. Escribió el poeta a su mecenas: *You have not only been careful of my fortune, which was the effect of your nobleness, but you have been solicitous of my reputation...* (Dryden, J. 1777, p.57)

¹²³ La partitura está extraviada.

“deshacer la falsa opinión que comúnmente se tiene de ellos [de los indios] como de gente bruta, y bestial y sin entendimiento, o tan corto que apenas merece ese nombre. Del cual engaño se sigue hacerles muchos y muy notables agravios, sirviéndose de ellos poco menos que de animales y despreciando cualquier género de respeto que se les tenga...”¹²⁴ no pudo impedir emparentar a Satanás con sus deidades.¹²⁵ Incluso, en un arranque de objetividad anotó que en las cosas de Indias “había también otras muchas dignas de admiración, por las cuales se dejan bien comprender que tienen [los indígenas] natural capacidad para ser bien enseñados, y aún en gran parte hacen ventaja a muchas de nuestras repúblicas.”¹²⁶

En el capítulo 25 del libro primero encontramos que “saber lo que los mismos indios suelen contar sobre sus principios y origen no es cosa que importe mucho, pues más parecen sueños los que refieren que historias.”¹²⁷ Sin lugar a dudas, esta oración destrabó la péñola de los británicos y el convencimiento de su proceder se afianzó con otro enunciado tremendo de Acosta que reza:

“Es cosa de alta consideración que la sabiduría del eterno Señor quisiese enriquecer las tierras del mundo más apartadas y habitadas de gente menos política, y allí pusiese la mayor abundancia de minas que jamás hubo, para con esto convidar a los hombres a buscar aquellas tierras y tenellas, y de camino comunicar su religión y culto del verdadero Dios a los que no le conocían... Cerca de esto decía un hombre sabio que lo que hace un padre con una hija fea para casarla, es darle mucha dote; eso había hecho Dios con aquellas tierras tan trabajosas, de darle mucha riqueza de minas, para que con este medio hallase quien las quisiese...”¹²⁸

Faena literaria de arrojo y extravagancia, la trama de los súbditos de la Corona inglesa presenta, inicialmente, a *Montezuma* como un mercenario al servicio de los incas que, por sus buenos oficios, apresa al guerrero *Acasis* (hijo de la Reina India, la usurpadora del trono mexica) sintiéndose, por tanto, con derecho a pedir la mano de la princesa *Orazia*, heredera del temible *Inca*. Éste duda, pues ni él ni *Montezuma* saben aún que por las venas del mercenario corre sangre noble. Ante la negativa, *Montezuma* decide cambiarse de bando y captura, tanto al *Inca* como a *Orazia*, para conducirlos como reos ante la despótica reina de la tribu mexica llamada *Zempoalla*, personaje siniestro que le había arrebatado el trono a la genuina gobernante mexica *Amexia*, que era la madre de *Montezuma*. Naturalmente, la

¹²⁴ Acosta de J. 1940. p. 280.

¹²⁵ Una ironía digna de recuento es la atribución que el padre De Acosta le endilga a “Quetzalcoatl”, llamándolo “demonio de la codicia”. (Libro Quinto, Cap. IX)

¹²⁶ Acosta de J. 1940, p. 280.

¹²⁷ *Ibid*, p. 63.

¹²⁸ *Ibid*, pp. 142 y 143.

reina espuria se enamora del forajido —ella sí sabe que descende de linaje puro— y para completar la seducción recurre al mago *Ismeron*, quien deberá producir un encantamiento para que el renegado se prenda de ella. A pesar del embrujo *Montezuma* se resiste, incitando a la reina a sacrificarlo junto a los prisioneros incas. A punto de iniciarse el magnicidio estalla una revuelta que proclama a *Montezuma* como genuino rey de los mexicanos. En el desorden conclusivo *Zempoalla* se mata, el inca es liberado y *Montezuma* logra maridarse con la princesa *Orazia*. Se sobreentiende que con esa unión los mexicas podrán disponer de los templos de oro puro incaicos. Por ellos, presumiblemente, se desató la rivalidad tribal.

Podemos suponer que el recibimiento que el público le dispensó a la tragedia antedicha¹²⁹ fue tibio, ya que hubieron de transcurrir 31 años para que volviera a representarse. Para la nueva puesta en escena fue contratado el *Orfeo británico* Henry Purcell (1659-1695), a la sazón compositor preferido de la Corte, a quien no sedujo ni la historia ni la manera de contarla, condicionando su musicalización a que se tasajaran los versos hasta reducirlos a un tercio. Cabe decir que esta generosa poda volvió aún más abstruso el argumento original. Poco antes de concluir la encomienda Purcell cayó muerto y su hermano Daniel (1664-1717) orquestó las últimas escenas.

Mas tampoco terminó ahí la aberración literaria, pues Dryden decidió emanciparse, inventando por su cuenta una dilatada secuela de la tragedia a la que mentó: *The Indian Emperor, or the Conquest of Mexico by the Spaniards*. Es de apuntar que con independencia de su rampante manipulación histórica, ha sido considerada por los críticos literarios anglófilos como una obra sustantiva del subgénero del drama heroico que se produjo durante la época de la “Restauración” inglesa.¹³⁰ Estos versos de Dryden contaron con dos musicalizaciones incidentales: una de Humphrey Pelham (1647-1674) compuesta en 1675 y otra hecha, nuevamente, por Henry Purcell, escrita en 1691.¹³¹ Ninguna de ellas sobrevivió íntegra; subsiste nada más el aria *Ah fading joy* correspondiente a la Escena III del Acto IV de la autoría de Pelham y la canción *I look'd and saw within* que Purcell extrajo de la Escena I del Acto II.¹³² Es de anotar una escueta descripción del argumento (lo más escueta posible, teniendo en cuenta que se construyó en cinco actos), ya que constituye un glorioso ejemplo de eurocentrismo que viene muy *ad hoc* con el capítulo que nos ocupa.

Tocante a éste, hay que decir que la tragedia se centra más en enredos amorosos que sobre la violenta imposición de una cultura sobre otra. Al arribo de los españoles a la

¹²⁹ Howard R. y Dryden J. 1785.

¹³⁰ Nettleton, G. H. 1914, p.55.

¹³¹ Pisani, M. 2005, p.33.

¹³² La canción de Purcell fue catalogada por el musicólogo Franklin B. Zimmerman con el número Z. 598.

“placentera campiña indígena”, los indios de *Taxallan* son los encargados de revelar la intención de las hordas hispanas –y supuestamente son sus aliados– de apoderarse de todo. *Montezuma* se entera durante un rito sangriento celebrado por su cumpleaños que debe concluir con la elección de una nueva consorte. La nativa a quien *Montezuma* habrá de ofrendarle su amor se llama *Almeria* y es hija de la malhadada *Reina India*, heroína de la tragedia precedente, a la que se le escuecen las ansias por mangonear a su enamorado, haciéndose con eso acreedora del poder que antaño detentaba su madre. En el mismo ritual sanguinario los herederos al trono (*Odmar* y *Guyomar*) también son obligados a elegir novias y, el apetito mujeril de entrambos se enfoca en *Alibech*, la otra hija de la misma reina que había querido sacrificar a *Montezuma*. Al tiempo que las ordenanzas nupciales vienen impuestas por un vicario del Sol (*High Priest of the Sun*) para sosegar la lujuria azteca, *Montezuma* evalúa la propuesta de paz que le hace *Cortez*. Existe otro personaje nominado *Orbellan*, asimismo hijo de la *Reina India* pero medio hermano de *Almeria* y *Alibech*, que tampoco tiene otras opciones salvo escoger, por imposición de *Montezuma*, a una mujer que lo contenga. La selección de éste es vital porque recae en *Cydaria*, la hija del *tlahtoani*, que es la afortunada de la que se enamora *Cortez*.

La proposición de paz que se le ofrece a *Montezuma* es rechazada, no sin que medien en la trama sesiones espiritistas. Dos son coincidentes en que la suerte del imperio está echada y que el Señor de México habrá de perder su cetro en breve, sin embargo, un espíritu profetiza un rotundo éxito militar de las fuerzas indígenas. Desbordado de solaz por lo que oye, *Montezuma* se inclina por guerrear. Cuando se pacta la lucha armada, *Cydaria* le reclama a *Cortez* su falta de convicción para impedirla, a lo que el conciliador capitán responde diciendo que va aplazar un par de días el combate pero, ¡diantre!, el malvado *Pizarro* anuncia que la batalla ya está en acto y que no hay forma de pararla.

Indefectiblemente, las armas de fuego son definitivas en el balance de daños y el belicoso *Montezuma* es apresado. Ante la vesania e instigado por los ruegos de su enamorada, *Cortez* vuelve a insistir con sus dotes de pacifista para que cese el derramamiento de sangre. Empero, los hijos del *tlahtoani* están involucrados en la batalla porque *Alibech*, aquella que ambos anhelan, había prometido su mano a aquel que sobresaliera en la lucha contra las codiciosas huestes de *Charles V* y eso complica la cristalización de la tregua “corteziana”.

Después de vanas coaliciones entre mujeres y hombres indígenas ansiosos por tener injerencia en el decurso de las refriegas, surge *Cortez*, insomne por sus carencias de afecto, que vaga en la noche sin saber cómo ponerle coto a los desmanes del ejército. Es uno de los

momentos más conmovedores de la obra. (Al menos para los admiradores del Marqués del Valle de Oaxaca). En su soliloquio expresa: “Inclusive la lujuria y la envidia duermen; sin embargo, el amor le niega reposo a mi alma y somnolencia a mis ojos...”¹³³

La tregua propuesta se logra fugazmente merced a la inminencia del matrimonio que *Montezuma* decretó entre su hija y *Orbellan*. Pero antes de que los esponsales se realicen, la muchacha casadera y su amiga *Alibech* le imploran al monarca que no se obstine en su decreto, pues *Cydaria* no ama al prometido y, en cambio, *Cortez* dispone de más atributos para ser un yerno ideal. La novel encrucijada del mandatario no trasciende porque hacen su ingreso varios mensajeros para anunciar que ha comenzado el asedio a la ciudad, siempre bajo el mando de *Pizarro*. *Cortez* no tiene vela en el asunto puesto que, al improviso, irrumpe cegado por los celos para asesinar al novio. Su empeño fracasa porque un hijo de *Montezuma* le arrebató la espada, llevándose lo preso a un castillo aledaño al lago. Es de resaltar que indígenas y españoles se comunican entre sí sin mediación de intérpretes y que lo hacen, obviamente, en un inglés culterano.

Una vez en su celda, *Cortez* recibe la visita de la tal *Alibech* que pretende matarlo. Despierto y con plena conciencia de su circunstancia, el hidalgo de Medellín declara que no le teme a la muerte, reacción que sorprende a tal grado a la indígena que la prenda de inmediato. ¿Por qué no podría ser ella la depositaria de su amor en lugar de *Cydaria*? Con toda la cortesía implícita en su apellido, *Cortez* rechaza la oferta, obligando a la natural a sortear su desilusión aduciendo que era una broma.

En los aposentos de *Montezuma* se discute la posibilidad de deponer las armas porque ya comienza a sentirse el hambre que viene aparejada con el asedio. Pero el rey indígena es protervo e insiste en continuar luchando. Con su acento británico sostiene que “*si debe escoger entre muerte y esclavitud, preferirá la libertad aunque la vida pierda*”¹³⁴ Inesperadamente, arriba la buena noticia de que la soldadesca europea ha decidido concederse un merecido descanso, agenciándose una confortable gruta. Es la ocasión idónea para sorprenderlos. Para refutar el escepticismo, el hijo menor del *tlahtoani* (*Guyomar*) se impone sin dificultad aparente a los soldados hispanos y captura a los lugartenientes *Pizarro* y *Vásquez*, pero eso no durará mucho porque traiciones internas del bando autóctono harán que la custodia de los militares españoles sea laxa, dándoles oportunidad de escapar para seguir haciendo de las suyas.

¹³³ *Even Lust and Envy sleep, Yet Love denies rest to my soul and slumber to my eyes...*” Dryden, J. 1762, p. 276.

¹³⁴ “*If either Death or Bondage I must choose, I’ll keep my freedom, though my Life I loose*” en el original. Dryden, J. 1762, p. 287.

De nueva cuenta en el calabozo de *Cortez*, se desarrolla otra escena que magnifica los encantos de su personalidad. Es ahora la mujer preferida por el Señor de Anáhuac (*Almería*), quien se cuelga en la mazmorra con el descarado propósito de seducirlo. Cuando el imperturbable conquistador responde que su corazón late nada más en presencia de *Cydaria*, la despechada india amenaza con matarlo si no corresponde a sus sentimientos. Evitando herir gratuitamente a la dama, *Cortez* le asegura que su cariño por ella será platónico y que la devoción del mismo estará garantizada de manera vitalicia. Justo en el momento en que el galán hispano le besa la mano para ratificar el compromiso recién adquirido, llega *Cydaria*, que malinterpreta lo que ve y acusa a su hombre de infidelidad. Las doncellas se enfrascan en una lucha encarnizada para ver cuál de las dos se queda con el trofeo masculino. Cuchilladas van y vienen y una de ellas es asestada sobre *Cortez*. La agresora *Almería* resiente su descuido e intenta suicidarse pero, obviamente, el codiciado majó se lo impide.

Antes de la conclusión del IV acto, se suman *Pizarro* y *Vásquez* para convencer a su jefe de que sería deseable que también él se integrara a la batalla. Ellos están ahí para liberarlo y, sobretodo, para infundirle bríos. *Cortez* asiente y promete resguardo para *Cydaria* e inmunidad para *Montezuma* y sus hijos. Deja en manos de *Pizarro* la custodia de su amada, mientras que *Almería* abandona la prisión gritando a voz en cuello que ella también va a unirse a la lucha armada con la esperanza de que la maten.

La escena postrera se abre con una sesión de tortura en la que *Montezuma* y el sumo sacerdote de su gabinete son instados por *Pizarro* y un misionero católico, tanto a revelar el paradero del oro, como a convertirse a la fe cristiana. Sabedor de su estoicismo, *Montezuma* se niega a ceder a las demandas clamando la superioridad de sus dioses. En cambio, su frágil sacerdote se quiebra y pide permiso para revelar la localización del tesoro. La debilidad del sacerdote suscita la ira del *tlahtoani*, quien reitera que es preferible morir; y a eso se aboca su compañero de tortura. Muerto el clérigo indígena reaparece *Cortez* con un humor de los mil diablos. Lo primero que hace es liberar a *Montezuma*. Acto seguido, insulta al cura llamándolo enemigo de la Corona y ser viperino, amenaza a *Pizarro* con aplicarle la ley marcial por haber convertido la batalla en una carnicería y le prohíbe a sus hombres apoderarse del oro. Su arenga es inapelable: *El maldito oro es el causante de estos crímenes...*¹³⁵ Al tiempo que el cura y *Pizarro* salen con la cola entre las piernas, *Cortez* se arrodilla ante *Montezuma* y llora con desconsuelo. Una vez más, sus palabras emanan de su bondadosa condición humana: “¿Puede usted olvidarse de estos crímenes que ellos

¹³⁵ *Accursed Gold; tis thou has caus'd these crimes...* Dryden, J. 1762, p. 304.

cometieron?”¹³⁶ profiere con tono melifluo. Y la respuesta del soberano es, igualmente, digna de recordación: “Haré lo que mi dignidad requiera. Levántese, Sir, quedo satisfecho con saber que la culpa es de ellos; Créame, ver sus lágrimas me hace llorar. ¿Debo alegrarlo a usted?”¹³⁷ Pese a la sinceridad del diálogo, *Montezuma* acaba por apelar a su dignidad y, antes que ser un beneficiario de la misericordia de *Cortez*, opta por suicidarse. La devastación del conquistador es innegable, aunque no le impide dirigirse raudo al castillo donde yace *Cydaria*, pues intuye amagos de violencia. La razón le asiste. *Almería* intenta, por segunda ocasión, asesinar a la enamorada de *Cortez* porque no se hace a la idea de vivir sin él y, en efecto, después de forcejear con su rival –lesionándola gravemente pero no de forma irreversible– se hiere a sí misma y fenece.

Como colofón de lo acontecido, soldados hispanos conducen engrilletados a *Guyomar* y *Alibech* para que el capitán decida su suerte. No puede haber mejor final. *Cortez* los libera, suplicando que acepten su amor y se ofrece a compartir el poder con ellos. Ansimesmo, los naturales reaccionan como seres dotados de infinita nobleza.

Guyomar responde: “No me considere orgullosamente rudo por renegar de estos dones que mi honor me impide aceptar; por mi patria luché y lo haría de nuevo si me hubiera quedado una patria que preservar, mas como lo dioses decretaron lo contrario, nunca más sobre sus queridas ruinas me erguiré... Hacia el norte, más allá de las montañas nos iremos...”¹³⁸

Alibech añade: “De todas sus bondades puestas a nuestra disposición, nuestra libertad es el único regalo que queremos. La ausencia por si sola puede reducir nuestras penas, para no ver aquello que ya no podremos enderezar.”¹³⁹

Estremecido, el amoroso conquistador promete organizar regias pompas fúnebres para el gran *Montezuma* agregando que, unas vez realizadas, habrá de encargarse de que la paz guíe el loable exilio de sus hijos pues él (como un genuino Lord habríalo hecho)¹⁴⁰ “tributa sonoros agradecimientos a los poderes del cielo, siendo así doblemente bendecido, con la Conquista y con el amor...”¹⁴¹

¹³⁶ *Can you forget these crimes they did commit? Ibid*, p. 305.

¹³⁷ “I’ll do what my Dignity is fit. Rise, Sir: I’m satisfy’d as the Fault was theirs; Trust me, you make me weep to see your Tears; Must I cheer you?” *Ibid*, p. 305.

¹³⁸ “Think me not proudly rude if I forsake those Gifts I cannot with my honor take; I for my country fought, and would again, had I yet left a Country to maintain; but since the Gods decreed otherwise, I will never on its dear Ruins rise... Northward, beyond the Mountains we’ll go ” Dryden, J. 1762, p. 311.

¹³⁹ “Of all your Goodness leaves to our dispose, our Liberty is the only Gift we chuse. Absence alone can make our Sorrows less; and not to see what we can never redress.” *Ibid*, p. 311.

¹⁴⁰ Nota del autor del presente texto.

¹⁴¹ “While I loud Thanks pay to the Powers above, thus doubly blest, with Conquest, and with Love.” Dryden, J. 1762, p. 311.

En honor a la verdad, los sonoros agradecimientos que Dryden pone en boca de Cortés por bendecirlo con esa Conquista obtenida en tan providenciales condiciones, tendrían que emanar de la Corona de España hacia el poeta inglés, concediéndole *post mortem* algún premio como el Príncipe de Asturias por sus servicios en aras de la reivindicación del honorable conquistador a quien, en su tiempo, no le fue reconocido con largueza suficiente el amor que desparramó en Las Indias. Ironías de lado, lo cierto es que los ingleses fueron pioneros en las deformaciones melodramáticas inspiradas en Motecuhzoma II, pero también lo fueron en organizar, tres centurias después y en concomitancia con el Museo del Templo Mayor, la primera exposición en el orbe sobre el incomprendido reinante de Tenochtitlan.¹⁴² Londres se alza entonces como cuna de desconciertos pero también de desagravios.

§

¹⁴² *Moctezuma, Aztec Ruler*, llevada al cabo por el *British Museum* entre septiembre de 2009 y enero de 2010.

❧ 1.7.- *Las secuelas musicales alrededor del IX tlahtoani tenochca. De 1733 a la fecha.*

Como ya bosquejamos, la figura del antepenúltimo *tlahtoani* mexica ha sido venero de inspiración para una plétora de creadores; entre ellos dramaturgos, músicos, literatos, cineastas, artistas plásticos¹⁴³ y coreógrafos; por consiguiente, se ha glosado desde una multiplicidad de enfoques. Tales glosas van desde obras de teatro, guiones, novelas y esculturas hasta una cantidad sorprendente de creaciones sonoras, en su mayoría inéditas. En cuanto a las óperas, han recibido los apelativos propios de la evolución del género, es decir, transitan desde los *drammi per musica* de los siglos XVII y XVIII, hasta las bandas sonoras de los siglos XX y XXI.¹⁴⁴ Es indicativo de la dificultad para comprender al personaje que en lo referente a la autoría de la parte musical no se localiza, salvo una excepción femenina, ningún novohispano o mexicano.¹⁴⁵

Una visión retrospectiva de esas producciones literario-musicales es un preludio idóneo para acercarnos a la obra que inauguró las secuelas que versaron, en este caso desde prismas antagónicos –luteranos *versus* católicos– sobre el mandatario tenochca. (Por somero que fuera, un acercamiento al resto de las obras enlistadas rebasaría los confines que esta tesis se ha prefijado). Hablamos de la tragedia escrita por Friedrich II de Prusia (1712-1786), que fue musicalizada en 1755 por Carl Heinrich Graun (1704-1759). En referencia a las secuelas, es oportuno subrayar que el primer *dramma per musica* que ostentó claramente el nombre del dignatario indígena fue elaborado por los venecianos Giusti y Vivaldi.

Procederemos en sentido inverso al devenir temporal citando, en primer término, a los libretistas, pues en su origen, como constataremos en el capítulo siguiente, eran ellos los verdaderos detentadores de la propiedad intelectual.¹⁴⁶ Asimismo, se indica el año de su primera ejecución pública (o de su creación), la procedencia de sus artífices y el lugar del estreno. (La sigla *Dpm* está para *dramma per musica*)

¹⁴³ Hasta donde nos es dado saber, existen dos esculturas de Motecuhzoma II, las cuales, por supuesto, no están en territorio mexicano. La primera se sitúa en el Palacio Real de Madrid, de autor anónimo y la segunda está en la ciudad de Erlangen en Alemania, obra de Ruth Merkel que data de 1997.

¹⁴⁴ El ideal operístico acerca de la *obra de arte total* pudo conseguirse a través de la buena cinematografía. Consecuentemente, las películas pueden considerarse como una derivación del melodrama.

¹⁴⁵ Naturalmente están excluidas de esta lista las obras de teatro en donde sí aparecen las escritas por mexicanos. Recordemos, por citar algunos ejemplos, las de Sergio Magaña (1924-1990), Carlos Fuentes (1928-2012) y Homero Aridjis (1940) que ya citamos; ésta última con una musicalización hecha por la compositora Lucía Álvarez (1948) de la que derivó el poema sinfónico homónimo que se enlista.

¹⁴⁶ Era *praxis* común que un libreto se musicalizara por uno o varios compositores a la vez y que la vigencia del mismo fuera independiente de la calidad de las musicalizaciones.

AÑO	TÍTULO	GÉNERO	LIBRETISTA/COMPOSITOR	LUGAR DE ESTRENO
2010	<i>Moctezuma, crónica de viaje</i>	Banda sonora	Pablo Pazu (argentino) / Karen Sebalj (argentina)	Buenos Aires
2009	<i>Moteczuhzoma II</i>	<i>Dpm</i>	Samuel Máynez (mexicano) / Antonio Vivaldi (veneciano)	México D.F.
2009	<i>Montezuma</i>	Ópera	Christian Loidl (austriaco) / Bernhard Lang (austriaco)	Linz
2009	<i>Moctezuma II</i>	(Música extrapolada de)	Juliana Faesler (mexicana) / Carl Heinrich Graun (prusiano)	México D.F.
1992	<i>Motezuma</i>	<i>Dpm</i> (Pasticcio vivaldiano)	Alvise o ¿Girolamo? Giusti (veneciano) / Jean Claude Malgoire (francés)	Monte Carlo
1989	<i>Barroco</i>	Banda Sonora (Sobre el libro de Carpentier)	Paul Leduc (mexicano) / Antonio Vivaldi y otros autores.	RTVE de España
1982	<i>Moctezuma</i>	(Música incidental)	Homero Aridjis (mexicano) / Lucía Álvarez (mexicana)	México D.F.
1982	<i>Montezuma, oder Concerto barroco</i>	Banda sonora	José Montes-Baquer (español) / Hans Werner Henze (alemán)	Berlín
1968	<i>El tesoro de Moctezuma</i>	Banda Sonora	Rafael G. Travesi (italomexicano) / Enrico Cabiati (italiano)	México D.F.
1964	<i>Montezuma</i>	Ópera	Antonio Borghese (siciliano) / Roger Sessions (norteamericano)	Berlín
1950	<i>Halls of Montezuma</i>	Banda Sonora	Michael Blanckfort (norteamericano) / Sol Kaplan (norteamericano)	Los Ángeles
1924	<i>Montezuma comes</i>	“A tribal ritual” <i>Idem.</i>	Harvey Loomis (norteamericano)	Boston
1912	<i>The Mask of Montezuma</i>	(Música incidental)	Allen Philbrick (norteamericano) / George A. Colburn (norteamericano)	Chicago
1906	<i>The coming of Montezuma</i>	“Native song”	Charles Troyer (norteamericano) / <i>Idem...</i>	Chicago
1903	<i>Montezuma....”Grove play”</i>	(Música incidental)	Louis Robertson (norteamericano) / Humphrey Stewart (norteamericano)	San Francisco
1985	<i>Montezuma</i>	Ópera	Frederik Grant Gleason (norteamericano) / <i>Idem.</i>	Inédita

1849	Montezuma	Marcha (Instrumental)	Gustave Blessner (norteamericano)	Philadelfi
1847	Montezuma	Marcha (Instrumental)	Herbert G. Barrus (norteamericano)	Boston
1845	Montezuma	Melodrama	Barbiano de Belgioioso (milanés)/ Giacomo Treves (milanés)	Milán
1825	Montezuma	Melólogo	Ignaz von Seyfried (austriaco)/ Joseph von Seyfried (austriaco)	Viena
1789	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi (turinés)/ Compositores varios. (<i>pasticcio</i>)	Venecia
1781	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi/ Niccoló Antonio Zingarelli (napolitano)	Nápoles
1780	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi/ Giacomo Insanguine (barese)	Turín
1776	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi/ Pasquale Anfossi (napolitano)	Regio Emilia
1775	Motezuma	Ballet	Gasparo Angiolini (florentino)/ Joseph Starzer (vienés)	Viena
1775	Motezuma	<i>Dpm</i>	Giuseppe Botarelli (romano)/ Antonio Sacchini (florentino)	Londres
1772	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi/ Baldassare Galuppi (veneciano)	Venecia
1772	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi/ Giovanni Paisiello (tarantino)	Roma
1771	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi/ Joseph Mysliveček (bohemio)	Florencia
1765	Motezuma	<i>Dpm</i>	Vittorio Cigna-Santi/ Gian Francesco di Majo (napolitano)	Turín
1755	Montézuma	Tragedia	Friedrich II “Der Grosse” (prusiano/ Carl Heinrich Graun (prusiano)	Berlín
1733	Motezuma	<i>Dpm</i>	Alvise, o ¿Girolamo? Giusti (veneciano)/ Antonio Vivaldi (veneciano)	Venecia

Tocante al desconocimiento del acervo, debemos consignar que de las óperas pretéritas existentes, al día de hoy se han exhumado únicamente tres (Giusti/Vivaldi, Friedrich II/Graun y Cigna Santi/di Majo).¹⁴⁷ El resto aguarda todavía a que el presente

¹⁴⁷ La ópera de di Majo de 1765 únicamente se ha llevado a escena pero no se ha grabado digitalmente aún.

voltee la mirada hacia su relevancia documental.¹⁴⁸ Con toda probabilidad, la música, que no los libretos, puede deparar sorpresas.¹⁴⁹ Para dar un ejemplo, citemos a dos compositores que comienzan a ser revalorados y que, por sus innegables méritos, valdría la pena resucitar. Se trata del veneciano Baldassare Galuppi (1706-1785) y del bohemio Joseph Mysliveček (1737-1781), cuyas musicalizaciones del *Moteczuma* emplearon un mismo libreto y se pusieron en escena en 1772 y 1771, respectivamente. Galuppi fue considerado en su tiempo como el músico más prominente de Venecia,¹⁵⁰ y Mysliveček recibió el apelativo *Divino bohemo* por su sublime estro melódico. Estro que le valió la admiración, entre muchos otros colegas, de W. A. Mozart.¹⁵¹

Tal como se lee, las variaciones fonéticas del nombre del mandatario indígena denotan el proceso revisionista que se ha operado en el decurso de los años. Comienza en 1733 con “Moteczuma”, alternándose con “Montezuma”, hasta llegar al 1968 cuando se recurre al más socorrido, es decir, Moctezuma, aunque deben trascurrir cuatro décadas más para que se incorpore el numeral II para diferenciar a *Moteczuzoma Xocoyotzin* de su abuelo *Moteczuzoma Ilhuicamina*. Sin embargo, las disensiones lingüísticas no están zanjadas, puesto que lo deseable sería la adopción del nombre en su lengua original, y ahí también nos encontramos con discordancias: ¿Moteuczoma, Muteçuma o Moteczuzoma?... A sabiendas de la imposibilidad de llegar a un acuerdo, la reelaboración que nos ocupa se inclina para su denominación final como *Moteczuzoma II*. Con eso podemos establecer la primera diferencia con todas las obras melodramáticas que la precedieron.

¹⁴⁸ Excepción hecha de la música de Joseph Mysliveček, de la cual exclusivamente la sinfonía de apertura ha recibido bautismo fonográfico.

¹⁴⁹ A este respecto puede decirse que el desconocimiento de la obra o del nombre del compositor no es signo de una carencia de méritos; téngase presente el caso de Niccolò Zingarelli (1752-1837) quien ocupó puestos como el maestrazgo de capilla en la catedral de Milán y el de maestro de coro de la capilla Sixtina en Roma. Si la república mexicana cuenta con un himno propio se debe a su labor docente pues entre sus alumnos destaca Saverio Mercadante (1795-1879) quien fuera maestro de Jaime Nunó (1824-1908)... Patriota ardiente, Zingarelli se rehusó a dirigir un *Te Deum* para el bautismo de Napoleón II; rebeldía que le valió un encarcelamiento en París del que fue liberado debido a la admiración que el emperador tenía por su persona. Curiosamente, su producción operística cuenta con una obra del 1798, hecha por encargo del teatro *alla Scala*, llamada *Carolina e Messico*.

¹⁵⁰ Es de señalar que la fama de Galuppi opacó a la de Vivaldi. Galuppi sí tuvo acceso al maestrazgo de Capilla de la Basílica de San Marcos y también a los teatros de postín de la *Serenissima*. Una prueba de ello es que el *Dixit Dominus* RV. 807 de Vivaldi fue encontrado hasta 2005 en la Biblioteca del Estado Sajón en Dresden donde había yacido por cerca de dos centurias y media catalogado bajo el nombre de Galuppi. La explicación reside en que un cura y librero veneciano (Iseppo Baldan) recibió un pedido de Dresden de las mejores partituras que tuviera en su poder y habiendo agotado la existencia de obras de Galuppi le cambió el nombre a varias de Vivaldi.

¹⁵¹ En los primeros compases del Minueto de su *Dramma giocoso* Don Giovanni Kv. 527, Mozart copia el tema del Octeto en mi bemol mayor de Mysliveček, amén de haberle recomendado a su hermana Nannerl que estudiara con particular énfasis las obras para clave del maestro bohemio.

Como puede apreciarse en el listado, la obra del libretista principal del teatro *Regio di Torino*, Vittorio Amedeo Cigna-Santi (ca. 1730–1795 ca.)¹⁵², es aquella que recibió el mayor número de musicalizaciones, ocho en total a lo largo de veinticuatro años. Al igual que el libretista de Vivaldi, Cigna Santi tuvo como única fuente de consulta el libro del Cronista Mayor de Indias Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610-1686), pretenciosamente titulado *Historia de la Conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*, del que nos ocuparemos después, por lo tanto, posee una significación que podemos soslayar en aras de la brevedad.

Digamos que para públicos nacidos del encontronazo de culturas que produjo la Conquista, la trama de Cigna-Santi resulta otra abominación literaria que reafirma el calculado manoseo histórico de la postura eurocéntrica. Cortés sigue siendo el enviado por la divina providencia para desterrar la idolatría que aquejó a los deficientes naturales. Empero, para que no surjan dudas sobre nuestra tarea divulgativa se mencionan, como botón de muestra, los nombres de dos protagonistas indígenas conforme a la apropiación que hizo Cigna-Santi de los errores de Solís:¹⁵³ *Guacosinga* y *Pilpatoe*, quienes forman parte del *entourage* de Montezuma. *Guacosinga* –en la ópera es la prometida de *Motezuma*– deriva del señorío de Huexotzingo que Solís malinterpretó –lo hicieron sus predecesores– como *Guaxozingo* y *Pilpatoe* viene del guerrero Cuitlapitoc. Como podrá leerse más adelante, Cigna-Santi tomó prestado a *Pilpatoe* del rey prusiano, quien también tuvo manga ancha para crear los roles indígenas.

Fue hasta la mitad del siglo decimonónico cuando se gestó el desplazamiento creativo hacia el continente americano, siendo los estadounidenses pioneros en la adopción del infortunado mexicana. El desplazamiento acarreó, por consecuencia, un supuesto viraje en el enfoque. La primera obra fue estrenada en 1847, nada menos que en el clímax de la primera invasión norteamericana a México, y es una marcha para piano, por lo tanto su ausencia de texto nos imposibilita inferir información alguna. En cambio, Frederic Grant Gleason (1848-1903) concibió su ópera *Montezuma* en 1885 intentando, cual miembro y eventual presidente de la *American Patriotic Musical League*, un acercamiento verosímil que refutara las patrañas históricas forjadas en Europa alrededor del inaferrable mandatario. Lamentablemente, la ópera nunca se editó y sigue aún sin estrenarse.¹⁵⁴ Y lo mismo puede

¹⁵² Su obra poética tuvo una enorme difusión en su época; además de los compositores señalados, sus *drammi per musica* fueron empleados por W. A. Mozart y F. J. Haydn.

¹⁵³ Está por demás decir que Solís, a su vez, reprodujo los errores de Cortés y Bernal Díaz del Castillo, entre muchos más.

¹⁵⁴ El manuscrito está custodiado por la *Newberry Library* de Chicago, Ill.

decirse sobre las producciones de Humphrey Stewart (1856-1932), George A. Colburn (1862-1929) y Harvey Loomis (1865-1930), quienes fueron receptivos al movimiento cultural que desembocó en la creación en 1885 del *National Conservatory of Music* y de la *American Opera Company*, cuyo objetivo primordial era engendrar una conciencia indigenista americana ¿...? de la cual emanara una “genuina” música nacional.¹⁵⁵

Tampoco es cometido de este trabajo analizar las contradicciones de lo antedicho ni las brumas psicológicas que motivaron a este grupo de yanquis a interesarse por *Montezuma* desde su perspectiva particular, por lo tanto, conformémonos con asentar que el único rasgo destacable es que se propusieron (aquí puede añadirse la obra para piano y narrador de Charles Troyer (1837-1920), calificada genéricamente como *Native song*) incorporar ritmos “autóctonos” que pudieran asemejar lo que ellos creían que había sido la música prehispánica. No debe sorprendernos que estos músicos sintieran afinidad con el personaje del México Antiguo, pues denota congruencia con las políticas de apropiación norteamericanas derivadas de la doctrina Monroe que comenzó a implantarse con vigor contemporáneamente a la creación de sus “Montezumas”. Recordemos, para reforzar esto último, que en la primera estrofa del himno de los Marines, obra plagiada de finales del XIX, se canta: *From the Halls of Montezuma / To the Shores of Tripoli / We fight our country's battles...*¹⁵⁶ Además, ninguna de estas obras ha sido editada y después de su estreno cayeron en un olvido de comprensible justificación.

No obstante, merece un señalamiento la ópera *Montezuma* del neoyorquino Roger Sessions (1896-1985), cuyo libreto fue elaborado por Antonio Borghese (1882-1952). Obsesionado con la gesta trágica del *tlahtoani*, Sessions se impuso a sí mismo la creación de un fresco plurilingüístico de largo aliento que, basado en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, reflejara en escena la brutalidad ejercida por las hordas hispanas sobre la cultura indígena. Aparte de la descomunal cantidad de roles, 19 en total, la ópera se canta en español, francés, latín y náhuatl. Los personajes dramáticos fueron cuidadosamente seleccionados en su legitimidad

¹⁵⁵ Tanto el *National Conservatory of Music* como la *American Opera Company* fueron fundados en Nueva York por la millonaria Jeannette Thurber (1850-1946). La compañía de ópera pretendía incentivar la creación de óperas en inglés sobre temas autóctonos pero quebró al poco tiempo. Para el Conservatorio se llamaron a los mejores músicos europeos de la época para que echaran a andar el movimiento “nacionalista”. Entre éstos, Antonin Dvůřák (1841-1904) quien estuvo al frente de la institución de 1892 a 1895, componiendo como parte de su compromiso, entre otras tantas, su cantata *The American Flag*, su *New World Symphony*, y su *American String Quartet*.

¹⁵⁶ El tema melódico del himno fue extraído íntegramente del “Dueto de los Gendarmes” de la ópera cómica *Geneviève de Brabante* de Jacques Offenbach (1819-1880) que se estrenó en París en 1859.

histórica, dando lugar a un complejo relato atemporal en donde conviven Nezahualcóyotl y *Montezuma* junto al desdoblamiento de Bernal Díaz del Castillo –en su juventud y en su vejez– que es el personaje a quien se le otorgó un rol coprotagonico. La obsesión llevó a Sessions a trabajar en ella durante 22 años y a luchar con denuedo para que se estrenara en la Unión Americana, pero en los teatros donde tocó la puerta se topó con indiferencia. La puesta en escena logró hacerse en Berlín, mas los directivos de la *Deutsche Oper* le exigieron que se tradujera al alemán. Es justo decir que el estreno norteamericano acaeció en Boston en 1976 y que, gradualmente, ha despertado el interés de la musicología estadounidense. En adición, Sessions compuso una suite sinfónica derivada de su *Montezuma* que tampoco ha logrado imponerse en el repertorio sinfónico tradicional.¹⁵⁷

Con respecto a las cinco bandas sonoras anotadas, las únicas cuya temática guarda atinencia con la tesis que nos entretiene, fueron las producciones televisivas del catalán José Montes Baquer (1935-2010) y del mexicano Paul Leduc (1942...); la primera contó con una dúctil musicalización de Hans Werner Henze (1926-2012) y la segunda optó por una suerte de pasticcio sonoro en donde se mezcló a Vivaldi con sonos tradicionales y otras músicas de estilos contrastantes. Ambas le dieron vida en pantalla a la novela *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier (1904-1980), de la que nos ocuparemos en el capítulo III.

Desplacémonos, pues, al *Hoftheater* de Berlín, sitio elegido por Friedrich II *Der Grosse* para la representación de su tragedia en tres actos denominada *Montezuma*. Dueño de capacidades fuera de lo común, el monarca colaboró en los planos de la construcción de su residencia estiva, fue tan docto en el arte sonoro que de su invención brotaron sinfonías, sonatas y conciertos,¹⁵⁸ alternó con filósofos¹⁵⁹ y fue connotado poeta y ensayista. Se dice que hablaba ocho lenguas. Distinguido también por sus dotes de estratega, logró la anexión de Silesia y se anotó victorias militares en la *Guerra de los Siete Años* contra Austria, Sajonia, Rusia y Francia. Como amante de la ópera italiana no escatimó recursos para mandar a sus maestros de capilla a empaparse de las tradiciones musicales de la península.

A diferencia de las vaguedades concernientes al *Motezuma* de la mancuerna Giusti/Vivaldi, la creación del *Montezuma* de Federico II cuenta con amplia documentación. La idea germinal se la proporcionó el veneciano Francesco Algarotti (1712-1764), quien

¹⁵⁷ Stevens, C. 1976. pp.16 y 17.

¹⁵⁸ Es famoso su encuentro con Johann Sebastian Bach (1685-1750) en mayo de 1747, para quien tocó un tema en la flauta pidiéndole que se sirviera de él para improvisar una fuga. De esas improvisaciones surgió la *Ofrenda Musical* BWV 1079. Además, por petición suya, Johann Joachim Quantz (1697-1773) le compuso para alrededor de 230 conciertos para flauta.

¹⁵⁹ Entre sus amigos íntimos figuró Voltaire (1694-1778). El adjetivo íntimo ha de tomarse en sentido estricto.

fuera su consejero y amasio. Una carta de octubre de 1753 del rey a su súbdito proporciona las claves de interpretación:¹⁶⁰

“Si vuestras óperas son malas, encontrarán [los venecianos] aquí una nueva que puede ser insuperable. Es Montézuma. Escogí este tema y lo acomodé al presente. Tú presentiste bien que yo me interesaría por Montézuma, que Cortés sería el tirano y que, por consiguiente, podría lanzarse con la misma música alguna saeta contra la barbarie de la religión Católica. Pero yo me olvido que estás en un país de inquisición. Me disculpo... [Al final de la epístola se transparenta su credo artístico]: “en un país herético la ópera misma puede servir para reformar costumbres y desterrar supersticiones.”

La respuesta del 11 de enero de 1754 de Algarotti es igualmente esclarecedora:

“Las óperas aquí no son ni para verse ni para oírse. Haríamos muy bien en poner la mirada en los magníficos espectáculos del Nuevo Mundo y de conmovernos con las aventuras de Montezuma. Siempre estamos tan carentes de recursos que hemos hecho del teatro una boutique de banalidades.”

El estreno del 6 de enero de 1755 puso de manifiesto las inseguridades del monarca: escribió en francés la prosa del libreto pero le pidió al poeta Gianpietro Tagliazucchi (1698-1761) que se encargara de la traducción y versificación italiana y prefirió que un músico mejor preparado para ello realizara la partitura, encomienda que recayó, como ya dijimos, en Carl Heinrich Graun (1703-1759). Los parlamentos de *Montézuma* son una proyección de sus ideales o, mejor dicho, de sus ensoñaciones de estadista, quedando muy en claro desde la apertura de la tragedia:

“Sí, México es dichoso. Éste es el fruto de aquella libertad que unida a la prudencia sólo se subordina a aquellas leyes que yo soy el primero en observar; mi pueblo goza de dicha segura y tranquilidad plena y mi poder se basa en su amor. Fortalecido así en el interior, el imperio no tiene por qué temer al enemigo...”¹⁶¹

Viene a cuento extrapolar fragmentos del proemio dirigido a los lectores:

“Por poco que se ayude a esta historia, uno no puede ignorar las crueldades infligidas por los conquistadores quienes, bajo el pretexto de la religión se guiaron, en efecto, por la avidez del oro que sobraba en aquellas latitudes.

¹⁶⁰ El epistolario entre Algarotti y Friedrich *Der Grosse* está resguardado en la Biblioteca del Congreso de Washington. Los textos aquí citados fueron publicados en el libro *Lettere prussiane* (1712-1764) de Algarotti recogidos por una editorial veneciana. Véase bibliografía.

¹⁶¹ Friedrich, *Der Grosse*. 1755, p.9.

Montézuma era emperador de México cuando Cortés llegó. Este monarca es el personaje al que hemos querido retratar lo más ventajosamente posible, así como hacen los historiadores fidedignos [Sic], ya que le concedió al extranjero el ingreso a sus dominios. Su generosidad y buena fe le costaron a él y al Imperio la vida. Las desgracias de este príncipe proporcionaron el tema de esta tragedia. Uno encontrará en Montézuma al héroe que exige la tragedia: un padre tierno, un príncipe justo, sabio, magnánimo, ejemplar en su prosperidad, intrépido en sus desgracias... Cortés es intrigante, avaro y cruel. Este personaje antagónico produce en el teatro un gran efecto de sombra en la escena...”¹⁶²

En relación con el argumento, anotemos lo esencial. El justo, tierno e intrépido *Montézuma* es avisado por su general *Pilpatoe* sobre el arribo de unos forasteros que han sometido a los pueblos circundantes. El capitán de los extranjeros exige una audiencia con el soberano pero éste la deniega porque anda muy atareado con los preparativos de su boda con *Eupaforice*, la reina de Tlaxcala. Para colmo de males, tampoco presta oído a las señales de alarma de sus consejeros y se rehúsa a creer que sea necesario emplear a su armada para combatir a “trescientos fugitivos”. Considera que sería un honor que no merecen. A la postre, *Montézuma* los recibe con todo el boato de su corte y distingue a *Cortés* con una invitación especial para sus esponsales. Mas el intrigante capitán se apodera de la bella *Eupaforice* para, según él, conquistar con mayor facilidad a los súbditos del magnánimo indígena a quien encarcela. Verosímilmente, la natural se rebela, negándose a ayuntarse con el forajido llegado del mar. Por consecuencia, se apresta a ejecutar un plan de rebelión que, sin embargo, será coartado por los españoles. Mediante sobornos, la tlaxcalteca logra ingresar a la celda en donde yace *Montézuma* para informarlo sobre el fracaso de su empresa. Cuando la pareja de rebeldes es llevada ante la presencia del capitán, éste les ofrece la posibilidad de salvarse si ceden el imperio y dejan de adorar a dioses falsos. Como un pequeño extra, *Cortés* también pide la mano de la dama, ignorando que es lo que al monarca más le importa. *Montézuma* se yergue para responder: “Villano, ¿crees que amo tanto la vida que la voy a comprar por el precio de una infamia? ¿Crees que me deshonraría para arrastrarme hacia días malditos llenos de oprobio y esclavitud? ¿Y quieres que te ceda a Eupaforice? ¡Así tuviera mil vidas, preferiría sacrificarlas antes que renunciar a ella!”¹⁶³ La anhelada mujer arenga: “Ah! Qué me creí, vanidoso e inhumano eres y tu gloria está hecha de fanatismo. Los verdaderos héroes son dulces y humanos.”¹⁶⁴ Impertérrito, el conquistador vuelve a inquirir sobre la resolución del testarudo monarca. *Montézuma* replica majestuoso:

¹⁶² *Ibid.* pp. 3-5

¹⁶³ Friedrich *Der Grosse*, 1755, pp. 61 y 62.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

“¡Que me conduzcan al suplicio! Adorna tu triunfo con mi muerte, pero verás mi espíritu triunfando sobre ella. Sin miedo, con alma pura entrego mi cuerpo a la naturaleza que me dio la vida. ¡Es ella quien un día vengará tus crímenes!”¹⁶⁵ Dicho esto, es conducido al cadalso y la soberbia *Eupaforice* se inmola.

Lleno de rabia por la contrariedad, *Cortés* insta a sus hombres a que roben todo lo que esté a su alcance y que, de paso, masacren a los habitantes. Con palabras certeras agrega: “Vamos, valientes españoles, hundamos la idolatría dentro del fango de los idólatras. Venzamos su culto y establezcamos aquí, por siempre jamás, el imperio de nuestro monarca.”¹⁶⁶ Como conclusión, Friedrich II estipula en su libreto que mientras los españoles se abandonan al pillaje el pueblo de México canta en coro: “¡Oh cielo, oh día de crímenes! ¡Huyamos, que la tierra se entreabre! ¡Justos dioses, ampárenos!”¹⁶⁷

Es interesante notar que en la distribución de tesituras *Montézuma* es tenor y el resto de los personajes masculinos son *castratti*. En cuanto a la música, es una mezcla anodina entre la escuela napolitana que estaba en boga y el incipiente rococó germano. Buscó ser elegante pero resultó monótona y carente de dramatismo, sobre todo, divorciada de las emociones sugeridas por el texto. En las escenas de mayor intensidad dramática la música resuena laxa, al punto que parecería que el músico desconocía la lengua original del libreto. Paradójicamente, el enfoque que Federico II eligió para su tragedia, no obstante haber admitido que era un pretexto para denunciar la barbarie de los católicos, es aquel que podría tener más puntos en común con la visión mesoamericana sobre la Conquista. Dejando de lado los absurdos como el amorío de *Montezuma* con *Eupaforice*, la masacre, el pillaje y la implantación del nuevo credo religioso quedaron consignados en toda su crudeza.

Por el sesgo de sus implicaciones debemos asentar que el despropósito histórico/musical recién abordado se eligió como uno de los emblemas para los festejos del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución Mexicana. Así de grave y así de aberrante. En una coproducción mexicano/europea la ópera se presentó sin escatimar costos en Inglaterra (Festival de Edimburgo, del 13 al 17 de agosto de 2010), en España (Teatro Real de Madrid del 15 al 21 de septiembre del mismo año), en Alemania (Festival *Kampnagel* de Hamburgo del 29 de septiembre al 2 de octubre) y, por supuesto, en territorio nacional. Para las representaciones patrias se escogió el Festival Cervantino (14 de octubre) y el Teatro Julio Castillo del D. F. (del 20 al 22 de octubre). Las críticas europeas fueron devastadoras, mientras que a las mexicanas les faltó valor para reprochar, además de su

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 62

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 64

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 64

fallida puesta en escena, la insultante erogación de fondos que el Gobierno Federal (A través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Conaculta) destinó para patrocinar sus montajes. Con ello volvió a confirmarse que la Independencia sigue siendo una entelequia y que, como escabrosamente demostró en escena el director Claudio Valdés Kuri, a la descendencia de Motecuhzoma la siguen sodomizando los herederos de Hernán Cortés... Circunvolución lograda gracias a la honda ignorancia de la que hacen gala las autoridades que tienen a su cargo la (in)cultura de nuestro país.

No podemos concluir este inciso sin mencionar otras composiciones melodramáticas en las que la confrontación entre Cortés y Motecuhzoma II sirvió de vehículo para exponer la aleatoriedad de su postura. Bajo el título de *La Conquista de México* hay cuatro óperas: *Die Eroberung von Mexiko*¹⁶⁸ de Wolfgang Rihm (1952) sobre un delirante libreto de Antonin Artaud (1896-1948), *La Conquista* que el compositor Lorenzo Ferrero (1951) construyó siguiendo un plan estructural concebido por Alessandro Baricco (1958),¹⁶⁹ *La Conquista del Messico* musicalizada por Ercole Paganini (1770-1825)¹⁷⁰ y otra *Conquista del Messico*¹⁷¹ de Mattia Vento (1735-1776) sobre un libreto de Gualberto Botarelli. Encontramos también obras con títulos tan disímbolos como: *Azora, the daughter of Montezuma* (David Stevens/Henry Kimball Hadley. Chicago, 1917), *La selvaggia nel Messico* (Michelangelo Prunetti/Giuseppe Niccolini. Bologna, 1803), *La Noche triste* (Hélène Pierrakos/Jean Prodomides. Nancy, 1989), *La malinche* (Libreto y música de Paul Barker. Londres, 1989)¹⁷² y *La noche y la palabra* (Gonzalo Suárez/ José Manuel López, Madrid, 2004), junto a un muestrario extenso de obras escénicas que ostentan el nombre de Hernán Cortés, en las que el Señor de Tenochtitlan funge como personaje co-principal. En su apabullante totalidad, los panegíricos literario/musicales (entre óperas, melodramas, tragedias líricas y comedias musicales) para el conquistador están más amplificadas aún. Consignémoslos para que no se nos tilde de hispanofóbicos.¹⁷³

¹⁶⁸ Estrenada en Hamburgo en 1992.

¹⁶⁹ Estrenada en Praga 2005.

¹⁷⁰ Estrenada en Milán en 1808.

¹⁷¹ Estrenada en Londres en 1767.

¹⁷² Lara, A. 1992, pp 92-93.

¹⁷³ La información fue extraída de las relaciones elaboradas por Manuel Alcalá y Gabriel Pareyón. Ver bibliografía y sitio web.

<u>Año</u>	<u>Título</u>	<u>Compositor</u>	<u>Lugar de estreno</u>
• 1900	<i>Un amor de Hernán Cortés</i>	Domingo Ricalde Moguel.....	¿Mérida?
• 1851	<i>Fernando Cortéz</i>	Francesco Malipiero.....	Venecia
• 1848	<i>Hernán Cortés</i>	Ignacio Ovejero.....	Madrid
• 1830	<i>L'eroína del Messico, ovvero Fernando Cortéz</i>	Luigi Ricci.....	¿Parma?
• 1823	<i>Cortéz</i>	Henry R. Bishop.....	Londres
• 1809	<i>Fernand Cortéz</i>	Gaspere Luigi Spontini.....	París
• 1797	<i>Fernando in Messico</i>	Marcos Antonio Portugal.....	Venecia
• 1790	<i>Hernán Cortés en Tabasco</i>	Mariano Berner y Bustos.....	¿...?
• 1789	<i>Fernando Cortez, o la conquista del Messico</i>	Giuseppe Mugens.....	Florenzia
• 1786	<i>Fernando nel Messico</i>	Giuseppe Giordani.....	Roma
• 1782	<i>Hernán Cortés victorioso y paz con los tlascaltecas</i> ...Anónimo.....		¿...?
• 1782	<i>Hernán Cortés en Cholula</i>	Fermín del Rey.....	Barcelona
• 1769	<i>Hernán Cortés triunfante en Tlascala</i>	Antonio Guerrero.....	¿...?
• 1768	<i>Hernán Cortés sobre México</i>	Manuel Ferreira.....	¿Madrid? ¹⁷⁴

Es procedente que cedamos a la tentación para abordar alguna de las obras apenas anotadas. Haciéndolo justificaremos el enunciado sobre la amplificación de los panegíricos literario/musicales para el multi ovacionado Hernán Cortés. Para este fin escogimos la única obra que se ha mantenido dentro del repertorio. Dejamos a los pacientes lectores los juicios sobre la veracidad histórica de lo que está por narrarse. *Avec vous, madames et monsieurs, la Conquête du Mexique, selon Napoléon Bonaparte, par maître Spontini...*

¹⁷⁴ La obra que dio inicio a la zaga cortesiana en los teatros consistió en 8 números musicales del citado Manuel Ferreira basados en las comedias anónimas: *El valor que admiran dos mundos se engendra sólo en España y Hernán Cortés sobre Méjico*. Subirá, J. 1948. núm. 31 y 32.

❧ 1.8 - La napoleónica *Conquête du Mexique*, un desvarío ulterior

En el año de gracia de MMIX, se celebró el segundo centenario de la tragedia lírica *Fernand Cortéz* compuesta por Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774-1851) sobre un libreto hecho al alimón por los poetas Victor-Joseph Étienne de Jouy (1764-1846) y Joseph-Alphonse Esménard (1770-1811), quienes, a su vez, se basaron en el libreto homónimo de Alexis Pirón (1689-1773). Teatros de Alemania, España, Francia e Italia conmemoraron el aniversario con soberbias puestas en escena que se sucedieron a lo largo del año. Las compañías mexicanas de ópera quedaron a la zaga y no porque los responsables de los teatros de ópera de la nación hubieran tenido reparos en cuanto a las falacias del libreto, sino por la precariedad económica en que los envolvieron los recortes presupuestales derivados del desprecio que el PAN demostró por la cultura. La degustación cabal de su argumento requiere antecedentes. Comencemos por el laureado autor de la partitura.

Compositor diestro pero carente de escrúpulos, Spontini realizó sus estudios musicales en Nápoles¹⁷⁵ después de haber desafiado la voluntad paterna que lo destinaba al sacerdocio. Digamos que, en líneas generales, la vida teatral paga mejor las hipocresías que un seminario. El éxito que obtuvo con su primera ópera, *Los melindres de las mujeres*,¹⁷⁶ abrió las puertas para las siguientes, cuyos títulos delataron sus inclinaciones: *El heroísmo ridículo*¹⁷⁷ y *La falsa filosofía*. Empero, su patológica sed de triunfos lo motivó a huir del provincialismo de su patria, dirigiéndose entonces a París, la incuestionable capital de las oportunidades y el *savoir fair*.¹⁷⁸

Una vez en la *Citté Lumiere* encontró la forma de introducirse en el círculo íntimo del poder supremo. Impartió clases de canto, aduló a quien fuera conveniente y recurrió a proezas de alcoba para granjearse estima y oportunidades. Aceitado el mecanismo, fue nombrado *compositeur particulier de S. M. l'Impératrice*, quien intercedió para que Napoleón se dignara someterlo a prueba: componer una ópera que pusiera de manifiesto

¹⁷⁵ Fue admitido en enero de 1793 en el *Conservatorio della Pietá dei Turchini*, pero nada más permaneció dos años como alumno regular.

¹⁷⁶ *Li puntigli delle donne*, estrenada en el teatro *Della Pallacorda* de Roma, durante el carnaval de 1796. El libreto se presume que es de la autoría de Francesco Cerlone.

¹⁷⁷ Estrenada en el *Teatro Nuovo* de Nápoles en 1798. Domnico Piccinni, autor del libreto, lo reescribió al año siguiente y la denominó *La finta filosofía*.

¹⁷⁸ Información contenida en el sitio web. de la *Fondazione Pergolesi Spontini*.

sus inigualables dotes de estrategia. Resultado de ello fue la tragedia lírica *La vestale*.¹⁷⁹ Josefina quedó encantada al identificarse con la virgen que dudaba entre adorar a la diosa Vesta o amar al general romano Licinius que se adueñaba de territorios con la misma facilidad que su marido. Doscientas representaciones al hilo confirmaron el genio de Spontini para atinarle a la vanidad, punto débil del imperio. Incapaz de procrear un heredero, la emperatriz se volvió carne de mula y Bonaparte no dudó en desdeñarla, sin embargo, *sa protégé le musicien* se mantuvo a flote. No olvidemos que la abyección es un salvavidas infalible.

Invadidas “Las Españas” por sus ejércitos y con crecientes críticas a sus políticas expansionistas, Napoleón ordenó que el lambiscón italiano acometiera un panegírico sobre sus últimas victorias. (Aquella de Austerlitz fue objeto de una loa tan excesiva por parte de Spontini que diluyó su efecto).¹⁸⁰ Además, la reciente imposición del hermano incómodo José como rey de España tampoco presagiaba buenos vientos. Había que aprovecharse del inmenso poder de manipulación de la ópera para acallar críticas y seducir conciencias. ¿Por qué no recurrir a la gesta cortesiana para dicha empresa? La idea no era muy brillante, mas los consejeros del excelso mandatario así lo consideraron pertinente. Fueron contratados los libretistas De Jouy y Esménard para exaltar sin asomo de pudores el contraste entre el “humanismo liberal” de *Cortez* frente al “fanatismo religioso” de los “sanguinarios” mexicanos. El ministro del interior recibió la encomienda de supervisar los parlamentos que Bonaparte quería enunciar valiéndose del hidalgo de Badajoz que debía lucir como un verdadero apóstol de la paz.

Es así que las arcas del erario destinaron 180 mil francos para que la obra se montara con todo el boato que Su Majestad demandaba. La cifra era tan conspicua que alcanzaba para meter una caballería montada en escena.¹⁸¹ Jamás se había gastado tal cantidad en un montaje operístico, pero bien lo valía, las conquistas napoleónicas podían superar a aquellas del siglo XVI. Para la música, Spontini se sirvió de una gran orquesta cuya “artillería pesada” la constituyeron secciones redobladas de timbales, contrabajos, trompetas y trombones. Además, ideó la participación de una segunda orquesta que debía de tocar fuera del proscenio. Con tales premisas, cualquier descuido historiográfico estaba justificado de antemano. Averigüemos de qué se trata:

¹⁷⁹ Su primera ejecución tuvo lugar en el Palacio de las Tullerías el 14 de febrero de 1807 ante la presencia de Napoleón Bonaparte y Josefina.

¹⁸⁰ Su título lo esclarece: *L'Éccelsa gara per il ritorno trionfale del gran Napoleone*. Esta cantata de 1806 le valió el desprecio del gremio y el apelativo de *étranger lèche-cul*.

¹⁸¹ En la primera ejecución pública se contó con la participación de 14 caballos con sus jinetes. Grout, D.J. 2003, p. 344.

Sin que nadie entienda por qué, varios soldados españoles están presos en las mazmorras de Tenochtitlan. Entre ellos está un tal *Álvaro* –alusión a “Pepe Botella”–, que funge de hermano de *Cortez*.¹⁸² Desde el supuesto Templo Mayor se accede a los calabozos, cuyo portal está adornado por tigres¹⁸³ de oro puro que sostienen una escultura de *Talepulka*, dios mexica de la maldad. Para su beneplácito los prisioneros están a punto de ser sacrificados. Aquel que toma las decisiones de esta índole es un sumo sacerdote cuyo rango supera al de *Montezuma*, quien teme que tal despropósito acarree más complicaciones. Previamente *Amazily*, sobrina del *tlahtoani*, había reclamado su derecho de amar al irresistible *Cortez* –nadie sabe cómo lo conoció– y eso le había costado el destierro y que su madre fuera sacrificada. *Montezuma* propone un pacto para salvar la vida de los prisioneros con tal de que los invasores desanden su marcha.

En el campamento español los soldados quieren rebelarse contra su líder. La rebelión es instigada por formidables cantidades de oro que ofenden a *Cortez*. Su oratoria templea los ánimos: “Si, de tantos enemigos con que el cielo nos amenaza, este oro funesto es el más grande...”¹⁸⁴ Convencida, la tropa en coro le responde: “Te seguiremos hasta la cima del universo”, a lo que *Fernand*, airado por la avidez de sus hombres, amonesta: “Tendría que castigarlos...”¹⁸⁵ De cualquier manera los navíos se incendian misteriosamente –otros se hunden– pero muy pocos entienden que el lago de México no pertenece al océano. Tampoco cuestionan que Tenochtitlan aparezca como una urbe amurallada. Se sobrentiende así la magnitud del esfuerzo para conquistarla.

Al cabo de varias tratativas en las que *Amazily* cruza a nado la laguna, los españoles deciden llegar hasta la ciudad para impedir, con su amenazante presencia, la masacre de inocentes. Hasta ese momento *Cortez* y *Montezuma* no habían tenido el placer de estrecharse. Los dos son víctimas de la intemperancia de sus súbditos. Memorable el diálogo del encuentro: “Montezuma, perdona mi gloria. Es sólo tu amistad aquello que quiero conquistar. El premio más hermoso de la victoria es la paz que vengo a ofrecerte.” Conmueve aún más la respuesta: “Cortez, yo cedo ante tu potencia, tanta virtud ha

¹⁸² Recuérdese que el Marqués del Valle de Oaxaca fue hijo único.

¹⁸³ Como es bien sabido, en Mesoamérica no había tigres.

¹⁸⁴ “*Oui, de tant d’ennemis dont le ciel nous menace, / Cet or funeste est le plus grand*” De Jouy, E. 1815 p.14

¹⁸⁵ CORO: *Cortez, nous te suivrons au bout de l’univers.* CORTEZ : *Je devrais les punir...*” De Jouy, E. 1815 p. 22. Este momento de introspección de la obra motivó a Héctor Berlioz (1803-1869) a escribir: “¡Gloria!, Gloria para el artista, y el más profundo respeto para el hombre cuya poderosa mente ha creado esa escena inmortal.” Berlioz, 1973, p. 171.

subyugado mi corazón”.¹⁸⁶ Parecería broma pero así está plasmado en el texto. Más serio aún es el coro final en donde los representantes de las dos naciones unidas, alegoría de la visión de estadista de Cortez, bailan con delirio y entonan con fruición: (Es de resaltar que en el libreto está específicamente estipulado que debe de bailarse en este punto con el mayor alborozo posible):

*Oh día de gloria y esperanza
todo cambió dentro de esta muralla.
El tiempo de la venganza es sustituido
por el tiempo de los placeres y las artes...¹⁸⁷*

Arrancando ovaciones, la conmovedora historia se precipita en el espejo. ¿No encontramos un eco de esos aplausos en las neblinas de nuestro acontecer? ¿No hemos sido paridos por épocas que desnudan nuestros misterios magnificando nuestra pequeñez?...

No podemos negar que la egolatría morbosa de los detentadores del poder, en cualquiera que sea su forma, se sirve de las artes con fines políticos aviesos y de dudoso autoencomio. Como podrá inferirse de aquello sobre lo que versa el siguiente capítulo, en ámbitos operísticos este culto desaforado por las propias glorias es personificado por reyes que bailan como dioses, por tiranos que cantan como Césares, por genocidas que aman la mitología, por dictadores que se diluyen en poetas, por mecenas que disfrazan sus saqueos creando fundaciones,¹⁸⁸ por escritores afamados que se improvisan en libretistas,¹⁸⁹ por zares de la cultura que blanden su diletantismo en cualquier disciplina,¹⁹⁰ por gobernantes, por proxenetas, por empresarios, por militares, por narcotraficantes; sin olvidar a los immaculados y castos jefes de la Iglesia. Aunque pretendiéramos negarlo, la realidad es una inacabable tragedia lírica.

§

¹⁸⁶ « *Montezuma, Pardonne-moi ma gloire; / C'est ta seule amitié que je veux conquérir. / Le plus beau prix de ma victoire/Est la paix que je viens t'offrir. Cortez, je cède à ta puissance. /Tant de vertus ont subjugué mon cœur !* » *Ibid*, p.35.

¹⁸⁷ « *Ô jour de gloire et d'espérance,/Tout est changé dans ces remparts,/Et le temp de la vengeance/ Reçoit les plaisirs et les arts.* ». *Ibid*, p. 36.

¹⁸⁸ Cualquier semejanza con Carlos Slim (1940) es mera coincidencia.

¹⁸⁹ Referencia explícita a Carlos Fuentes (1928-2012) por su mamarracho “poético” *Santa Anna* cuya única función en el Distrito Federal (el 20 de noviembre de 2008 en el Teatro de la Ciudad *Esperanza Iris*) costó 8 millones y medio de pesos. No habiendo compositores mexicanos, el adefesio musical corrió a cargo del cubano José María Vitier (1954)

¹⁹⁰ ¿Rafael Tovar y de Teresa (1954)? ¿Sara Bermúdez (1950)? ¿Sergio Vela (1964)?... *You name it.*

❧ Capítulo II *Gestación del dramma per musica* ❧

❧ 2.1.- *El melodrama como fenómeno*

En tanto objeto de estudio de la antropología, la comunicación y la psicología, la ópera posee un valor inestimable. Bien sabemos que su aposentamiento en los espacios teatrales del orbe ha sido objeto de sátiras y caricaturizaciones pero, sobre todo, de amores desenfrenados. O se le ama o se le repudia, sin posturas intermedias. Se le degusta con delirio o se le denuesta con furor. A través de uno de los personajes de su *Nouvelle Héloïse* Jean Jacques Rousseau (1712-1778) nos relata:

“No pueden tener idea de los gritos espantosos, de los largos mugidos con los que resuena el teatro durante las representaciones. Se ven actrices casi convulsionándose que se arrancan forzosamente esos gritos de los pulmones, con los puños cerrados contra el seno, la cabeza torcida, el rostro inflamado, las venas saltadas, el pecho jadeante; no puede decirse cuál se ofende más, si el ojo o el oído. [...] y el colmo es que estos gritos son, casi por norma, la única cosa que los espectadores aplauden.”¹⁹¹

Y también Voltaire (1694-1778), se suma al coro de la aversión:

“Acaso me gustaría más la ópera, si no se hubiera dado con el secreto de hacer de ella un monstruo indignante. Que vaya quien quiera a ver esas tragedias musicales en las que las escenas están hechas solo para llevar, desastrosamente, dos o tres canciones ridículas que hacen valer el gazarate de una actriz. Que se extasíe de placer quien quiera, o quien pueda, al ver a un castrado gorjeando el papel de César o de Catón en tanto se pasea con aire torpe por el escenario. En cuanto a mí, hace tiempo que renuncié a esas miserias que edifican actualmente [1759] la gloria de Italia, y que sus soberanos pagan tan caro.”¹⁹²

A guisa de escaparate, la ópera pone al descubierto los anhelos más recónditos del alma humana, tanto en sus meridianos luminosos como en sus insondables abismos. Aunque hablar de ella sea un intento fútil por asir lo inasible, no sería erróneo enunciar que es una criatura amorfa salida de los pliegues de nuestra contradictoria humanidad que nos retrata de cuerpo y espíritu enteros con toda la cauda de ambivalencias que nos habitan. “La ópera es

¹⁹¹ Rousseau, J. J. 1964, p. 302.

¹⁹² Enunciado puesto en boca del noble veneciano Pococuranté de su *Candide*. Voltaire, 2010, p. 142.

un pedazo de pomposa locura” consignó Charles Marguetel de Saint-Èvremond (1610-1703), pero ¿en dónde radica la clave de su auge totalitario? ¿Reside su incuestionable poder en la exaltación de las pasiones? ¿No escribió el controvertido filósofo suizo en su *Dictionnaire de musique* en la voz correspondiente que “La energía de todos los sentimientos, la violencia de todas las pasiones son el objeto principal del drama lírico”?...¹⁹³

Quizá podamos encontrar respuestas, precisamente ahí, en la pasión y en los arcanos que desata. Los hilos de nuestro destino se urden en la rueca de las pasiones: pasiones de ancestros para situarnos en el mundo, pasiones de infancia que, aunque se hallen escondidas o sublimadas, son motor de nuestros actos adultos, pasiones de vejez que multiplican la memoria de lo que fuimos y quisimos ser cuando estamos a punto de abandonar los escenarios... Y en el centro de ellas el amor como fuego invasivo que anima y consume la lírica de nuestra historia. Toda idea, por imperfecta y arbitraria que podamos hacernos de nosotros mismos, es una idea cercana al amor, y la música, incontestablemente, es el arte que más nos envuelve en las pulsiones amorosas. Nadie puede negar que el amor ha sido –y seguirá siendo– el mejor estimulante de que dispone la expresión musical derivada, casi siempre, de la imposibilidad de ser feliz. “*D’amour l’ardente flamma*”¹⁹⁴ denuncia el aria de la *Damnation de Fausto* de Berlioz, *Amor hai vinto, hai vinto. Ecco il mio seno da tuoi strali trafitto; or chi sostiene l’anima mia al dolore abbandonata?*...¹⁹⁵ pontifica la cantata de nuestro preste pelirrojo.¹⁹⁶ En los feudos de Afrodita y Eros es donde los sueños se expanden y las frustraciones se agudizan. “Demasiado denso es el estado de ánimo sensual para transmitirlo con palabras; sólo la música puede expresarlo”, escribió Søren Kierkegaard (1813-1855), a lo que podríamos agregar que es la ópera aquella que posibilita mayormente a la música para que su mensaje pueda anudarse en los torniquetes de nuestra entraña. Abandonarse a la música, dejarse poseer por los entramados de la ópera, vivirlos, sufrirlos, gozarlos, es abrirse a sentimientos primitivos que nos controlan, catapultándonos hacia una galaxia psíquica previa al lenguaje, en la que gravitaban caóticamente las emociones.

Lo consustancial del fenómeno operístico es brindar al inconsciente de aquel que la disfruta –aunque deba padecerla– una refracción de sus miedos primigenios (miedo de la natalidad, miedo a la muerte, miedo a la diferenciación sexual, miedo a la castración, etc.)

¹⁹³ Rousseau, J. J. 1772. Tomo 3, p.759.

¹⁹⁴ “Del amor, la ardiente flama.”

¹⁹⁵ “Amor, has vencido, has vencido. Aquí está mi pecho por tus dardos atravesado; y ahora ¿quien sostiene mi alma por el dolor abandonada?”

¹⁹⁶ Cantata para contralto y cuerdas RV 683.

de tal suerte, que el “operópata” es sujeto de regresiones oníricas. “El hecho teatral aparece como el perfecto escenario analógico de ese otro escenario que es el inconsciente” explica la psicopatóloga Marie-France Castarède (ca. 1960),¹⁹⁷ mientras que Roland Barthes (1915-1980) sugiere al disertar sobre las tesituras de las voces:

“... a través de los cuatro registros vocales de la ópera, es Edipo quien triunfa: toda la familia está ahí, padre, madre, hija e hijo, simbólicamente proyectados – sean cuales fueren los avatares del argumento y las alternancias de los roles– en el bajo, la contralto, la soprano y el tenor.”¹⁹⁸

Y si en los meandros del inconsciente navegan en libertad los mitos, no podríamos excluir la opinión de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) en mérito al tema:

"La ópera es la música realizada en su forma más alta, la más completa, la más total; en ella encontramos lo que la humanidad ha pedido desde hace tanto tiempo a los mitos: dar explicaciones o expresiones totales que se sitúan simultáneamente en varios niveles".¹⁹⁹

Comprender la multiplicidad de factores que intervienen en la escena para propiciar el ensueño y la pérdida momentánea de asideros temporales podría satisfacer interrogantes. Consideremos entonces, por separado y en sintonía con el ordenamiento propuesto por Marie-France Casterède, los elementos extrínsecos que han de conjugarse.²⁰⁰

La oscuridad: ¿Quién podría refutar que no sea ella catalizador infalible de los miedos atávicos de nuestra niñez y de nuestra memoria ancestral? Basta con que ingresemos a la sala –especie de útero que nos aguarda expectante para que revivamos, como lo propician también los temascales indígenas, las tinieblas que antecedieron nuestro parto– para que el abandono progresivo de las tenazas del tiempo se ponga en marcha. La butaca asignada, la lectura del programa y la charla casual excitan el suspenso y la exaltación del rito. Como en el despegue de una nave hacia la estratósfera, escuchamos las llamadas que indican la hora cero, instante que separa la realidad anterior con el viaje hacia lo desconocido. Y, de pronto, resuenan en el aire los sonidos que presagian el milagro e intensifican la emoción de estar ahí, liberados de ataduras, en comunión con nuestra interioridad y con aquella de nuestros congéneres que traen a cuestas su bagaje de sueños.

¹⁹⁷ Castarède, M. F. 2002, p. 24.

¹⁹⁸ Barthes, R. 2000, p. 254.

¹⁹⁹ Extraído de sus entrevistas en televisión, *Une approche de Lévi- Strauss*, TF1, 20-22 de Junio de 1977.

²⁰⁰ Castarède, M.F. 2002, pp. 24 y 25. (A los elementos enunciados por la estudiosa francesa, el autor de esta tesis agregó los relativos a *Los decorados y el foso* y *La caída final del telón*)

Los decorados y el foso: Ya sean de desbordadas formas arquitectónicas y oropeles o austeros y tendientes a la desnudez, son decisivos para crear la ilusión de estar en un recinto privilegiado. Con sus brillos y calculadas penumbras dan fe de la importancia que el teatro reviste para sus artífices, promotores y feligreses. Analogía exacta de la feligresía que acude al templo para expiar sus pecados y clamar por misericordia. No es fortuito que al foso se le conozca como golfo místico; es la hendidura poblada por entes –idealmente invisibles o alumbrados con luces mortecinas– que deben encender la mecha del artificio mítico. La masa de orquestales se sitúa en un limbo oscuro que separa la realidad circundante del mundo ficticio que remite a nuestras expectativas inconscientes y nuestros deseos conscientes. Mediadora de esas dos dimensiones es la figura del director que blande una suerte de bastón, arco o baqueta –acorde con el subseguirse de su uso– para ordenar el flujo de energías entre los umbrales que serán traspasados en continuación. De las profundidades ha de brotar alguna redención, aunque si miramos al techo debemos visualizar nociones de cielo, para dirigirnos a él después de haber deambulado en el purgatorio terrenal...

El telón: Marca de tajo la línea divisoria entre el mundo de los vivos y el espacio mitológico. Una vez levantado con su crujir de cadenas y poleas, indica el viraje hacia realidades ficticias plétóricas de significados. La música pertrechada de textos cantados y hablados se torna polisémica. El sentido de las palabras se potencia a través de la erupción canora que mana desde la lontananza para henchirnos de pasiones. Es clara la alusión a éstas al elegirse para él, casi por norma, una tonalidad rojo sangre. Descubierta el escenario, las resonancias individuales vibran en concomitancia con las mitologías colectivas.

Los entreactos o intermedios: Sin ellos no se operan los cambios de escenografía ni la tregua que exigen las voces. Son fragmentos temporales idóneos para zambullirse de nuevo en la vida social o para acatar las necesidades fisiológicas que el cuerpo impone. Entre éstas puede incurrirse en la ingesta de golosinas o el deglutir de líquidos. Para muchos son obstáculos que destruyen la ensoñación alcanzada; para otros, fungen como pasarelas para lucir la vestimenta y criticar el decurso artístico en acto.

La reanudación del espectáculo: Concluidas las divagaciones previas que propició la pausa, se prosigue con el desenlace que queremos intuir. El nudo dramático debe desatarse para dar paso al irremediable final. Señales de euforia y lágrimas son bienvenidas. Malo cuando el público se arremolina en sus asientos, es síntoma de fracaso en ciernes. Cuando

constatamos que nadie queda inmune al impacto emocional, la exhumación de nuestros fantasmas personales concluye en medio de un estremecimiento comunitario.

La caída final del telón: Los aplausos coronan el triunfo de la ficción y el atrevimiento de los hacedores. A los muertos que dejó la debacle teatral se les permite erguirse y los personajes traicionados, vilipendiados, o recompensados recuperan sus rasgos verdaderos. Las luces confirman que lo atestiguado no iba en serio. Entre vítores o abucheos, caravanas multiformes son indicadoras de que el esfuerzo invertido tuvo repercusión. Si la función fue buena aceptamos con menor pesar el regreso al presente con su azarosa cotidianeidad. El paréntesis que nos ofrendó el espectáculo finaliza al igual que la ensoñación emprendida.

Arrebatos de ira, odios irresueltos, melancolía destructiva, sollozos en carne trémula, enajenaciones redivivas, amores imposibles, amoríos sediciosos, romances color de rosa, vilezas innombrables, locura, despecho, traición, muerte... esos y más son los ingredientes que se cocinan en las calderas del melodrama. Ciertamente asistimos al teatro para buscar un desdoblamiento de nuestra persona. Las desgracias ajenas, aunque provengan de impostores, mitigan la percepción que tenemos de las nuestras. La heroicidad de los personajes nos hace resonar con los ideales que llevamos incorporados en nuestra mismidad. La felicidad que quisiéramos para nuestra propia existencia se pone en juego a través de la atalaya emocional que divisaron para nosotros los actores, merced a los prodigios de la teatralidad.

Dado lo expuesto, ¿es de extrañar que una vez catado su inmenso poder para la manipulación del inconsciente la ópera haya sido utilizada como vehículo para la glorificación de sus promotores y para garantizar la supervivencia de imperialismos y regímenes autocráticos? Es indudable que a través de la diversión se catequiza de una manera sutilmente perfecta, y que el catequizado rara vez se percata del adoctrinamiento que se ha operado en su interior. Apuntó con tino el canónigo dalmata Cristoforo Ivanovich (1628-1688) en sus *Memorie teatrali di Venezia*:

“Los entretenimientos son objeto de política refinada, de la cual depende la felicidad del gobierno, la abundancia y los juegos, mediante los cuales, usados en la medida de lo honesto, adquiere el gobernante el amor de los pueblos, que nunca mejor se olvidan del yugo sino cuando están saciados o entretenidos en placeres.

La plebe, cuando no tiene qué roer, roe la fama del gobernante, y cuando no tiene entretenimiento, puede con el ocio fácilmente degenerar en propósitos de pésimas consecuencias”.²⁰¹

Los orígenes

Será imperativo recalar en los albores del siglo XVII para que iniciemos un peregrinaje que, forzosamente, debe contener enfoques panorámicos más que visiones detalladas. El recorrido inicia en la península itálica, epicentro de esa especie de sismo artístico que sacude al planeta y cuyas ondas de choque se resienten hasta nuestros días. Hablamos del nacimiento del *dramma per musica* que coincide, desde el punto de vista de los estilos musicales, con la transición del Renacimiento al Barroco. El *dramma* musical, ancestro directo de lo que hoy denominamos ópera –término que se acuña en Italia a mediados del siglo XVIII–, al cabo de un largo proceso evolutivo, logra incorporar la *recitación cantada* o el *recitar cantando* dentro de un contexto íntegramente musical y plenamente teatral. Ahí se gesta el maridaje ideal entre poesía, música, pintura, teatro y arquitectura que tiene sus raíces en las tragedias griegas y los *ludi* romanos. La designación misma del nombre explicitará su total predominio sobre el resto de los géneros musicales, volviéndose la manifestación más popular y lucrativa de la música supuestamente “seria”. *L’opera*, traducida al español significa, ampulosamente, “La Obra”, la única, aquella que eclipsa a sus improbables rivales.

Hay que puntualizar que toda la música que se produjo hasta el ocaso del siglo XVIII se ha calificado como un producto “ocasional”. Música de ocasión, en el sentido que no se concibió bajo el impulso de la voluntad interior sino, más bien, como resultado de las exigencias y condicionamientos a los que estaban sujetos los compositores frente a sus patrones. Y este epíteto tiene mucho de cierto. El oficio compositivo se consideró, hasta muy entrado el Siglo de las Luces, como una mera artesanía que debía proveer mercaderías de degustación acústica sin ínfulas de inmortalidad. Productos de degustación para armonizar banquetes, fiestas patronales, nacimientos, cumpleaños y demás festividades celebradas tanto en la Corte y la Iglesia, como en los palacios burgueses y los teatros.

De esa forma vieron la luz los atisbos iniciales de ópera, como productos subsidiarios que debían realzar el fasto de las fiestas aristocráticas. Tenemos noticia de que en 1589 se celebró en Florencia la boda entre Ferdinando II de Medici (1549-1609) y Christine von Lothringen (1565-1636) en la que se cantaron breves episodios mitológicos

²⁰¹ Ivanovich, C. 1993. p.

que recibieron el nombre de *Intermezzi*, género aún incierto que podríamos clasificar como ópera en miniatura.²⁰² Poco después –alrededor de 1596– se escenificó, también en Florencia, el *dramma per musica* “*Dafne*” de la autoría mancomunada de los músicos Jacopo Peri (1561-1633) y Giulio Caccini (1550-1618), obra que, según las fuentes, ocupó por vez primera una sesión íntegra por sí sola; empero, nos es imposible intentar algún comentario sobre sus particularidades, puesto que los paraderos de su partitura y libreto desaparecieron.

Fueron los esponsales entre María de Medici (1575-1642) y el Rey Jorge IV de Borbón (1553-1610) celebrados en el año del Señor de 1600, una vez más en Florencia, en donde se presentó la primera ópera de la quedó huella tangible. El responsable del éxito de la ambientación sonora –tan responsable como pudieron haber sido en su conjunto los maestros pasteleros o los oradores– fue, nuevamente, Jacopo Peri, con su *dramma per musica* “*Euridice*”, que se basó en un libreto del poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621). Ambos eran miembros de la *Camerata* del Conde florentino Giovanni Bardi (1534-1612), quien comandaba a un grupo de artistas y filósofos en la lucha contra una realidad que les resultaba, ya desde entonces, frívola, vulgar y carente de sentido. Querían revivir los ideales estéticos de la Grecia clásica pero, en especial, su dramaturgia. Esos esfuerzos colectivos consolidaron una tendencia musical que allanaría, para sorpresa de todos, el sendero de su propio desarrollo como el género multidisciplinario por excelencia, como el crisol barroco de las artes. Cabe aquí la digresión para aclarar que la palabra barroco no aparece en los diccionarios de la época a la que se le adscribe. Ninguno de los creadores del estilo supo que era barroco, término que en su origen tuvo una connotación peyorativa, tanto como sinónimo de irregularidad y retorcimiento, como de exageración y mal gusto.²⁰³

En poco más de una década de experimentaciones sonoras, el habla corriente, codificada en el flamante estilo monódico alcanzó, en manos de un predestinado, la ansiada síntesis bosquejada por sus predecesores. Una verdadera proeza que le valió a su artífice el apelativo de Padre de la Ópera Moderna. Caso análogo al de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), quien inauguró con su *Quijote* –Su primera parte data de 1605–, lo que los críticos literarios coinciden en denominar como el advenimiento de la Novela Moderna. Curiosamente ambos fueron hijos de médico, los dos pelearon contra los turcos y trabajaron

²⁰² Batta A. 2005, p.326

²⁰³ Barroco deriva del latín *varruca*, o verruga, que evolucionó hacia el galaicismo *berrueco* que significa perla irregular. Incluso, hasta los primeros años de siglo XX la palabra seguía teniendo una connotación negativa. Salomón Reinach (1858-1932) le llamó al estilo barroco en sus famosas lecciones del Louvre *una especie de degeneración*. Fue Friedrich Nietzsche (1844-1900) uno de los primeros en intentar reivindicarlo, calificándolo de *dionisiaco* en contraposición con lo *apolíneo*, es decir, contraponiendo la riqueza frente a la austeridad o la pasión opuesta a la serenidad.

al mismo tiempo en sus “endebles trabajos”. El músico en cuestión se llamaba Claudio Monteverdi (1567-1643), quien presentó su *Orfeo* en el Palacio Ducal de la Corte de los Gonzaga de Mantua el 24 de febrero de 1607. Como es previsible en toda labor pionera, el *ingenioso* maestro cremonés hubo de sortear críticas y neutralizar envidias. Famosa fue la polémica que sostuvo contra el teórico musical Giovanni Artusi (1540-1613), quien lo criticó acremente por la insolencia de sus innovaciones armónicas. Según Artusi las composiciones de su odiado colega eran una afrenta contra la decencia polifónica que propiciaba la descomposición del gusto musical de la época...

A diferencia de lo elaborado por Rinuccini y Peri en su *Euridice* (una sucesión prolija de recitativos que preceden a una sustancia melódica de inútil complejidad vocal, dentro de una forma desordenada), Monteverdi y el libretista Alessandro Striggio “Il giovane” (1573-1630) se propusieron para *L’Orfeo* una mayor libertad vocal dentro de una estructura simétrica. Lo lograron alternando las partes de conjunto con las arias y dándole al monólogo recitado una forma más libre. Todo ello produjo la impresión de una espontánea naturalidad, ideal anhelado por el gremio y sus seguidores. La *toccata* que funge de obertura concuerda con la danza con la que concluye y los dos actos que enmarcan la obra son calculadamente estáticos. En los actos centrales se produce la trágica pérdida de Euridice, mientras que en el núcleo de la construcción poético musical se ubica el clímax, que aviene en el acto de los infiernos, donde Orfeo doblega con su lira a los poderes de la muerte.²⁰⁴

Asimismo, a Monteverdi y al libretista veneciano Gian Francesco Busenello (1598-1659) se les acredita por la incorporación inaugural de un argumento operístico basado en personajes y hechos históricos. (Hasta ese momento se había recurrido, exclusivamente, a tramas extraídas de la mitología grecolatina). Se trató de *L’incoronazione di Poppea* que se atribuye, casi en su totalidad –falta la certeza de alguna de sus partes musicales– al ya para entonces agonizante Monteverdi. La autenticidad del libreto no está en duda. Su estreno acaeció en 1643 en el teatro *Dei S. S. Giovanni e Paolo* de la mítica ciudad lacustre del Adriático, destinación a donde se requiere nuestro siguiente traslado.

Situémonos ahora en el año de 1637, emancipados de urticarias turísticas, en la *Serenissima Repubblica di Venezia*. Transcurrieron más de tres décadas desde el alumbramiento del prodigio operístico que demuda a propios y extraños merced a su inmenso poder de seducción y *Venesia*, urbe experta en sortilegios, cae en la cuenta que sus reflejos en los canales constituyen, por sí solos, una escenografía ondulante que puede aprovecharse. La polis lagunar aprenderá velozmente a sacar provecho de su imagen. Sus

²⁰⁴ Batta. A. 2005, p.325

condiciones de riqueza material y la abundancia de mano de obra calificada la habían convertido en una República que competía con Roma para ostentar el título de *Capitale delle Arti*. No importa que su declive como potencia naval sea inexorable, tiene que mantener a toda costa el lujo en el que se ha arrellanado por siglos. ¡Qué mejor que transmutando sueños en mercancías!

Su doble vocación para el comercio y el arte ha generado un caso extraordinario: los venecianos son pioneros en vislumbrar el potencial económico que yace en los espectáculos teatrales. La única condición es que el público desembolse el costo del ingreso; ya no será necesario que posea un mínimo de conocimientos para la justa valoración de lo que compra. Aparece así, la figura del empresario que sacrificará, *ad infinitum*, la calidad del producto con tal de recuperar –o si es posible quintuplicar o centuplicar su inversión–, abriéndose las puertas para que los gustos de la plebe, dicten normas y establezcan las modas a seguir. Las consecuencias de esta apertura pseudo democrática son imprevisibles, pero alarman a los conservadores que tratarán de defender a la alta cultura.

Si habían sido los nobles florentinos los mecenas iniciales del espectáculo operístico que regocijaba a una minoría selecta, son los empresarios venecianos quienes despejan la brecha que facilitará que el género –y sus ramificaciones– transite por vías paralelas, tanto como empresa –no siempre redituable– o como capricho de aquellos aristócratas, gobernantes o Estados que sean capaces de prescindir del lucro en aras de la auto promoción o de la auto validación frente al cosmos.

Abordemos una evanescente góndola para trasladarnos al teatro San Cassiano durante las fiestas de carnaval. Parte de la novedad es que ahora hay que detenerse en su taquilla. Se representa en su proscenio *La Andrómeda*, drama de Benedetto Ferrari (1597-1681) con música de Francesco Manelli (1595-1667). Con esta puesta en escena de acentos monteverdianos se proyecta hacia el futuro, como queremos subrayar, el concepto de teatro comercial. Es de lamentar que la partitura se extravíe; sobrevive únicamente su libreto. (Los incendios, las inundaciones o el simple desdén serán responsables de la pérdida de una ingente porción de manuscritos de los melodramas de los siglos XVII y XVIII).

Huelga decir que la afirmación del género al que asistimos es tan colosal que antes de finalizar el seiscientos la ópera italiana/veneciana se torna en un sinónimo de civilidad con el que sus hacedores –sin proponérselo– reconquistan el territorio que había pertenecido al diezmado imperio romano. Lo alargarán más allá de lo imaginable y esa vez no tendrán necesidad de legiones de soldados sino de artistas. No quedan cortes ni monarcas extranjeros

que se resistan al nuevo dominio del espíritu, al contrario, aceptarán el yugo musical de manera gozosa y voluntaria aunque encausándolo, eso sí, hacia sus propias conveniencias. El Cardenal Mazarino (1602-1661) impondrá una moda italianizante en Francia importando, en primer término, su melodrama. En paralelo, el florentino Giovanni Battista Lulli (1632-1687), abyecto testafarro del Rey Sol, acaparará con maneras gansteriles los derroteros de la vida musical francesa componiendo tragedias líricas entremezcladas con ballets para que el soberano pueda lucir sus dotes de bailarín consumado.²⁰⁵ Heinrich Schütz (1585-1672), al concluir sus estudios musicales en Venecia bajo la guía de Monteverdi, regresará a su nativa Sajonia para convertirse en el decano de la ópera alemana. España se pondrá a la vanguardia operística construyendo en Madrid su *Coliseo del Buen Retiro* en 1640. En Austria, el Archiduque Leopoldo I (1640-1705) celebrará sus nupcias en 1666 con sendos espectáculos –durarán dos años– en donde deslumbrará a sus convidados con ballets, torneos, banquetes, desfiles, cabalgatas, fuegos de artificio y, por supuesto, *drammi per musica* compuestos *ex profeso*. El sumo Georg Friedrich Händel (1685-1759) que aprenderá en Italia los secretos del *Dramma musicale* implantará su auge en el Reino Unido, donde desde mediados del siglo XVII habían comenzando a surgir una serie de productos bastardos como la *Ballad Opera*, el *Masque* y la *Semi Opera* que fueron paridos por neblinosos úteros ingleses a partir de las descargas seminales que llegaron impregnadas del sol itálico.²⁰⁶

Allende el *Mar Océano*, el vértigo melodramático recalará en tierras de domeñada idolatría con vigor incontenible y ateniéndose a fines encomiásticos. En 1701 tendrá lugar en Lima la ejecución de la primera ópera en el “nuevo” continente. Se trata de *La púrpura de la rosa*, basada en un libreto de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) con música de Tomás Torrejón y Velasco (1644-1728) que tiene por objeto sumarse a la coba a la que la tambaleante nobleza hispana se ha acostumbrado. El Virrey de Perú, Melchor Portocarrero Lasso de la Vega, Conde de Monclova (1636-1705), no tiene inconveniente en sustraer todos los reales de que haya menester para sumarse a los festejos por el cumpleaños décimo octavo del Rey Felipe V (Philippe d’Anjou) (1683-1746) que coinciden con el primer año de su cuestionable reinado. Al agradecer su designación, Don Melchor pretende enfatizar la bondad, sabiduría y justicia de Su Majestad a través de una alegoría musical a modo, muy en sintonía con su circunstancia. La loa introductoria es descarada y se canta en coro:

²⁰⁵ Entre muchos otros, en su *Ballet de la Nuit*, de 1653, Luis XIV participó bailando en el rol de Apolo.

²⁰⁶ En el prefacio de una partitura de 1691 del ya mencionado Henry Purcell, podemos leer: “En nuestra nación la música es aún menor de edad. Es una muchacha precoz que por ahora está aprendiendo el italiano para darse maneras un poco más alegres y agraciadas. Más alejados del sol, nosotros somos de una maduración más lenta y nos tenemos que contentar con sacudirnos de encima la barbarie poco a poco...”

“La siempre invencible España la corona le ofreció, porque a su obediencia diese quilates su obligación ¡Viva Felipo, viva! ¡Viva el sucesor del imperio que, puesto a sus plantas, seguro afianza su eterno blasón! ¡Viva Felipo y su nombre aclame el clarín de la fama veloz, por invencible, por justo y benigno, desde el oriente de su formación! ¡Viva, viva!, y nuestro afecto, rendido a la superior majestad de su grandeza merezca aplauso y perdón! ¡Viva Felipo, viva! ¡Viva Felipo, y su nombre aclame...!”²⁰⁷

La Nueva España no podrá rezagarse, erigiendo entre 1671 y 1672 su primer teatro con los atributos de un teatro “verdadero”, es decir, lucirá dos *andadas* o pisos de palcos con sus antepechos de balaustas torneadas y celosías para ver o ser vistos a voluntad.²⁰⁸ Muy lejos quedan los primitivos e incómodos corrales de comedia, donde los asistentes se sentaban en lo que podían o, de plano, se quedaban parados. Dicho foro será conocido como Teatro del Hospital Real de los Naturales o Primer Coliseo. En 1722, después de la representación de la *Ruina e incendio de Jerusalén*, el fuego arrasará con él, mas no tardará en ser sustituido – en 1725– por un segundo Coliseo que, además de construirse con mampostería, presumirá de cuatro pisos dotados de palcos y una sala de lunetas con varias líneas de asientos que dejan sitio atrás para los *mosqueteros* o espectadores de a pie.²⁰⁹

Debemos referir que en la capital novohispana se estrenan los primeros ejemplos de ópera compuestos por un natural del continente. Corresponde a Manuel de Sumaya (1690 ca.-1755) el resonante honor. Su melodrama *El Rodrigo* se representa en el Palacio Virreinal bajo los auspicios del virrey en 1708 con motivo del nacimiento del príncipe Luis Fernando²¹⁰ y tres años después musicaliza el libreto de Silvio Stampiglia (1678-1756) sobre *La partenope*. Este último es un zalamero encargo para conmemorar el onomástico del animoso rey Felipe V y tiene también como escenario al Palacio Virreinal.²¹¹ Por las consabidas complicaciones burocráticas, logísticas y financieras, el estreno planeado para el 19 de diciembre de 1710 hubo de posponerse hasta el 1º de mayo de 1711. Lastimosamente, las partituras de ambas obras se extravían, reiterándonos la certidumbre de que en México se saborean los abrojos de la incuria gracias al deleite que nos inspira la desmemoria.

²⁰⁷ Calderón de la Barca P, y Torrejón y Velasco T. 1990, p.8

²⁰⁸ Magaña Esquivel A. 1974, p. 13

²⁰⁹ *Ibid.* p. 18

²¹⁰ Máynez S., 2011, Proceso № 1831, p. 66.

²¹¹ Sosa O. 2005, p. 317.

2.2.- *Los teatros venecianos y sus dueños*

“*Tutti a Venezia sono attori,*” sostiene el musicólogo Alvise De Piero (1974)²¹², “Todos asumen un papel y ese papel varía según las circunstancias. La clave para entender a los venecianos y su cultura,” –continúa en su italiano salpicado de giros dialectales en su lengua madre, “es el ritmo; el ritmo de la laguna, el ritmo del agua, de las mareas, de las olas... Y ese ritmo es como la respiración. Con *L’Aqua alta* la ciudad inhala; con *L’Aqua bassa* exhala y todos sus habitantes se distienden. No nos adecuamos a los ritmos de las ruedas. Eso es para otros sitios, sitios con vehículos. El nuestro es el ritmo del mar Adriático. En Venecia el ritmo fluye con sus mareas y esa marea cambia cada seis horas...”

Con la holgura de sus creencias De Piero interpela: “¿Cómo concibes un puente...?” – ¿Qué, un puente? Respondo sorprendido... “¿Consideras a los puentes como obstáculos, o como un conjunto de escalones que te lleva de un lugar a otro?... Para los venecianos los puentes no son obstáculos. Para nosotros son transiciones. Los cruzamos con gravedad. Son parte del ritmo. Son pernos que enlazan dos entidades teatrales, como los cambios de escenografía. A través de ellos pasamos de una realidad a otra...”

Ante la atención de mi escucha, el musicólogo se explaya. “¿Qué es un cuadro *trompe l’oeil*? ¿No es una técnica en la que lo pintado no ha de parecer pintura? Pero, ¿qué pasa si observamos un cuadro *trompe l’oeil* reflejado en un espejo? ¿Se convierte en una realidad que se desdobra?” Antes de poder responderle prosigue exaltado: “Pongamos que los rayos solares se reflejan sobre un canal para luego refractarse hasta los prismas de un candelabro a través de un ventanillo con vidrios emplomados y de ahí hacia una jarra de plata. ¿Dónde quedó la verdadera luz solar? ¿Cuál de esas refracciones lumínicas es la que en realidad percibimos, la que ya no vemos o la que nos deslumbra con sus sobre posiciones? ¿Qué es cierto? ¿Qué es falso? La respuesta no es simple, ya que la verdad está siempre mudando de ropajes. Yo cambio, tú también lo haces. La verdad es como una diosa voluble que se esconde en un laberinto para que nadie la atrape.” (De manera fugaz me cruza por la mente la deformada acumulación informativa que llega hasta Antonio de Solís, cuya “verídica” *Historia de la Conquista* reelaboró libremente párrafos de la *Historia Natural* de Joseph de Acosta quien, a su vez, fue depositario de la información que le aportó la

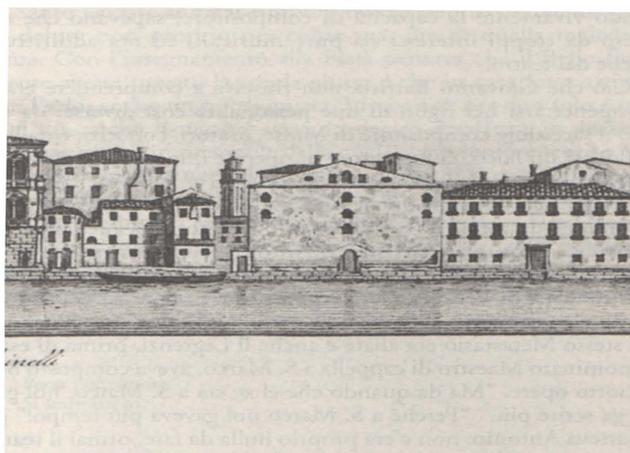
²¹² Orgullosa veneciana con licenciatura en clavecín en la universidad *Ca’Foscari* de su ciudad natal y con doctorado en *Musicología e beni musicali* por la universidad de Bolonia. El diálogo que aquí tiene lugar es una reelaboración *ad libitum* de otro diálogo imaginario aparecido en el libro: *The City of Falling Angels*, de John Berendt. 2005, pp. 1 y 2.

Segunda Relación de Fray Juan de Tovar que, en su momento, fue redactada con material de la *Historia* de Durán...).

– “Ese es el efecto que ejerce Venecia sobre los que la interrogan.” Entonces, con aire conclusivo asevera: “Los venecianos casi nunca decimos la verdad. Con pocas excepciones, damos a entender lo opuesto de lo que decimos...”

– ¿Quieres decir que si afirmas amar la ópera es porque en el fondo la detestas? “¡No!, el melodrama para nosotros es algo sobre lo que nunca acostumbrábamos mentir...” Aventurando una confrontación amigable repongo: –Pero, en el caso de la ópera y de la ópera veneciana en particular, ¿no era una serie infinita de falsedades aderezada con disfraces canoros que, además de incurrir en desmanes se le puso precio y se le vendió al por mayor para cooptar la sensibilidad de melómanos ignorantes? O, ¿es necesario que recurra al consejo de Oscar Wilde poniéndote una máscara para que me digas la verdad?

De Piero sonrío y esquiva la provocación. “Mira, estamos llegando al predio donde se asentó *il Sant’Angelo*... viene después de cruzar el puente del Rialto” Con azoro de mi parte e inocultable emoción de la suya descendemos del *vaporetto* para reinventar los avatares del teatro donde tuvo lugar la única puesta en escena del *dramma per musica Motezuma* de Alvise, o ¿Girolamo? Giusti con la música original de don Antonio Lucio Vivaldi (4 de Marzo de 1678-28 de Julio de 1741).



El Teatro Di Sant’Angelo sobre la ribera izquierda del Canal Grande. Detalle de un grabado de Antonio Quadri (1777-1845).

Mi azoro se multiplica al ingresar al hotel NH MANIN que se yergue sobre el lugar que ocupó hasta 1803 el teatro antedicho en cuyos muros y cinco órdenes de palcos,²¹³ a lo largo de 126 años de existencia, reverberaron toda suerte de virtuosismos y fiascos

²¹³ Tenía capacidad para 850 personas.

musicales, de acrobacias y torpezas vocales, amén de parlamentos y desmemorias actorales. Desde su foso decenas de orquestas dieron a luz partituras de Antonio Lotti (1666-1740), Tomaso Albinoni (1671-1750), Giovanni Bononcini (1670-1747), Francesco Gasparini (1688-1727) y Baldassare Galuppi²¹⁴ (1706-1785), junto a muchos compositores de tercera, sin faltar los estrenos de comedias como las de Carlo Goldoni (1707-1793) adosadas a una gran cantidad de vulgaridades.²¹⁵ Para rematar, en el vestíbulo del *lussuoso albergo* resuena una música “americana” apta para débiles mentales que fue “descompuesta”, precisamente, para coadyuvar en el extravío de la conciencia estética de aquellos que la consumen.

Frente a mi malestar auditivo, De Piero refiere que la yuxtaposición de épocas con su consecuente contrahechura de valores ha sido connatural al devenir de su ciudad y su patria. ¿Qué podía yo decirle de lo que se ha experimentado en México?... Una vez que el *Sant'Angelo* cerró sus puertas, el edificio fue usado como bodega y cuando dejó de ser rentable; fue demolido para que en su lugar se erigiera, en 1890, el Palazzo Barocci que habría de convertirse en aquello que en la actualidad se alquila para turistas despistados.

Dadas sus implicaciones, viene a colación mencionar que el teatro se levantó en las inmediaciones del primer *Castelletto*, o burdel público de Venecia. ¿Podría haber conexión entre una casa para los placeres del cuerpo y otra para los del espíritu?... En Venecia, ciertamente sí. De hecho, la zona del Rialto fue, desde el siglo XIII en adelante, la zona de teatros donde se trató de confinar a las “féminas del pecado” para que ejercieran su floreciente oficio en proficua colaboración con “rufianes”, mercaderes y *Signori di Notte*. (Éstos eran los encargados de aplicar las normativas que demandaba la seguridad urbana durante las horas nocturnas: robos, estupro, homicidios, violencia dentro de los teatros y demás).²¹⁶ A la luz de las evidencias, en el desangelado y de mala nota *teatro di Sant'Angelo* se congregaba también la inminente clientela de las visibles prostitutas.

Concluida la decepcionante visita a ese ángulo del Canal Grande, la conversación se enriquece con el vasto conocimiento que el musicólogo posee sobre la vida musical veneciana –con especial énfasis en el teatro– para que yo tuviera una perspectiva más amplia. La información recabada, al parejo de lo leído en otras fuentes, sirve de sustento para lo que sigue. Habría de mencionarse que como añadido a la digresión sobre la

²¹⁴ Para expandir las nociones sobre el *Buranello* y para abundar en el deterioro del paisaje sonoro veneciano se sugiere el texto *Encuentro con un veneciano de cepa*, de la autoría del que esto escribe. Ver bibliografía.

²¹⁵ Para dar una idea somera son de citarse los estrenos de las óperas *Il trionfo della innocenza* de Lotti en 1693, de *L'Argenide* de Galuppi en 1738 (En otras fuentes aparece como 1733), y de *La locandiera* de Goldoni en 1753. En el capítulo III se hablará de las óperas de Vivaldi, entre las que sobresalen las compuestas para el *Sant'Angelo*.

²¹⁶ Scarabello, G. 2006, p.13.

tendencia del veneciano por disfrazar sus “verdades”, me habló del fenómeno de las máscaras. Puede sintetizarse así: desde siempre, la cultura veneciana evitó revelarse abiertamente y de ese amor exacerbado por la secrecía se engendró la costumbre de enmascararse. Paradójicamente, las máscaras fueron la faz pública que la ciudad adoptó para sí misma. Una marcada preferencia por las verdades a medias generalizó su uso, ya que uno de sus atractivos consistía en el certero disimulo de la desigualdad. Atrás del antifaz, el plebeyo podía codearse con la aristocracia y el aristócrata lograba deshacerse de las responsabilidades de su rango interactuando desenfadadamente con sus inferiores. Como ventaja supletoria, el Estado podía recurrir al anonimato de sus enmascarados espías para ejercer una férrea vigilancia sobre los decires de sus ciudadanos.

Para entrar en materia, hemos de comenzar con las particularidades que los edificios fueron sumando hasta alcanzar los ideales acústicos y arquitectónicos que hoy conocemos. Según De Piero, la génesis del teatro *all'italiana* o *teatro barocco* habría que buscarla en las propuestas de los arquitectos humanistas del siglo XVI, quienes se inclinaron por fusionar las formas del teatro griego y latino con las del teatro cortesano. Estas últimas eran formas rectangulares, o cuadradas si se usaban los patios de los palacios. La síntesis arquitectónica renacentista quiso mediar entre las condicionantes de la urbanística y las necesidades de la dramaturgia. Un ejemplo primigenio de tales tentativos se hizo en Roma en 1513 con motivo de unos festejos abiertos al público convocados por la familia Medici.²¹⁷ El arquitecto responsable fue Pietro Rosselli (1475 ca. -1520 ca.), quien diseñó el *Teatro sul Campidoglio* empleando aún una forma rectangular pero disponiendo de siete órdenes de gradas a manera de hemiciclo para darle cabida a 3 mil espectadores.²¹⁸

Medio siglo después, es decir en 1563, se construyó el primer teatro veneciano por obra del arquitecto Andrea Palladio (1508-1580), quien dispuso para tal fin del atrio del *Monastero della Carità*. Este edificio suscitó tantos vítores que cinco años después fue erigido en sus inmediaciones –es digno de nota que también correspondió a la zona delimitada por meretrices y proxenetas– el *Nuovo Teatro San Cassian* que se incendiaría en 1629. De sus cenizas resurgió un segundo *San Cassian*, el mismo que hospedaría en 1637, como anotamos en el inciso anterior, la primera función comercial de la historia. Volveremos a él y al nexa trinitario entre teatro, casino y prostíbulo.

²¹⁷ Se trató de los festejos por la obtención de la ciudadanía romana del hermano del Papa León X (1475-1521), Giuliano de Medici (1479-1516) y la obra que se puso en escena fue la comedia *Poenulus* de Tito Maccio Plauto (251 a.C.- 184 a.C.)

²¹⁸ Severi, S. 1989. pp. 63-65.

Hacia 1580 se inició la construcción del *Teatro Olimpico* de la ciudad de Vicenza, sobre otro proyecto que Palladio ya no pudo supervisar; lo concluyó su alumno Vincenzo Scamozzi (1552-1616). En él, la platea adoptó el modelo semicircular de los teatros griegos, aunque buscó para el proscenio reconstruir aquel de los teatros romanos basándose en la interpretación de textos latinos. Al *Olimpico* se le conoce como el primer edificio teatral cubierto con tejado de la era moderna. Debemos decir que los manejos del espacio y la perspectiva logrados por Palladio sentaron precedente para el devenir de las edificaciones de su tipo que, poco a poco, irían poblando el planeta. Cabe agregarse que todavía en la platea de ese recinto palladiano la aristocracia debía convivir con sus subalternos en un mismo nivel de graderías. Acaso podía situarse en una *Loggia* de las gradas superiores pero siempre se encontraba rodeada y observada por quien así lo desease.

Un sucesivo desarrollo estructural aviene con el imponente *Teatro Farnese* de Parma que construyó en 1618 el arquitecto Giovanni Battista Alleoti (1546-1636) y al que se considera también como prototipo del teatro moderno. Fue diseñado para darle cupo a un aforo de 4500 asistentes. Entre sus innovaciones arquitectónicas destacan un palco escénico enmarcado por un recio arco de proscenio o *Boccascena* y, por vez primera, la platea a forma de herradura de caballo. Además, la prodigiosa inventiva de Alleoti ideó el mecanismo para que las escenografías pudieran ser movibles a través de un sistema de control centralizado que permitía cambiarlas todas juntas en pocos segundos.²¹⁹ A la vera de Alleoti, debemos colocar a Giacomo Torelli (1608-1678) como a otro de los forjadores de la imagería visual. Fueron ellos, con sus artilugios mecánicos, quienes lograron, entre mil portentos más, que volaran objetos por los aires y que falsas tempestades amedrentaran a niños e ingenuos pero, sobretodo, que las escenografías se sucedieran con la suficiente rapidez para que la estupefacción estuviera asegurada. La superchería de la época los tachó de testaferreros del diablo. Sus diablerías fueron simiente de aquello que el cine denominaría efectos especiales; con ellas se forjaría el universo fantástico de la ópera.

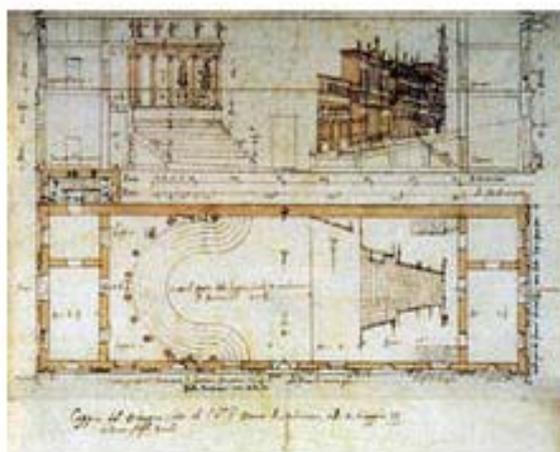
Para ilustrar la magnitud de lo logrado por Alleoti, Torreli y sus seguidores viene a cuento, a sabiendas de su ligera desviación temporal, citar el testimonio de un turista inglés que estuvo en Venecia entre 1720 y 1722:

“En una de ellas [de las óperas], Nerón presenta a Tirídates, rey de Armenia, en medio de un espectáculo romano del que forma parte. El emperador aparece en una carroza triunfal tirada por un elefante. La cabeza, el tronco y los ojos de la gran bestia se mueven como si estuviese viva, y Tirídates así lo cree, cuando, de

²¹⁹ Adorni, B. 1974, pp.70-78.

improvisó, tan pronto como el emperador ha descendido y tomado asiento en su sitial, la carroza se transforma en un anfiteatro lleno de espectadores. El elefante cae en pedazos y de su vientre sale un gran número de gladiadores, provistos de escudos, que no eran sino las incontables piezas que formaban sus flancos, de suerte que parece transformado de golpe en una compañía de hombres armados que llevan a cabo una escaramuza al mismo tiempo que suena la música. Vimos otra máquina. En una sala se representaban los cuatro elementos; al abrirse formaban dos palacios, los de Amor e Hymen, que se transformaban en un templo de Marte, completamente rodeado por armas de guerra. Esta escena estaba tan sutilmente imaginada, y las luces tan bien dispuestas que, para mí, era la visión más placentera que jamás haya conocido en un escenario de teatro.²²⁰

Soslayando los prodigios perpetrados en aras del asombro es pertinente que consideremos ahora a la acústica. Es de remarcar que la forma de herradura de caballo fue una aportación de enorme trascendencia pues, además de permitirle al público percibir una mayor intensidad del sonido directo en relación a aquel reverberado, le crea una ilusión auditiva al sentirse rodeado de vibraciones sonoras, como si éstas giraran en su derredor. (Esto es válido, principalmente, para el público de la platea, aunque la circularidad de las paredes traseras de palcos y “gallolá” debe sumarse al efecto) Podemos declarar que la adopción de la herradura de caballo fue la respuesta a las exigencias que la ópera impuso.²²¹



*Bosquejos del Teatro All'antica de Sabbioneta (1588-1590)
plasmados por el arquitecto Vincenzo Scamozzi.*

Tenemos que llegar hasta el 1661 para toparnos con la última invención que definió el concepto arquitectónico de los teatros *all'italiana*. Hablamos de la incorporación del sistema de palcos sobrepuestos en diversos pisos u órdenes. Fue Ferdinando Tacca (1619-

²²⁰ Wright, E. 1730. vol. I pp. 84-85.

²²¹ Pezzi, A. 2002, p. 27.

1686), el arquitecto que así los diseñó para el *Teatro alla Pergola* de Florencia. Tal operación simbolizó a la estructura social italiana de esa época. En la platea se apelmazaría el público pedestre y en los primeros pisos de palcos se acomodarían los pudientes. (Excepción hecha en Venecia con respecto al primer piso de palcos, de la que nos encargaremos en breve) Por su pésima visibilidad, en el *Loggione*, “paraíso” o “palomar” se hacinarían los setos más bajos del pueblo. Los palcos, pequeños espacios separados que permiten el goce del espectáculo desde una posición privilegiada, apta para “observar” y ser “observado”, fueron pensados, según la maledicencia, debido a la proclividad por el litigio que tenían (tienen) los florentinos: asignando un palco a cada familia se evitaban fricciones entre grupos antagonistas.²²²

Podemos suponer que esa distinción de los estratos sociales fue criticada tanto por pudibundos como por idealistas, ya que ponía de manifiesto la recalcitrante tendencia de seguir compartimentando en guetos a la humanidad y, más aún, cuando se estipuló la ubicación de los Palcos Reales – más amplios y con la mejor visibilidad posible para, literalmente, dominar la escena– dentro en una posición central dentro del edificio, sin embargo, era imposible que la incipiente democracia que se vivía fuera del teatro no se refractara en éste en todas sus tonalidades de segregacionismo. El público iba al teatro (continúa yendo) para liberarse de sus grilletes existenciales, pero también para reafirmarse dentro del grupo social al que pertenecía (pertenece y pertenecerá). Como en la vida real, el cruzamiento de una jerarquía social a otra y las imposturas de clase eran factibles, mas no muy aceptadas por una sociedad que pretendía solidificarse en su inmovilidad. (Excepción lograda, una vez más en Venecia, merced al artilugio del aludido enmascaramiento colectivo)

Vale la pena que abordemos en este punto lo relativo a la iluminación, aspecto capital del éxito de las representaciones escénicas. Como en la vida cotidiana, se empleaban velas de cera, linternas de aceite y antorchas de poca intensidad. Los espectáculos barrocos mantenían, por lo general, las salas iluminadas durante la función. (El anhelo de crear una oscuridad total –a esto debe aunarse el silencio– se logró entorno a la década de 1930 gracias a las ideas que Serge Liffar (1904-1986) impulsó en París.)²²³ Por su bajo costo, la fuente de luz preferida para iluminar tanto el palco escénico como al auditorio era la vela de grasa animal. (Aquella de cera era más refinada y, no despedía malos olores, pero costaba más). Las velas se disponían sobre grandes candeleros que colgaban del techo de la platea o,

²²² Ver sitio web del *Teatro alla Pergola*.

²²³ Castarède, M. F. 2002, p. 24.

a partir del 1670 aproximadamente, a lo largo del borde anterior del palco escénico –son las *footlights* actuales– y atrás del arco del proscenio para dirigir la luz hacia el escenario. Es fácil deducir los problemas que acarrea este sistema. Además de su costo, a las velas había que sustituirlas con suma frecuencia y era muy complicado controlar a cientos de ellas simultáneamente. Encima de esto, se requería la participación de varios profesionales, los *ragazzi soffiatori*, que se ocupaban de cortar los pabilos y de apagar velozmente los candelabros para obtener transiciones precarias hacia la media luz. Por obvias razones, los incendios estaban a la orden del día. La inflamabilidad de la madera que se empleaba en la construcción y revestimiento de los teatros completaban el círculo de siniestros.

Sumando las aportaciones de Rosselli, Palladio, Alleoti, Tacca y Torelli, se concretan las condiciones materiales que hicieron que la ópera evolucionara –pese a que para la clase dominante no fuera sino una involución–. Ya sabemos que gracias a los venecianos pasó de ser un asunto esotérico de la nobleza a un espectáculo para cualquier público; fue ahí donde la *Serenissima* asestó una jugada maestra que redundaría en la apropiación del género dramático musical, dictando reglas e impulsando modas, durante la friolera de nueve décadas. (De los treinta del siglo XVII hasta la segunda década del XVIII, cuando acaba de difuminarse el “imperialismo” musical napolitano que será cimiento del llamado “clasicismo”) Como afirma Patrick Barbier,

“...el doble genio de Venecia fue haberse atrevido a imaginar que clases sociales tan opuestas como príncipes y pueblerinos pudieran cohabitar en un mismo recinto, para sentir las mismas emociones ante un idéntico espectáculo. Sólo una ciudad por un lado volcada al comercio durante tantos siglos, y por el otro que no dejaba de mezclar las clases sociales en sus fiestas y en su carnaval podía proyectarse así hacia el futuro”.²²⁴

Es momento de regresar a la apertura del teatro *San Cassian*, rehecho sobre las cenizas del precedente, en marzo de 1637. En esta fecha clave, el músico y administrador Benedetto Ferrari (1603-1681) azuzado por los hermanos Francesco y Ettore Tron, dueños del inmueble y socios mayoritarios de la empresa, le facilitan al populacho el derrotero de su gradual adocenamiento para volverlos adictos a las maravillosas patrañas de la ópera. A Ferrari y a los patricios Tron,²²⁵ tipos ávidos y de moral relajada, les va tan bien en su

²²⁴ Barbier, P. 2002, p. 126.

²²⁵ La familia de patricios Tron se remonta al siglo V y se considera como una de las más conspicuas de la nobleza de la *Serenissima Repubblica*. El título de *patrizio* tiene su origen en la Roma Antigua. Los patricios eran descendientes de los cien *Patres* que formaron el senado romano, en la época de *Romolo e Remo*. El título hacía la distinción entre los primeros ciudadanos romanos de los advenedizos, a quienes se les llamaba *plebei*. Con el tiempo, la designación se transformó en un verdadero título nobiliario.

aventura comercial que dos años después están en condiciones de inaugurar dos teatros más. El de los *Santi Giovanni e Paolo* y el *San Moisè*; este último en sociedad con la familia Vendramin que no quiso quedar a la zaga y la coparticipación del empresario Francesco Santorini. El incontestable éxito económico de esos tres teatros incita a los competidores. En 1655, los estirados Grimani –en la rama familiar con nexos teatrales aparecería un abad y un cardenal²²⁶– se lanzan a las arenas movedizas de la ópera con un experimento antropológico que les serviría de muestra para una inversión más audaz. Mandan construir el teatro *San Samuele* con la esperanza de que el vulgo pudiera evadir sus miserias teniendo acceso a obras de buena factura musical con libretos edificantes. El resultado es tibio desde el punto de vista educativo, pero genera los recursos para la construcción del teatro más suntuoso jamás visto (lo abordaremos en seguida).

En 1677, las familias patricias Capello y Marcello destinan un terreno ocupado por casas en ruinas de su propiedad para erigir el teatro de *Sant 'Angelo*, gracias a una inversión del mismo empresario del *San Moisè*, el hábil Francesco Santorini, quien infundirá, una década después, brios populistas a la escena teatral veneciana. Convencidos de los beneficios pecuniarios de la ópera, los citados Grimani logran, en 1678, cristalizar el orgullo de su nepotismo: construyen con todo el boato y el derroche a su disposición el majestuoso teatro *San Giovanni Grisostomo*, pero son muy claros en su concepto elitista. Su criatura sólo albergará a las producciones más rimbombantes de la ciudad. En su proscenio podrán desfilar, únicamente, las estrellas internacionales de mayor renombre y en su sala habrán de escucharse las armonías de los compositores más aclamados. Por supuesto, la elección y escritura de los libretos será una prerrogativa exclusiva de sus dueños. Para justificar ulteriormente el elevado precio de sus localidades, mármoles policromados y recubrimientos de oro se emplearán en descarada profusión.²²⁷

Más pronto de lo imaginado hay dieciséis teatros activos en Venecia, mismos que reciben el nombre de las parroquias aledañas.²²⁸ Era una gran cosa poder solapar el efectivo que ingresaba a las arcas de los promotores recurriendo a la tutela de los santos. De esos ingresos, sobra decirlo, la curia no perdonaría su tajada. La ópera se transforma, a golpe de gargantas, de conformidad con las venalidades que exhibe y la bendición de curas, lenones y políticos, en el pasatiempo más popular, por ende menos selecto, de la ciudad insular.

²²⁶ Se trató del abad Vettor Grimani Calergi (1657-1708) y el cardenal Vincenzo Grimani (1653-1710)

²²⁷ El teatro *San Giovanni Grisostomo* sobrevivió a la debacle de los siglos y hoy sigue en pie operando con el nombre de *Teatro Malibran*. Es de destacar que en 1709 hospedó la producción de la ópera *Agrippina* de G. F. Händel con un libreto de Vincenzo Grimani, que tendría implicaciones directas sobre la psiquis de Vivaldi.

²²⁸ En realidad la cifra es aproximativa ya que mientras unos teatros abrían otros se derrumbaban.

Es menester aclarar que la apertura exponencial de las casas de ópera no fue síntoma, como podríamos suponer, de una inusitada bonanza financiera, sino al revés, fue constatación de una catástrofe económica que intentaba revertirse por todos los medios. De ahí que la ciudad se convirtiera en el prostíbulo favorito de Europa (y en la meca de la ópera y de todo vicio lúdico). Se piensa que en los albores del siglo XVIII llegó a haber 15 mil cortesanas activas en Venecia,²²⁹ las cuales recibían el entrenamiento más refinado de la época: baños en leche de burra, lenguas, artes amatorias, teología, sin faltar la pernoctancia intermitente en establos para tolerar los olores más penetrantes y las compañías más perversas. Entrenamiento severo que era patrocinado por el Estado a través de la *Scuola di Puttane* y las diversas *Scolette di donne*. No es fortuito que Montesquieu (1689-1755) haya escrito en sus notas de viaje del 1728 sobre el libertinaje que reinaba al:

“...andar en pleno día en busca de meretrices; ayuntarse con ellas; saltarse los preceptos pascuales; permanecer absolutamente incógnitos e independientes en las propias acciones”.²³⁰

A eso hay que agregarle la apertura de casinos como parte irrenunciable de la oferta turística. (En un censo de 1734, se reportó la existencia de 118 casinos registrados oficialmente, de los que el Estado percibía impuestos sustanciales.)²³¹ Un arraigado proverbio del tiempo nos confirma las acusaciones entre las que se infiere el usufructo de los espacios que la ópera aportaba: “*La mattina una messeta, dopo pranzo una bassetta* [Juego de cartas practicado en casinos y teatros], *dopo cena una donnetta*.”²³²

Aún en la fabulación novelística la realidad palpable se trasmina sin atenuantes. En *La princesa de Babilonia*, Voltaire relata:

“Desembarcó [el protagonista] en una ciudad que no se semejaba a nada visto hasta entonces. El mar formaba las calles, las casas estaban construidas sobre el agua. Las pocas plazas públicas que la adornaban estaban pobladas por hombres y mujeres con doble rostro: Aquel dado por la naturaleza y una cara de cartón mal dibujado que se pegaban, de modo que el pueblo parecía estar compuesto por espectros. Los extranjeros que ahí llegaban, comenzaban por comprarse un rostro, como en otros lugares se proveían de gorros y zapatos. (...) Había en la ciudad docemil muchachas registradas en el gran libro de la Repubblica; muchachas útiles al Estado, encargadas del comercio más ventajoso que haya jamás

²²⁹ A finales del siglo XVII se calculaba que Venecia contaba con 140 mil habitantes, más los 20 mil ca. de índole flotante.

²³⁰ Montesquieu, 1955, vol II, p. 1007.

²³¹ Scarabello, G. 2006, p.137.

²³² “En la mañana una misota, después del almuerzo un partidota y después de la cena una mujerzota”. (Traducción casera.) *Ibid*, p. 136.

enriquecido a una nación. Los comerciantes enviaban con grandes costos sus telas en Oriente, mientras estas bellas negociantes traficaban, sin riesgo alguno, sus siempre renacidas gracias...²³³

Para que no se nos tilde de incurrir en el pecado capital de la pereza habrá que detallar los nombres y las fechas de apertura de los entes teatrales restantes²³⁴:

- *Teatro San Salvatore*, abierto en 1622 y después rebautizado como *San Luca*.²³⁵
- *Teatro Novissimo*, abierto en 1640 y cerrado en 1645.²³⁶
- *Teatro SS Apostoli*, inaugurado en 1648.²³⁷
- *Teatro Ai Saloni* di San Gregorio, activo alrededor de 1650.
- *Teatro San Apollinare*, inaugurado en 1651.
- *Teatro Canareggio* adscrito a la iglesia de *San Giobbe*, construido en 1679.²³⁸
- *Teatro Alle Zattere*, ente privado cercano a la capilla de *Ognissanti* del 1679.
- *Teatro Altieri*, situado en los jardines del palacio homónimo, del 1690.
- *Teatro Calle dell'Oca*, surgido en 1707.
- *Teatro San Benedetto*, construido alrededor de 1715.²³⁹
- *Teatro Santa Margherita*, ubicado en el *Campo Carmini*, activo alrededor de las décadas de 1720 y 1730.²⁴⁰

Constatado el auge operístico, hay que ubicarnos en la valencia de los propietarios de los teatros quienes, ilusamente, intentaban conjugar su vena comercial con un supuesto respeto al arte sonoro. Aquella que siempre salía lesionada era la música y no era de culparse la tibieza de sus intenciones sino la injerencia que tenían los administradores o empresarios que fungían como intermediarios entre ellos y el público del que se esperaba una afluencia redituable. A toda costa, el intermediario debía salir ileso e, idealmente fortalecido, en su actividad. El señor cedía el espacio y el empresario se lo alquilaba sumándole su propia inversión monetaria; era comprensible que ahorrara en todos los rubros

²³³ Voltaire, 2008, p. 65.

²³⁴ Se excluye el teatro más célebre de la actualidad, *La Fenice*, pues se inauguró hasta 1792, sólo cinco años antes de la caída de la República.

²³⁵ Continúa en pie bajo el nombre de *Teatro Carlo Goldoni*.

²³⁶ En seis estaciones estrenó seis óperas.

²³⁷ Sólo sobrevivió tres años.

²³⁸ El patricio Marco Morosini lo mando construir para escenificar su única ópera llamada *Ermelinda*.

²³⁹ Tercer teatro de la familia Grimani que se quemó en 1774. Una vez reconstruido se le llamó *Teatro Del Gallo* en honor de su segundo poseedor, para ser posteriormente rebautizado como Teatro Rossini. Rosand. E. 2007, p. 181.

²⁴⁰ En 1728 montó la ópera *Dorilla in Tempe* de Vivaldi, pero sin un probable involucramiento del mismo.

con tal de no salir arruinado, hecho particularmente cierto en cuanto a lo intangible. Si cuatro violines podían llenar sus respectivas voces, ¿para qué contratar a dieciséis?... Es perdonable también que en pos de la supervivencia de la costosa empresa se recurriera a la venta de golosinas y helados —eran famosas las arias del *sorbetto*—,²⁴¹ a la suscripción y renta de palcos y que se permitiera el ingreso, previo acuerdo taxativo de sus ganancias, a prostitutas dentro del *Pepian* (una planta baja sobrealzada que se ubicaba en el primer piso de palcos) para que sus eventuales clientes pudieran aquilatar la magnificencia de sus dones. La lírica popular de la época nos lo confirma: “*un simple tabique separa a una mujer de bien de una ramera.*”²⁴²

El sistema de palcos estaba comunicado por pasillos en los que una multitud de criados se afanaba por surtir ininterrumpidamente viandas y bebidas. Debían estar siempre atentos para servir a quien prefiriera permanecer dentro de la comodidad de sus palcos. Dentro de éstos podía verificarse toda clase de holganzas corporales y pasatiempos; en la parte delantera podía correrse una cortina para resguardo de miradas indiscretas, y no eran de excluirse el juego y los placeres del tabaco para afrontar las partes más pesadas de las óperas; unos espejos colocados en las paredes permitían echar un vistazo ocasional al espectáculo. El presidente Charles De Broses (1709-1777) confirmó su estupefacción: “El ajedrez iba de maravilla para llenar el vacío de los largos recitativos, y la música, para interrumpir la asiduidad demasiado grande del ajedrez.”²⁴³

Por norma, las funciones comenzaban alrededor de las seis de la tarde y podían prolongarse hasta las dos de la mañana. Un gentío enmascarado llegaba a pie o en góndola. Mientras la canalla se aposentaba en la platea, entre ella los gondoleros, los nobles se dirigían, llave en mano, hacia sus palcos. Éstos podían subarrendarse en caso de ausencia. La titularidad era anual o de por vida, incluso, transferible de generación en generación. Para el pueblo raso era obligatorio exhibir un *bolletino di passaporto*, que comprobaba la cobertura de su cuota de ingreso. Cuando llegaba a Venecia un personaje importante, el Senado lo comunicaba al dueño del teatro para que le consiguiera un buen lugar. A menudo, esa operación se complicaba y era necesaria la intercesión del Dux.

Como hemos dicho, los asistentes a la platea permanecían de pie o sentados en sillas plegables. El vaivén era incesante y abundaban las bromas entre gondoleros. También la lluvia de escupitajos y basuras provenientes del “paraíso”. “Cuando se está a punto de iniciar”, relataba el viajero Maximilien Misson (1650-1722):

²⁴¹ Hablaremos de ellas en el inciso siguiente.

²⁴² Malamani, V. 1886, p.63

²⁴³ Ch. de Broses. *Lettres familières d'Italie*. Citado por Barbier P. 2002, p. 134.

“se abre la puerta a los gondoleros, que son una corporación considerable de Venecia de la que se obtienen grandes ganancias y usufructos. Su tarea es gritar como poseídos para alabar o vituperar a los cantantes. No puedo decir los términos de los que se sirven, particularmente cuando dirigen sus algaradas a las mujeres.”²⁴⁴

Son de resaltar los altibajos sufridos durante las temporadas, ya fuera por recesiones económicas, por la competencia feroz o por la menguante calidad de las producciones. Del mismo modo, la vocación de los edificios hubo de evolucionar. Algunos de ellos reservados en sus inicios al teatro hablado se consagraron a los dramas musicales en el XVIII. Tal fue el caso del *San Samuele*, donde debutó Giacomo Casanova (1725-1798) como violinista. Otros se especializaron en repertorios específicos. De la *opera seria* se ocupaban el *San Cassiano* y el *San Giovanni Grisostomo*; para la *opera buffa* el *San Moisè*; en el *Sant'Angelo* se representaba cualquier cosa. Al parecer, los criterios de las familias Capello y Marcello, sus poseedores, no siempre coincidían en la programación pero sí en la idea de reducir sus costos. Por algo habían contratado a Francesco Santurini, quien ya al frente del *San Moisè*, había logrado varias proezas: apenas dio inicio a su gestión redujo el espacio de butacas, constriéndolas de 500 a 800 y rebajó el precio del ingreso al mínimo (de un tercio a un cuarto de ducado),²⁴⁵ desatando una inusitada revolución en el medio teatral. Por si fuera poco, también fue categórico en cuanto al tipo de obra que debía representarse: aquella que dejara satisfecho al *vulgus*. Con esos antecedentes fue precedido el ingreso de Vivaldi como empresario y compositor del *Sant'Angelo*, teatro que, según fuentes documentales, se reveló como el más barato de Venecia en esa década de 1710.²⁴⁶ Cultura a precios populares...

²⁴⁴ Misson, M. 1691, pp. 186-187.

²⁴⁵ A título meramente orientativo y sin considerar las sensibles variaciones del poder adquisitivo sufridas por la moneda veneciana desde finales del siglo XVIII y hasta buena parte del XVIII, se ha propuesto una conversión aproximada de 50 euros por un ducado; es decir, los 12.25 euros correspondientes equivalen a 230 \$ m. n. ca. Gillio. P. G. 2006, p.VII.

²⁴⁶ Mancini, Muraro, Povoledo. 1996, vol. 2. pp. 3-12.

2.3.- *Libretistas y compositores*

Como puede apreciarse en el título de este inciso, los literatos se citan primero, es decir, refutamos deliberadamente la tradición implantada desde finales del siglo XVIII donde los maestros de música tuvieron a bien apoderarse del primado en la creación artística, tanto en lo referente al crédito como en lo que concierne al derecho autoral con su consecuente tabulación monetaria. En la actualidad, los derechos de una obra literario/musical se dividen en un 80 % para el autor de la música –pocas veces menos– y un 20 % para el hacedor de las “letras”. Tal desigualdad concuerda con la manera en que las obras se publicitan y con la pertinacia con que se insertan en la memoria colectiva. El habla corriente se refiere al *Barbero de Sivilgia* de Rossini y a *Le nozze di Figaro* de Mozart, por ejemplo, y se ignora a Pierre-Agustin de Beaumarchais (1732-1799) que fue, nada menos, que el forjador de las fuentes literarias.²⁴⁷

La diatriba para definir la jerarquía entre palabras y música es muy vieja y nunca ha podido establecerse de manera conclusiva. Sin una buena idea dramática expresada en vocablos que se amolden a un ritmo y una rima, no puede haber composición musical, reclaman los poetas; pero los compositores aducen que lo que el público quiere escuchar es la calidad de las melodías y que le viene guango lo que ellas expresen (a esto se suma que a los cantantes no siempre se les entiende). Quizá haya algo de cierto. Una tonada pegajosa surte más efecto que un verso magistral, insisten nuevamente los músicos. Como quiera que sea, detrás de esta “necesaria” colaboración profesional acechan los egos, las incapacidades y las pretensiones de los interesados, y de esto son muy pocos los que han podido escaparse. Acaso podamos citar a J. J. Rousseau, Richard Wagner (1813-1883) y a Arrigo Boito (1842-1918) como excepciones a la regla (Boito concibió íntegramente su *Mefistófeles*, Rousseau escribió el libreto para cuatro de sus seis óperas²⁴⁸ y Wagner lo hizo con todos sus dramas musicales). En la visión particular del operista alemán, libreto y música debían constituir

²⁴⁷ A las obras de Beaumarchais les metieron mano Cesare Sterbini (1784-1831) y Lorenzo Da Ponte (1749-1838) respectivamente. Su tarea fue la de traducirlas al italiano e infligirles las adaptaciones escénicas que les vinieron en gana.

²⁴⁸ Las dos óperas para las que no escribió sus textos fueron: *Daphnis et Cloé* del 1774 con libreto de Olivier de Corancez (1739 ca.-1810) y *Pygmalion* del 1762 al alimón con Horace Coignet (1735-1821), tanto para la música como para el libreto; a las restantes les puso palabras a su música y, según los entendidos su estatura como compositor no quedó por debajo de aquella de filósofo. Las otras cuatro se intitulan *Le devin du village* de 1752, *Les muses galantes* de 1743, *La découverte du nouveau monde* de 1741 e *Iphis et Anaxarette* de 1738. Mayor información en el sitio web *Le magazine de l'opéra baroque*.

una entidad indivisible derivada de un solo creador (en añadidura pensaba llevarse todos los laureles y, obviamente, todas las ganancias).

Puede ser comprensible que un *magister musicæ* consciente de su valía no tenga ganas de bregar con las necesidades de otro artista que, así mismo sabedor de sus méritos, ose imponerle su voluntad; sin embargo, en los siglos que a Vivaldi le tocó padecer, la situación era a la inversa. Los verdaderos dueños de los *drammi per musica* eran los poetas —la *poesia per musica* había sido la razón misma del advenimiento del melodrama; los músicos eran meros asalariados que debían someter su estro a los designios de los dueños de los teatros, empresarios y hombres de letras. Éstos últimos, sobretodo en los inicios del drama musical, eran nobles adinerados que podían darse el lujo de cultivar sus aficiones literarias. La titularidad de las “óperas en música” correspondía “mucho más al poeta, que debería preceder a todos y llevar el timón de todas las cosas”, escribió el aludido Francesco Algarotti.²⁴⁹ En su ensayo sobre la ópera del 1750 expresó sin rodeos:

“Establecida en el teatro la debida disciplina, la primera cosa que debe considerarse bien es la calidad del argumento, o sea, la elección del libreto, que importa mucho más de lo que comúnmente se cree. Puede afirmarse que del libreto depende la buena o la mala recepción del drama. Él es el plano del edificio; es el lienzo sobre el que el poeta ha pintado el cuadro que debe ser coloreado por el maestro de música.”²⁵⁰

Es de remarcar que como propietario exclusivo del libreto, su autor lo alquilaba para todas las musicalizaciones que tuvieran lugar. Muerto el poeta, el usufructo del mismo era aún más deseable, pues no había que pagar renta y podían infligírsele enmiendas y alteraciones a granel (también se cometían aunque estuviera vivo). El libreto de *La partenope* que dedicó Silvio Stampiglia en 1699 a la virreina española de Nápoles, María de las Nieves Téllez Girón y Sandoval, Duquesa de Medinaceli (1660-1732), por citar un caso, fue musicalizado inicialmente por Luigi Mancina (1665-1708) para su estreno napolitano. Después se sumó Antonio Caldara (1670-1736) que presentó su adaptación musical en Venecia entre 1708 y 1710 (casi tres años de representaciones consecutivas en varias ciudades del norte de Italia), donde se presume que Händel se enteró de su existencia para realizar la versión que llevaría a escena en Londres en 1730. En 1711 se estrenó en México con la extraviada música de Manuel de Sumaya que ya comentamos y la lista de ulteriores apropiaciones es enorme; bástenos mencionar a sus perpetradores de corrido (aquí hay que señalar a *La Rosmira Fedele* que fue otra designación del mismo argumento): Alessandro

²⁴⁹ Algarotti. F. 1823, p. 224

²⁵⁰ *Ibid*, pp. 225-226.

Scarlatti (1660-1725), Domenico Sarro (1679-1744) y Leonardo Vinci (1690-1730), junto a los hoy desconocidos Luca Antonio Predieri (1688-1767), Antonio Quintavalle (1688-1724) Giuseppe Boniventi (1691-1757) y, por descontado, Vivaldi, cuya *Rosmira Fedele* se montó en 1738 en el *Sant'Angelo*.

Ya que trajimos a colación a la *Rosmira Fedele* de Vivaldi, perdón, de Stampiglia con música del cura melodioso, vale la pena dilucidar que no fue un *dramma per musica* de su única autoría sino un vil *pasticcio*, que era otra de las prácticas comunes para resolver las premuras atinentes a la efervescencia organizativa de los teatros. En este caso fue el propio Vivaldi quien eligió el libreto así como el resto de las partituras para armar el producto. En el mes que tuvo a su disposición hubo de encargarse de concertar al elenco de cantantes y bailarines, de ensamblar a orquesta y coro y de echar a andar la publicidad, los programas, etcétera. Sin menoscabo de su auto imagen como creador, el apresurado sacerdote unió retazos sonoros indiscriminadamente, reservándose algunos números musicales y uno que otro recitativo; con eso podía venderla como propia.²⁵¹ Entre los compositores de los que echó mano se enumeran Johann Adolf Hasse (1699-1783), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Gëorg Friedrich Händel (1685-1759), Antonio Mazzoni (1717-1785), Giuseppe Antonio Paganelli (1710-1764), Antonio Gaetano Pampani (1705-1775) y Girolamo Micheli (1717-1776).

Además de la promiscuidad autoral hay que referir que Vivaldi no pidió autorización –nadie lo hacía en esa época– ni desembolsó un solo ducado para resarcir a los “plagiados”. Con buena probabilidad tampoco pagó por el libreto. Y no sólo eso, al momento de zurcir el todo, se tomó la libertad de alterar las orquestaciones, cercenando también a voluntad secciones completas de las partituras ajenas. Alteró los textos –destinados para otros fines dramáticos– para que, más o menos, encajaran con la nueva propuesta. Es curioso notar cómo se eximió de su responsabilidad al momento de dedicar “su” recién concluida criatura a su Alteza Serenissima Federico I de Prusia, Margrave de Brandenburgo (1688-1740):

“El drama del famoso Stampiglia no está previsto para mostrarle al Margrave un modelo de grandeza que él no requiere; la ópera está compuesta para su entretenimiento, ya que los grandes príncipes a menudo acuden a tales lindos pasatiempos, pues les alivian la mente de los graves pensamientos de la gobernación.”²⁵²

²⁵¹ Los coros de apertura y conclusión, un trío situado al final del segundo acto y, probablemente, cuatro arias.

²⁵² Bellina, A. L. 1982. pp. 99-100, n.º. 41.1

El caso recién anotado fue una situación extrema (podemos imaginar la desigualdad de trozos pertenecientes al estilo compositivo de ocho músicos distintos; por más que Vivaldi haya rehecho y reformado, un oyente atento habría caído en la cuenta de las anomalías, empero, eso era lo de menos). Lo habitual para la confección de *pasticcis* era que cada acto de una ópera recayera en un compositor diferente; podía ser por decreto del dueño del teatro, a través de un concurso u, ocasionalmente, como decisión del músico a cargo. Ejemplos al respecto sobran; mencionemos uno que viene a cuento por las tropelías cometidas contra los libretos. En 1721 Händel es comisionado por los directivos del *King's Theater* de Londres para montar otra ópera. Argumento y libreto están elegidos de antemano y versan sobre el mito del héroe romano Muzio Scevola.²⁵³ Todo está predispuesto con celo. El libreto que debe emplearse es una remodelación hecha, una vez más por Stampiglia, del original firmado por Nicolás Minato (1627-1698) y los encargados de musicalizar cada acto están también definidos: a Filippo Amadei (1690-1730) le toca el primero, a Giovanni Bononcini (1670-1747) el segundo y Händel se queda con el acto conclusivo. Tanto la fecha del estreno –15 de abril de ese año– como la contratación del elenco están acordadas, sin embargo, nadie cuenta con las ínfulas del cantante que encarna el rol protagónico. Se trata del castrado Francesco Bernardi (1686-1758), mejor conocido como *Senesino*. Sin reparar en el efecto de sus pretensiones, el evirado pone peros y alega que no cuenta con el número de arias suficientes para, verdaderamente, opacar a los demás. Las que ya le compusieron tampoco son enteramente de su agrado porque les faltan pasajes de lucimiento. Si no lo contentan no canta y si él no canta no se levanta el telón... Al borde de una crisis, Händel contrata al poeta Paolo Antonio Rolli (1687-1765) para que escriba, sin dilación, los nuevos versos a los que debe ponerles música y para que, de paso, rehaga algunos textos de los recitativos que podrían resultar largos y aburridos.

Más allá de lo anecdótico, lo que hemos descrito retrata con fidelidad el *stato quo* del melodrama y aclara algunos porqués de sus constantes intentos de reformas. Sentenció Algarotti:

“La ópera en música, una de las más ingeniosas creaciones del espíritu humano, se ha vuelto una composición lánguida, inconexa, inverosímil, monstruosa, grotesca, digna de las malas voces a las que se les confía, y también por la censura de

²⁵³ Mucius Scaevola fue protagonista de una leyenda sobre el asedio etrusco en Roma. Se narra que el héroe se infiltró en las líneas enemigas con el propósito de asesinar a su comandante pero falló en su intento. Una vez capturado profirió al tiempo que ponía su mano sobre brasas ardientes: *Quería matarte a ti* (al comandante) *pero como mi mano erró ahora la castigo*. Dada su valentía fue indultado y eso dio pie para que inventara el ardid de que si él fracasaba había 300 jóvenes romanos que habían jurado hacer lo mismo. Ante semejante amenaza los etruscos decidieron firmar la paz con los romanos.

aquellos que trafican con el placer que produce esta importante y seria cosa que es.”²⁵⁴

Recurrimos nuevamente al veneciano amante de Federico *Der Grosse* pues, además de su conocimiento y ponderación sobre asuntos del arte, pudo haber sido testigo presencial de la puesta en escena del *Motezuma* giustiano/vivaldiano. Tenía 21 años al momento del montaje de la ópera en entredicho y tenemos conocimiento que hasta ese 1733 seguía viviendo en Venecia. Fue hijo de venecianos y, salvo algunos periodos de estudio en otras ciudades de Italia, siempre mantuvo su domicilio en la *Serenissima*. Los viajes que lo llevaron al extranjero comenzarían a partir de 1735.

El siguiente párrafo es iluminante:

“Para que el poeta pueda conseguir su fin, que es aquel de mover el corazón, deleitar a ojos y oídos sin contravenir a la razón, le convendrá seleccionar una acción sucedida en países muy remotos y extraños para nosotros, una acción que dé lugar a diversas formas de lo maravilloso, pero que sea, al mismo tiempo muy simple y notabilísima. El hecho de que la acción nos resulte tan peregrina, la hará menos inverosímil al escucharla recitada con música. Lo maravilloso de ella le dará espacio al poeta para entremezclarla con bailes y coros y de introducirle varias suertes de decorados; y por ser simple y notable, no habrá necesidad de trabajarla tanto, ni de preparativos tan largos para dar a conocer a los personajes de la fábula, y para hacer como así conviene, jugar con las pasiones, que son el resorte maestro y el alma del teatro.²⁵⁵ [...] Algo similar sucedería con Montezuma, tanto por su grandeza como por la extrañeza y novedad de su acción, donde harían un buen contraste los vestuarios mexicanos y españoles al verse por primera vez juntos [sic]; y se desplegarían todas aquellas cosas que tenía de magnífica y peregrina la América en contraposición con Europa...”²⁵⁶

Si nos atenemos a lo que escribe Algarotti, corresponde únicamente al poeta elegir el argumento sobre el que ha de estructurar el libreto que sustentará el edificio sonoro, cosa que coincide con la manera tradicional de proceder, es decir, primero se colige el texto y, *a posteriori*, aviene la confección de la música sobre las palabras. Aceptada y entendida esa forma de colaboración entre los dos creadores, a Vivaldi puede exonerársele en cuanto a la peregrina elección del argumento que aquí nos ha convocado; fue Giusti el principal responsable de sus desperfectos y, ante todo, el indiciado por no haber concebido nada maravilloso; mas no adelantemos vísperas, que a su debido tiempo abordaremos los yerros

²⁵⁴ Algarotti, F. 1823, p. 222.

²⁵⁵ *Ibid*, pp. 230-231

²⁵⁶ *Ibid*, p. 231.

del libreto y las inconsistencias melódicas de la obra, digamos, nada más, que la tarea de Vivaldi fue consecuencia del pésimo trabajo literario de su colaborador.

No es de excluir que pudiera haber sido el prelado filarmónico quien diera al libretista la idea de acercarse al mandatario mexicana pero, irrefutablemente, el músico no tuvo otra opción más que ponerse a trabajar apenas el libreto estuvo listo. En lo que sí pudieron haberse puesto de acuerdo fue en la cantidad de personajes con sus respectivas características y la estructura general de la obra. ¿Tres o cinco actos? Dejémosla en tres porque el público ya no tiene la concentración de antaño. ¿Y en minutos? Lo que he visto que funciona es que no sobrepase las cuatro horas netas. ¿Cuántos personajes quieres? ¿De cuántos dispones o, más bien, con cuánto cuentas para contratarlos? Me parece que con seis podemos salir bien librados. ¿Le metemos bailarines? Dentro de la obra mejor no; es preferible que los ballets entren en los intermedios. ¿Con cuánto contamos para las escenografías? Quédate en las mínimas indispensables. ¿Está contemplada alguna superestrella? Por el momento no, pero voy a ver qué se me ocurre para contar con algún *castratto* de renombre. ¿Aunque se devore la tajada más gorda del presupuesto? A fuerzas, ahorro en la orquesta y veré si en el teatro me pueden localizar algunos vestuarios usados, pero si no traemos a algún divo, por más que anunciemos que se trata de una acción absolutamente novedosa, contaremos con pocos parroquianos; acuérdate que para esa semana de noviembre está prevista una huelga de gondoleros...²⁵⁷

No hemos referido que con suma frecuencia –más de la imaginada– los compositores reciclaban su propio material sin sentirse abochornados. Las exigencias del “boom” operístico los obligaba –también sucedía en la música instrumental– a elaborar obras al vapor y nadie hubiera osado “anatemizarlos”. A diferencia de los libretos que podían mantenerse vigentes por décadas, la música “envejecía” de un día para otro, como la prensa escrita. A nadie le importaba zamparse por centésima vez un drama de Pietro Metastasio (1698-1782)²⁵⁸ pero nunca volverían al teatro para escuchar la misma música.

Volviendo al diálogo entre creadores, podemos sintetizar sus aportaciones conjuntas dentro del campo melodramático en pocos párrafos. No es necesario extendernos demasiado para entender lo que repetimos –y seguiremos repitiendo– con obcecación: el libreto de Giusti para *Moteczuma*, no obstante su vacua “originalidad”, no representó ningún paradigma

²⁵⁷ La huelga de gondoleros es mera ficción, aunque no se descarta su plausibilidad.

²⁵⁸ Por dar un ejemplo, su libreto para *L'Olimpiade* fue musicalizado por más de sesenta compositores del barroco, del clasicismo e, incluso del romanticismo. Su estreno avino, igual que el *Moteczuma* de Giusti en 1733, con música de Caldara y todavía en 1815 un tal Johann Nepomuk Poissi (1783-1865) acometió una postrera versión musical. La musicalización de Gaetano Donizetti (1797-1848) del 1817 quedó incompleta.

literario y la partitura del enjuiciado clérigo tampoco alcanzó ninguna cima musical. Vivaldi se cedió dócilmente a las convenciones de su época sin preocuparse de crear algo único o, al menos, digno de recordación. Diversamente a lo obtenido en sus conciertos, en sus óperas limitose a reproducirlas en serie con moldes heredados ya para entonces herrumbrosos.

Antes de detenernos en los parámetros establecidos para los *drammi per musica* venecianos del siglo XVIII debemos consignar la influencia que ejerció la ópera romana en el género. Piadosamente habíamos omitido decir que Roma fue la primera ciudad que adoptó el melodrama florentino, creándose en poco tiempo una escuela compositiva que fue patrocinada arteramente por el papado. Por supuesto, los émulos de Cristo captaron de inmediato –y con la astucia que los distingue– cómo a través de la ópera podían ampliar el espectro de su misión redentora. Ya lo habían hecho con singular maestría a través del teatro evangelizador. El acta de nacimiento de la escuela romana quedó registrada con *La rappresentazione di Anima e Corpo* del compositor y diplomático vaticano Emilio de Cavalieri (1550-1602)²⁵⁹ por encargo del honorable Papa Clemente VIII (1536-1605).²⁶⁰ (Aunque nos disguste, habremos de tornar a los méritos de la gestión divina de los inmarcesibles sujetos que detentan el verbo de Dios en el inciso siguiente). El acontecimiento tuvo lugar en el *Oratorio della Vallicella* en febrero de 1600 y, como podemos suponer, versa sobre los dolores del infierno, la gracia del Señor y el reino eterno de los cielos. El éxito de la devota empresa fue inmenso y durante el largo pontificado de Urbano VIII (1568-1644) se volvió un floreciente emporio. En 1632 el Cardenal Barberini (1597-1679), sobrino del Papa, construyó dentro de su palacio el primer teatro de ópera de la *Città Eterna*, con capacidad para 3000 almas en vías de redención. El melodrama que ahí se representó fue el *Sant'Alessio* escrito por el cardenal Giulio Rospigliosi (1600-1669) con música de Stefano Landi (1587-1639). En 1668 se abrió un segundo teatro por orden de mismo Rospigliosi – ya para entonces investido como Clemente IX– quien siguió escribiendo con pía determinación libretos de corte hagiográfico²⁶¹ aunque, irónicamente, se le colaron algunos elementos cómicos que encontrarían eco en la ópera bufa,²⁶² mas no abundaremos mucho en ella, ya que el objeto de este trabajo es refutar a la llamada *Opera seria*. Baste decir que la capital de la ópera cómica se afincó en Nápoles y que su hegemonía

²⁵⁹ Se le atribuye la invención del término *recitar cantando*.

²⁶⁰ Fue este venerable personaje quien condenó a la hoguera a Giordano Bruno (1548-1600) por sus impertinencias filosóficas y científicas.

²⁶¹ De nota son sus libretos para los melodramas *Erminia sul Giordano* del 1633, *Chi soffre speri* del 1639, *Il palazzo incantato di Atlante* del 1642 y *Dal male il bene* del 1653.

²⁶² El término deriva de la palabra *bouffons* que fue acuñado en Francia para nominar a los cantantes y actores italianos que intervenían en los *intermezzi*.

se derramó con una potencia equiparable a las erupciones del Vesubio por teatros y palacios de Europa y el mundo. (Vivaldi fue uno de los damnificados).

En suma, la escuela operística romana logró un efectivo acercamiento al *arioso* para reducir el tedio de los recitativos. También cinceló con mayor precisión el papel de la orquesta, presente ya en los ritornelos instrumentales y en los acompañamientos de las arias; sus recitativos habrían de apoyarse en lo que recibiría el nombre de *Basso Continuo*. Asimismo, Roma jugó un papel relevante en el desarrollo del aria en sus diversas formas²⁶³ y, ante todo, suministró el ambiguo marco legal para que pudiera darse la invasión de eunucos dentro de los teatros. Hablaremos de las arias en breve y de los capados un poco después.

Dada nuestra incumbencia, las características de la *Opera seria*, también conocida como *melodramma*, *dramma musicale* o *dramma per musica* eran las siguientes:

- Sus argumentos eran solemnes y heroicos; sus personajes eran históricos o extraídos de la mitología. Se expresaban en un italiano estilísticamente rebuscado y culterano. Por norma y en contravención a la verdad histórica sus finales eran felices.
- Se representaban en teatros de Corte, en teatros “oficiales” o de supuesto renombre con la colaboración de los cantantes más célebres –especialmente castrados– y orquestas con un orgánico muy nutrido.
- Revelaba un espíritu conservador que se tradujo en un estilo docto y vetusto, junto a formas musicales rígidas –imposición del *aria col da-capo*– y con una predilección absoluta por la vocalidad florida.
- Sus libretos eran obra de literatos y poetas idealmente ilustres.

(En consecuencia de esta normatividad, habremos de verificar que el *Motezuma* de Giusti y Vivaldi evadió la regla al montarse en un teatro de segunda, con una orquesta mísera –lo demostraremos al analizar la partitura– con la participación de cantantes de oscura trayectoria y teniendo como libretista a un poeta menor, prácticamente desconocido. Será evidente en cuanto pongamos la mira en su adefesio literario.)

El esquema formal de las óperas que se produjeron en Venecia precediendo a la irrupción tardía de Vivaldi –tenía 35 años de edad– puede condensarse en sus elementos típicos:

²⁶³ Allorto. R. 1978. p. 126.

Una **sinfonía de apertura** ordenada en forma tripartita, llamada después *all'italiana* con sus tiempos reglamentarios: generalmente *Allegro*, *Grave* y *Presto*. Allende su función estructural, su objetivo era indicarle al ruidoso público que algo estaba por comenzar.

Una serie de **recitativos secos** a los que podían anexárseles **recitativos obligados** o **acompañados** –con la participación de la orquesta completa– para anteceder a las arias. La acción teatral quedaba congelada durante la ejecución de las arias mientras que en los recitativos se desarrollaba la trama. En los de corte “seco” se utilizaba un bajo continuo encomendado a algún instrumento de tecla, a uno de arco de tesitura grave y, ocasionalmente, a alguno de cuerda punteada. Aquellos con acompañamiento orquestal –los *accompagnati*– eran empleados para subrayar los momentos climáticos de la ópera.

Adosados a las arias podía contemplarse la inclusión de *pezzi d'insieme* o *concertati*, casi por norma, al final de los actos, para remarcar que concluían. Entre ellos dúos, tercetos, cuartetos, etcétera.

Intercalados a discreción en la urdimbre vocal podían aparecer **coros** y **ballets**. Para su instrumentación podían unirse al bajo continuo algunos alientos tanto de madera como de metal. Merced a su uso se pretendía enriquecer a la escena, no tanto al desarrollo dramático.

Como segmentos complementarios más no obligatorios, podían insertarse en los intermedios, valga la redundancia, los *intermezzi*, que alargaban la permanencia en el teatro diversificando el producto. Verdadero teatro dentro del teatro, pues no guardaban atencencia con el tema de la ópera y procedían del ingenio de otros creadores.

Instrumentos privilegiados del poder de los cantantes fueron las **arias**. Mediante su arbitrio poetas, empresarios, músicos y públicos cautivos realizaron interminables genuflexiones hacia sus intérpretes. Al comenzar el dieciochesco, estaban codificados dos tipos fundamentales: *Arietta* bipartita con su forma AB y *Aria col da capo*, que devino en elemento paradigmático y motriz de la ópera. Con su forma tripartita ABA' acabó por infiltrarse tanto en la música sacra como en las cantatas de cámara y no hubo compositor que pudiera abstenerse de coquetear con ella para, al final, quedar seducido. A y B fueron secciones independientes, de preferencia contrastantes y A' una variante de la primera en la

que debía evidenciarse el talento para la improvisación de los cantantes. Su tipología ejemplifica su prevaricación; veamos sus denominaciones más aceptadas:²⁶⁴

Di sortita: anunciaba el ingreso del protagonista con sus características específicas.

Di bravura: concebida para mostrar el virtuosismo del cantante.

Di portamento: elaborada para una cantabilidad solemne que privilegiaba los portamentos entre nota y nota.

Cantabile: Lejana del exhibicionismo y proclive a enunciar sentimientos nobles.

Di mezzo carattere: Dotada de un acompañamiento muy elaborado y de naturaleza apasionada.

Parlante: También acompañada con mucho artificio pero vocalmente de poco relieve. Con notable intensidad expresiva.

Di sedegno o ira: Variante de la anterior, con ritmo incisivo y, a veces con saltos peligrosos dentro del marco melódico.

Senza accompagnamento: Para que el cantante se desembarazara de los demás.

Di caccia: Para ilustrar escenas de caza. Favorecido el uso del corno.

Di guerra: Con empleo de trompetas y con textos alusivos al combate.

Del sonno: Ideada para conciliar el sueño.

Con catene: Relativa a un personaje encadenado.

Di confronto: Ideada para que al personaje lo confrontaran elementos de la naturaleza -mar, viento, tempestades, etcétera- justificándose la composición de música descriptiva.

²⁶⁴ Basso, A. 1986, p. 84

D'ombra: Concebida en un tiempo lento en la que el personaje invocaba el espíritu de algún muerto.

Di sorbetto: Conferida a personajes secundarios, por ende dispensable, apta para que el público pudiera dedicarse a deglutir bebidas, lamer helados y a cebarse con golosinas.

Di baule: Privilegiada por algún cantante determinado, quien cargaba con ella dentro de su equipaje. Se insertaba en los momentos más disparatados de cualquier ópera como una pieza de éxito garantizado.

Podríamos agregar que alrededor de 1720 surgió un tipo de aria más dilatada que se denominó *La grande aria*, con una estructura pentapartita: AA'BAA', pero nuestro sacerdote pelirrojo no le prestó mucha atención. Resumen de lo expuesto es el hecho de que el aria consumía la parte sustancial del espectáculo y que como resultado de su tiranía se produjeron las arbitrariedades que hemos venido denunciando. Todavía con ánimos divulgativos podemos decir que entre los años 1680 y 1720 el promedio de arias dentro de las óperas en tres actos era de 60. Con el paso del tiempo el número se redujo sensiblemente (entre 20 y 30) para hacerle sitio a arias de largo aliento, las que, como ya dijimos, no suscitaron mayor interés de Vivaldi el operista.

No podemos concluir sin dedicarles unos párrafos a los reformadores del género. Mencionamos de paso a Pietro Metastasio cuyos libretos recibieron más de 800 adaptaciones musicales y quien se empeñó en la salvaguarda de los valores estéticos de la *poesía en musica*, pero nos faltó Apostolo Zeno (1668-1750). Tanto Metastasio como Zeno fueron los libretistas más afamados de su época –el primero como continuador del segundo–, pero también fueron blanco de airadas polémicas por la rampante decadencia del melodrama. Se les culpaba de una crisis que, viéndola de manera retrospectiva, siempre ha estado presente en los teatros. Su defensa consistía en llamar la atención sobre el problema central de la ópera, es decir, la verosimilitud. Por más que ellos se esmeraran en respetar las unidades aristotélicas –de acción, lugar y tiempo– y trataran de detallar con minuciosidad las escenas y el carácter de sus personajes, todo su trabajo se pervertía al convertirse en un espectáculo de masas en el que convergían intereses económicos, disparidad de visiones de un sinnúmero de participantes y la egolatría enferma de directores de escena y divos que, además, era alimentada por los dirigentes de los teatros.

¿De que servía que los libretos se construyeran con los versos más elegantes si el contubernio entre cantante y compositor habría de caricaturizarlos, desfigurándolos al infinito? ¿No eran los músicos quienes disponían a su antojo las arias, los duetos y los tercetos sin tener en cuenta los más elementales principios de la continuidad de la acción? ¿No eran las modas y el gusto imperante –con el consentimiento de poetas menores que retocaban los libretos, de empresarios que querían ver el teatro lleno y de músicos sin principios que se postraban ante las exigencias de sus cantantes– los que imponían el ambiguo mestizaje entre comicidad y tragedia y obligaban el desenlace *a lieto fine* de la ópera? ¿Qué sentido podía tener respetar los cánones de la historia si los personajes que la personificaban caían en el ridículo y la farsa al momento de moverse y abrir la boca? ¿De veras era creíble, como escribió Algarotti, que Giulio Cesare hubiera gorjeado trinos con voz de eunuco? ¿Era acaso verosímil entre la gente, que una persona encolerizada, llena de dolores y afanes se pusiera a cantar, o que un sujeto agónico se levantara para entonar un adiós melódico?

Veamos lo que escribió el eminente Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) en su colosal ensayo *Della perfetta poesia italiana* en 1706; la veracidad de sus alegatos parecería ser de índole atemporal, idónea para aplicarse a un presente continuo:

“Nadie puede negar que la música teatral de nuestros tiempos no haya llegado a un abuso del afeminamiento, donde es más bien un vehículo para corromper los ánimos de los oyentes, antes que para purgarlos y mejorarlos, como lo hacía la música antigua. [...] ¿Qué diría el divino Platón si hoy día pudiera escuchar la música de nuestros teatros; él que en sus libros de la República injurió tanto a aquella que en sus tiempos inspiraba tanto reblandecimiento, considerándola infinitamente perniciosa para las costumbres de los ciudadanos? [...] Y este es el primer defecto de los dramas modernos; y no sería necesario extenderse mucho para aportar las pruebas. Cada quien sabe qué movimientos se producen dentro de sí al escuchar lo que pasa en el teatro con los cantantes. Su canto siempre inspira una cierta morbidez, que secretamente sirve para volver cada vez más vil, y apto para que el pueblo ame sus bajezas, bebiendo con eso la afectada languidez de las voces y degustando los afectos más viles, condimentados por melodías insanas. [...] Ciertamente es que la música moderna es sumamente dañina para las costumbres del pueblo, volviéndose éste cada vez más vulgar y tendiente a la lascivia al escucharla. Es así, ya que se estudia cada vez menos el Arte de los Sonidos que, como afirmó Quintiliano y se confirma en todos los escritores antiguos, enseñaba a mover, a temperar y mitigar con el canto los afectos del hombre. [...] Vendrán todavía tiempos más sabios (o así me fío en esperar) que reformarán a la Música y le devolverán su majestuosidad y aquel honesto decoro, del que ella tiene tanta necesidad para brindarnos un placer saludable. Nada es hoy más evidente en

cuanto a que la Poesía obedece y no gobierna sobre la Música; así que, no como el Arte y los argumentos requieren, sino como lo desea la Música, los Poetas son cooptados a tejer y a vestir sus dramas, agréguese la obediencia a los dueños de los teatros, debiendo a menudo acomodar su invención y sus versos a tal máquina, o escena, que a fuerzas se quiere meter, para mostrársela al público. [...] Ha crecido todavía más la inverosimilitud en los teatros, ya que se han insertado en los Dramas las arietas, o cancionzuelas, de las cuales no tenemos nada más impropio. [...] Demasiado inverosímil es el querer imitar a personajes verídicos, para después interrumpir sus coloquios más serios y trascendentes con semejantes arietas, mientras que el otro actor debe quedarse mudo y ocioso escuchando la bella melodía del otro, cuando la naturaleza del asunto y el habla civil, demandarían que se continuara con el razonamiento emprendido. [...] Puede, si no yerro, finalmente concluirse, que los dramas modernos, considerados como género de poesía representativa y de tragedia, son un monstruo, una unión de mil inverosimilitudes. De ellas ninguna utilidad, al contrario, gravísimos daños se le causan al pueblo; ni puede tampoco esperarse de ellos aquella diversión, por la cual principalmente, o únicamente se inventaron...²⁶⁵

Con pueblos dañados y públicos reblandecidos continuó su marcha la perfecta maquinaria de la inverosimilitud operística. A muchos les produjo náuseas y a otros les inspiró repudio, pero la belleza sublime de algunos trozos musicales preservó la fidelidad de incontables idealistas –la epifanía sensorial de un instante fugitivo basta para soportar cualquier entuerto– para que los teatros siguieran vendiendo boletos mientras los protagonistas labraban su gloria, efímera pero gloria al fin. A tropezones fueron decayendo los lenguajes y se sumaron más inconformes para tratar de rectificar el curso del melodrama. Sepultado Vivaldi con los desconciertos de su época y los propios, aparecieron en pleno clasicismo dos figuras señeras que habrían de oponer su inteligencia para revertir los estragos acumulados en los escenarios. Hablamos del músico alemán Christoph Williwald von Gluck (1714-1787) y del poeta italiano Rainiero de Calzabigi (1714-1795), quienes enlazaron sus talentos para tratar de conducir a la ópera por senderos menos absurdos e irracionales. Tarea por demás monumental en la que no podían ahorrarse esfuerzos. De manera tangencial, es de agregarse que el continuador más volitivo que tuvieron Calzabigi y Gluck en lo que a reformas se refiere fue Wagner con sus demandantes óperas en donde, desde la construcción del teatro hasta la actitud reverencial para ingresar a él de parte del público, habían de calcularse y manipularse de antemano.

Al cabo de copiosas discusiones entre Calzabigi y Gluck, la determinación de evitar un colapso del género se hizo palpable. Las invenciones formales y estilísticas decididas

²⁶⁵ Muratori, L. A. 1971, Libro III, Cap. V, pp. 684-701.

entre ambos pretenderían otorgarle al melodrama el prestigio que debería corresponderle, entre ellas la de centrarse con énfasis en devolverle su preeminencia a la palabra. Nadie mejor que ellos para explicar su proceder y sus motivaciones. Así lo escribió el músico a través de la redacción del poeta en el prefacio de la ópera *Alceste* basada en la tragedia de Eurípides que estrenaron en Viena en 1767: (Seleccionamos los pasajes más significativos)

“Cuando compuse la música del *Alceste* me propuse desnudarla de todos los abusos perpetrados, o por la mal entendida vanidad de los cantantes o por la exasperada complacencia de los maestros, que desde hacía tanto tiempo desfiguraban a la ópera italiana, haciendo del más espléndido y bello de los espectáculos el más ridículo y tedioso. Pensé en restringir la música a su verdadero oficio de servirle a la poesía tanto para la expresividad como para las situaciones de la trama sin interrumpir la acción, o enfriarla con ornamentos inútiles y superfluos. No he querido, por lo tanto, ni parar el diálogo en un punto culminante para respetar un absurdo ritornello, ni frenarlo a media palabra sobre una vocal favorable. No me he sentido obligado a recorrer rápidamente la segunda parte de un aria, aunque se tratara de las más apasionada e importante, para tener que repetir regularmente cuatro veces las palabras del primer verso, y acabar el aria donde quizá no concluye su sentido, para beneficiar al cantante que pretende variar en guisas caprichosas un pasaje; en suma, he tratado de proscribir todos aquellos abusos contra los cuales desde hacía largo tiempo exclamaban en vano el sentido común y la razón. [Hay que darle crédito a sus decires, pues a partir de su reforma Gluck no volvió a incorporar arias col da capo.] He imaginado que la sinfonía debe prevenir a los espectadores sobre la acción que ha de representarse y ser parte, por así decirlo, del argumento. He creído, pues, que mi mayor fatiga debía reducirse a buscar una bella simplicidad; he evitado hacer gala de dificultades en perjuicio de la claridad; no he considerado despreciable el descubrimiento de alguna novedad sino cuando fuera suministrada naturalmente por la situación y la expresividad; y no hay regla que yo haya creído que no pudiera sacrificarse en pos del efecto. Estos son mis principios. Afortunadamente se prestaron a maravilla con los del célebre autor [R. de Calzabigi] quien sustituyó las floridas descripciones, los parangones superfluos y los sentenciosos y fríos moralismos, con el lenguaje del corazón, las pasiones fuertes y las situaciones interesantes, en un espectáculo siempre variado”.²⁶⁶

Amén del reconocimiento y los seguidores que se enlistaron en el proyecto de reforma –Antonio Salieri (1750-1825) y W. A. Mozart (1756-1791) fueron los primeros–, Calzabigi y Gluck cumplieron cabalmente con sus principios y es de apuntar que en dicha ópera, aunque no lo hubieran puesto por escrito, defenestraron a los capones –ángeles a veces demonizados– mas no consiguieron resolver del todo otros de los acuciantes problemas del melodrama, es decir, la lengua y las instrumentaciones.

²⁶⁶ Calzabigi, R. 1954, pp. VI-VIII.

En fin, por la naturaleza misma del problema las disputas al respecto serán irremediamente estériles; es pertinente dirigirles una mirada compasiva a los ejércitos de incapacitados que se crearon *ex profeso* para engalanar los cuestionables y a menudo insatisfactorios espectáculos operísticos.

2.4.- *Los castrados y su hegemonía*

Aunque lo hubiésemos preferido, habría sido imposible evitar la mención de los miles de niños que fueron capados para ponerlos al servicio del melodrama. La obligación estriba en que la inusitada popularidad de la ópera barroca se debió, en medida incuantificable, a sus prodigios vocales y en el simple hecho de que Vivaldi escogió para el *Motezuma* a tres de ellos para encarnar a los personajes de *Fernando*, *Ramiro* y *Asprano*.²⁶⁷ Por tratarse de un dilema moral sobre el que jamás hubo consenso, hemos de apelar a un recurrente enfoque mexicanista, esto es, emplearemos un tratamiento irónico y un humor satírico para paliar aquellos acontecimientos que resulten dolorosos y vergonzantes.

Como bien sabemos, la piadosa Iglesia Católica no ha dudado jamás en recurrir a la emasculación para rectificar, ante los ojos atónitos de Cristo, la naturaleza de su grey. Castraduras físicas y psicológicas se han aducido a un cometido noble y purificador que deriva de códigos divinos impermeables a la duda. ¿Acaso la mujer no es una criatura abyecta que vive diseminando su estela demoníaca? ¿No son los hijos “naturales” producto de un abominable pecado que difícilmente encuentra absolución? ¿Debería tolerarse que un individuo refute el orden de lo creado al sentir atracción por otro de su mismo género? ¿No sería nuestra existencia un anunciado infierno sin las amorosas mediaciones de los ministros de la Iglesia? Imperativo es ovacionarlos por sus logros en aras de nuestro bienestar pero, sobre todo, por haber sido los ideólogos de la castración de inocentes con fines musicales.

Aplaudamos devotamente la feliz ocurrencia de San Pablo (9 a. C. ca.- 67 d. C.) de sugerir que la mujer callara en la Iglesia. En su primera epístola a los corintios, capítulo XVI, verso 34, el iluminado apóstol de Tarso decretó sin rubores: *Mulier taceat in Ecclesia*.

²⁶⁷ De manera provisional, adelantamos que la designación del rol de *Ramiro* (el hermano ficticio de Cortés) recayó en una mujer. Más allá del gusto por el travestismo de la época, es de creerse que a Vivaldi no le alcanzó el presupuesto para contar con tres capones. Los otros dos, al momento del estreno del *Motezuma*, no eran todavía figuras de renombre. Se trató del oscuro Francesco Bilanzoni que interpretó a Cortés y de Marianino Niccolini que personificó a *Asprano*. Este último llegaría a tener prestigio en la década de 1740.

¿Cómo podría objetarse la sugerencia de un santo si se ha repetido hasta la saciedad que las voces femeninas trastornan a débiles y bienintencionados? Con delicada obediencia la maquinaria eclesiástica hubo de ponerse en marcha para excluirlas de sus rituales pues, por mandato supremo, los criterios polifónicos fueron establecidos en la sede del cristianismo, aunque se hallara muy lejos de Tierra Santa. Fue así que la música que debía imitar la armonía de las esferas prosiguió sustituyendo las voces de soprano y contralto por niños y falsetistas, es decir, por hombres que cantan en una tesitura falsa.²⁶⁸ ¿No habían dado la pauta los judíos al segregar sabiamente a sus mujeres dentro de las sinagogas?

Instaurada una sana distribución vocal surgió un inconveniente: para los finos oídos del Papa Clemente VIII (1536-1605) las voces atipladas de los hombres junto a la insipidez canora de los párvulos demeritaba el fin sacro de la música. Ésta tenía que resonar en las bóvedas de las capillas pontificias con la magnificencia que su arquitectura demandaba. El coro de la capilla Sixtina debía elevar voces imponentes hacia los frescos que la recubren. ¿No aparecía en ellos Moisés amedrentado por un ángel al evadir la circuncisión de sus hijos? La alegoría resultó muy afortunada. ¿Por qué no incluir castrados para reparar la omisión del profeta? ¿No eran poseedores de un candor pueril que aunaba la potencia sonora del adulto? Los pequeños sacrificios implícitos en la decisión papal serían nimios respecto al resultado y, de cualquier manera, se estipularían severas penalidades para los mal nacidos que ejecutaran las mutilaciones. Asimismo, no se procedería a la orquidectomía a menos que fuera el niño quien la solicitara.²⁶⁹ ¿Podría imaginar la feligresía que sus himnos de encubierto proselitismo serían entonados por ángeles prefabricados cuya permanencia en tierra abarcaría cuatro abundantes centurias?²⁷⁰

Ya que nos atañe, es de señalar que la pionera en la instauración de eunucos dentro de sus capillas fue la clerecía hispana. Una bula papal del otrora cuidador de cerdos Sixto V (1521-1590) dirigida al nuncio apostólico en España esclareció cómo las principales iglesias de la Península Ibérica deberían tomar la delantera en la hermosa práctica de incluir dentro de sus immaculados oficios cantantes con voces angelicales, únicamente *ad honorem Dei*.²⁷¹ De esa afición por extirpar gónadas –viene a cuento el difundido consumo de criadillas con

²⁶⁸ El falsete se produce cuando la voz se dirige a los resonadores de la cabeza.

²⁶⁹ La intervención quirúrgica nunca se efectuaba antes de los siete años de edad y nunca después de los doce, lapso en la vida de un pequeño ser humano donde, por supuesto, ya se ha accedido a una madurez intelectual que permitiría captar el alcance de una decisión de esta naturaleza.

²⁷⁰ Alessandro Moreschi (1858-1922), mejor conocido como *Ángel de Roma*, fue el último castrado del coro de la Capilla Sixtina. (Su voz fue grabada en 1902 en varios acetatos). En este arco de tiempo fueron 32 Papas los que prohibieron la presencia de castrati en sus ritos.

²⁷¹ Barbier, P. 1996, p. 8.

la inconsecuente bula del gran inquisidor Pío V (1504-1572) condenando las corridas de toros– surgirían los primeros castrados de renombre que, por su exquisitez serían incorporados a la Santa Sede para sustituir a los indeseables falsetistas. Sus nombres lo esclarecen: Giacomo Spagnoletto y Francisco Soto.²⁷² ¿Nos sorprende la prontitud del clero español para adherirse a los deseos del alto mando de la Santa Madre Iglesia? ¿No había dado prueba de su celo para imponer las bondades de su credo junto a su proverbial tolerancia religiosa en los nuevos territorios del Atlántico concedidos por las bulas del magnánimo Alejandro VI (1431-1503), quien las expidió sin inmutarse siquiera?²⁷³

No está por demás que rindamos tributo a Paulo IV (1476-1559) por su atinada propuesta de impedir la contratación de músicos casados para ocupar los maestrazgos de capilla. ¿Cómo iba a poder emplearse a individuos incapaces de controlar su libido hacia seres inmundos para encomendarles la tarea de musicalizar la palabra de Dios? ¿No era preferible acceder a la sodomía o, mejor aún, tener siempre al alcance de la pelvis a infantes y mozuelos? En este rubro de las premuras vaticanas nos topamos con un escollo que resultó insalvable; para no ir más lejos, la eminencia del asalariado Pier Luigi da Palestrina (1525-1594) logró contravenir las intenciones del comprensivo pontífice, permaneciendo en su puesto sin renunciar a la vida marital. ¡Qué triste victoria, pues esa decisión papal habría encarnado aquellos ideales que ni los propios padres del Mesías lograron poner en práctica!

Celebremos con fervor la empresa de manufactura y exportación de capones que organizaron los prelados en pío contubernio con los titulares y los maestros –también eran hombres de fe– de los nacientes conservatorios napolitanos.²⁷⁴ Entre todos reclutaron alumnos para ocupar las aulas, después los coros y al final los teatros. En cuanto a la admisión a los conservatorios hemos de anotar que era indispensable que los aspirantes explicaran por escrito sus motivaciones, exonerando por principio a la voluntad paterna. Leamos el conmovedor manuscrito de uno de los interesados:

“Giuseppe Giuliano, de años ocho, de la tierra de la Castelluccia se arrodilla humildemente ante los pies de Vuestras Ilustrísimas Señorías, y os ruega la gracia de admitirlo como estudiante del Conservatorio Real de Santa María de Loreto;

²⁷² *Ibid.* 1996, p. 9. Es de aclararse que los primeros castrados italianos fueron oficialmente aceptados en el coro papal a partir de 1599.

²⁷³ Bulas del 1493, llamadas *Inter caetera, Eximiae devotionis* y segunda *Inter caetera*, merced a las cuales el continente recién “descubierto” se dividió entre Castilla y Portugal.

²⁷⁴ Fueron 4 las instituciones de este tipo que se fundaron en Nápoles: *Santa María di Loreto* en 1537, *Santa María della pietá dei Turchini* en 1584, de los *Poveri di Gesù Cristo* en 1589 y *San Onofrio di Capuana* en 1600. Los cuatro fueron concebidos como escuelas con la misión de acoger huérfanos, así como a los hijos de las familias más menesterosas.

siendo un eunuco, con voz de soprano, y se somete para permanecer al servicio del Conservatorio durante diez años.”²⁷⁵

Tocante al tipo de servicio que menciona el educando, debemos decir que se hablaba de participar en todos los oficios religiosos que hubiere lugar –matrimonios, misas, procesiones, etcétera– adosados a las presentaciones en “shows” seculares como obras de teatro, conciertos públicos y coros de ópera. Huelga subrayar que la contratación de niños comportaba una suma monetaria que era desembolsada por privados y promotores varios, con la cual se amortizaban los gastos de manutención de los críos dentro del conservatorio, mas como llegaba a ellos a cuenta gotas se los obligaba a pedir limosna en calles e iglesias. ¿Puede negarse el estro comercial de los misericordiosos prosélitos del cristianismo? La pregunta no es ofensiva pues hemos de considerar que los centros de educación musical aludidos funcionaban como instituciones de beneficencia con toda la cauda de donaciones que recibían de la sociedad civil para realizar su desinteresado trabajo en pro de la niñez.

En este punto es menester que festejemos el oportuno edicto de Clemente IX –el citado Rospigliosi– que rezó: “Ninguna mujer, so pena gravísima, podrá estudiar música con la intención de ser utilizada como cantante”²⁷⁶ amén de su oportuna iniciativa de construir el teatro de ópera de la Ciudad Eterna que mencionamos, para el que escribió los precisos libretos que ahí habían de transustanciarse. Con estas providencias se cerró el cerco que garantizaría la excelsitud musical en todos los ámbitos y, ¿por qué ocultarlo?, se abrió una discreta fuente de ingresos para las arcas vaticanas, siempre tan carentes de recursos. Faltó nada más cerciorarse de que la miseria imperante en el Reino de Nápoles y en los Estados Papales fuera lo suficientemente aguda para que las familias regalaran o vendieran a un precio razonable a sus hijos.²⁷⁷

En tiempo récord la popularidad de los castrados desmintió previsiones. Los conservatorios se dieron el lujo de seleccionar talentos ya que la materia prima se reproducía casi por milagro. Se disponía de látigos para los educandos,²⁷⁸ imponiéndose un ritmo de estudio que sólo contemplaba dos medias horas de pausa a lo largo de la jornada.²⁷⁹ Para los

²⁷⁵ Archivos del Conservatorio *San Pietro a Majella*. XIII. 7.18. Citados por Barbier. P. 1996, p. 33.

²⁷⁶ Citado por Wyler, M. 2009, p. 7.

²⁷⁷ Barbier, P. 1996, p. 52.

²⁷⁸ Archenboltz, J. W, von., 1791, p. 27.

²⁷⁹ Desde el momento que los alumnos se levantaban, a las 6:30 am en el invierno y a las 4:45 en el verano sus jornadas se desarrollaban entre misas, confesiones y escrutinios de conciencia, además de las lecciones de canto, armonía y contrapunto. A esto se agregaba la composición y la práctica severa de los instrumentos y de esa guisa hasta las 10 de la noche.

alumnos con futuro se reservaron habitaciones con temperatura idónea para su voz y se les concedió una dieta menos famélica que la que soportaban sus compañeritos “íntegros”.²⁸⁰

¿No era una forma piadosa de resarcir las burlas sobre su condición de impedidos? Barberías en clandestinidad estratégica publicitaron sus técnicas quirúrgicas. Hubo barberos que recomendaban la pulverización de los testículos mediante la fuerza del pulgar. Otros, más apegados a la tradición, sumergían en leche caliente al muchachito mientras lo atontaban con vino y le presionaban las carótidas. La ablación avenía merced a un tijeretazo y el sufrimiento era mínimo. Naturalmente, el costo del servicio incluía un óbolo que llegaba hasta la curia y, en el caso reiterado de muerte había ganancias extras.

Desparramada la noticia del éxito comercial hasta rincones remotos del orbe, Roma y el Reino de Nápoles dispusieron que todo ciudadano que tuviera más de 4 hijos entregara uno para ser capado en aras de servir a la Santa Iglesia.²⁸¹ Con un estimado de 4000 castraciones anuales a inicios del siglo XVIII, la mercancía abarrotó teatros y desbordó capillas.²⁸² Francia se mantuvo al margen –siempre los necios franceses con sus manías de concederle valor a la razón,– pero sajones, eslavos e ingleses importaron la moda y los modos; inclusive, allende la mar océano, los arzobispos de la Nueva España solicitaron la consignación de *castrati* –algunos de ellos de color– para presumirlos por su rareza.²⁸³ Naturalmente, la castración de niños no debió ejercerse en territorio novohispano, ya que era una prerrogativa inalienable de los Estados Papales y sus cómplices.²⁸⁴ Ante la opinión pública se lavaban las manos con más jabón que Pilatos al condenar firmemente la desalmada operación e, incluso, reforzaban la intransigencia de su postura negándoles sepultura cristiana a esos monstruos de la raza humana (*monstra humani generis*) que, quién sabe por qué, habían elegido dedicarse al canto y que además tenían la desfachatez de rondar por las capillas pontificias y de jugar en los atrios de las iglesias.

²⁸⁰ Sarah Goudar, una testigo de la época escribió: Por norma, los alumnos tienen caras alargadas, con palidez mortecina. Sólo los administradores tienen los rostros redondos y complexiones floridas. La mayoría de estos últimos están en el umbral de la muerte por su sobrealimentación, mientras que sus estudiantes carecen de nutrientes. Goudar, S. *Remarques sur la musique*, 1773, p. 20.

²⁸¹ Barbier, P., 1996, p. 20.

²⁸² Haböck, F. 1927, p. 68.

²⁸³ Actas de Cabildo del siglo XVI de la Catedral Metropolitana. Registros de los años 1590 y 1600 consultadas en el sitio musicat.unam.mx

²⁸⁴ Los principales centros de castración se localizaron en las ciudades de Lecce en la Puglia, Norcia en la Umbria y Bolonia, es decir, Roma y Nápoles consumían e importaban el producto, cuya escabrosa confección se delegaba en poblados lejanos de la maledicencia. Algo similar a lo que se hizo durante el nacionalsocialismo al edificar los “centros de trabajo” lo más lejos posible de la capital del Tercer Reich.

Muy fértil revelose el campo de experimentación para los compositores, pues estas criaturas realizaban prodigios que provocaban lagrimeo aún en públicos reacios.²⁸⁵

En cartelones publicitarios se leyeron, entre otros muchos, los nombres de Monteverdi, Vivaldi, Händel, Mozart y Rossini (1792-1868) en cuyas óperas desfilaron virtuosos inigualables como Farinelli, Senesino, Tenducci y Carestini. La edad para su debut podía ser tan temprana como la de Gaetano Maiorano, (1710-1783) mejor conocido por su nombre artístico de Cafarelli, quien concluyó el Conservatorio a los 16 años, pero nunca más allá de los veinte. Con respecto a los roles, la praxis melodramática los destinó inicialmente a representar papeles femeninos –recordemos que la prohibición papal mantuvo alejadas a las mujeres por más de una centuria de los teatros; sin embargo, poco a poco, los grandes roles heroicos les fueron asignados sin reparar en la degeneración histórica que se cometía. (Consabidas fueron sus interpretaciones de Alejandro el Grande, Scipione, Hércules, Pompeyo y Aquiles; en mucho menor proporción la del Fernando Cortés que nos incumbe). La fresca y poderosa sonoridad de sus voces ligada a su ambigüedad sexual los hicieron particularmente atractivos para el público que iba a la ópera como si concurriera al circo o a un cuadrilátero de lucha grecoromana. La designación de los roles dentro de la *Opera seria* nunca fue aleatoria: el héroe victorioso sería aquel que emitiera la nota más aguda;²⁸⁶ para los segundones estaba la tesitura de contralto, también encomendada a emasculados. ¿Y dónde quedaron las divas?... Bueno, la acertada prohibición de negarles el acceso a los escenarios hubo de relajarse; sin embargo, la hegemonía ejercida por los castrados fue tan tenaz que también se llegó al extremo de que las cantantes se disfrazaran de hombres para darles voz a los personajes que ya se habían anclado en la memoria teatral con tesitura de mujer. Todo un teatro del equívoco que en nada desvirtuaba los cánones operísticos tan sobados en su amor por el absurdo y el engaño.

Es interesante notar cómo la contraparte de los cuatro conservatorios napolitanos se encontró en las cuatro instituciones educativas musicales venecianas, llamadas *Ospedali*. En el sur se instruyeron y mutilaron varones y en el norte se educaron huérfanas y desposeídas. Del meridión salieron los más grandes castrados de la historia y del septentrión surgió una plétora importante de divas. Ciertamente, en Venecia, con su recalcitrante insubordinación

²⁸⁵ Es famosa la anécdota de Gasparo Pacchiarotti (1740-1821) al momento de interpretar a Arbace del *Artaxerges* de Metastasio en un teatro de Forli en 1776. El teatro entero estaba bañado en lágrimas por la convincente actuación del hijo que enfrenta la muerte sacrificándose por su padre hasta que, al improviso, la orquesta dejó de tocar en medio de un aria. Sorprendido por la interrupción, el castrado se acercó al director para preguntar qué sucedía y la respuesta del maestro fue eclatante: “*Sto piangendo, caro signore*”

²⁸⁶ En el caso del *drama per musica* de Giusti y Vivaldi, al mandatario de Tenochtitlan le fue asignada la tesitura de un ordinario baritono.

hacia los preceptos vaticanos, fue donde se abrieron paso con mayor pujanza las mujeres dentro del teatro y de ahí hacia el estrellato internacional. Indefectiblemente, la era de los castrados llegó a su fin debido a las conquistas napoleónicas; el descastado curso tuvo a mal privar a los melómanos de esos extraños placeres auditivos proferidos por eunucos, sin embargo, extraoficialmente los ingeniosos pontífices vieron la manera de seguir disponiendo de ellos durante otro siglo dentro de las murallas de su jurisdicción.

No escatimemos, por último, una vehemente reclamación contra León XIII (1810-1903), quien derogó en los albores del siglo XX la presencia de evirados en el Vaticano. Con él se detuvo la emasculación física de inocentes. Podríamos preguntarnos si la castración psicológica que sigue aún vigente no impide que nuestros niños alcancen esa madurez humana que habría de garantizarles una vida terrenal tan benévola como la que nos han dicho que los aguarda en el cielo...

§

❧ Capítulo III *Vivaldi en su tiempo* ❧

❧ 3.1.- *Semblanza de un hombre de fe que amaba a las mujeres y el teatro*

En el tomo 69 de la *Enciclopedia Espasa-Calpe* que acabó de compilarse en 1930 podemos leer la siguiente voz: «*Vivaldi (Antonio). Violinista y compositor, nacido en Venecia hacia el año 1600 y muerto en la misma ciudad en 1743.*» Con cierta reticencia en cuanto a la proveya edad de 143 años que se le adjudica y sin hacerle mucho caso a la errata sobre la ciudad en la que se ubica su deceso, consultamos la *Enciclopedia Bansa* y nuestra sorpresa es aún mayor. Ni siquiera figura.²⁸⁷ (Aparece una voz que tendría que haberlo precedido dedicada a San Vitus y otra extensa que habría de sucederlo ocupada por el “eminente” compositor catalán Amadeo Vives (1871-1932), de quien se afirma que su producción escénica es cumbre del género. ¿De veras? ¿Cómo es que no la conocemos y, en cambio, las *Quattro Stagioni* del inexistente Vivaldi encabezan las listas de los discos más vendidos? ¿Tendría algo que ver que dicha enciclopedia fuera redactada principalmente por musicólogos españoles, asalariados del régimen franquista?...) Y lo mismo sucede al dirigirnos a diversas *Historias de la Música* de la primera mitad del siglo XX, donde la opacidad y desinformación que rodea a nuestro personaje se reproducen de manera sistemática. ¿Puede tratarse de una conjura colectiva para ignorar o minimizar a un compositor que sigue resultando incómodo? ¿Es acaso envidia por la popularidad que tienen sus conciertos a pesar de ser “tan repetitivos” como suele criticárseles?

Lo único cierto es que la biografía del oscuro pero insigne veneciano no ha acabado de escribirse y que, con buena probabilidad, muchas de las lagunas que la pueblan nunca habrán de colmarse. De sus años de infancia y primera juventud poco se sabe con absoluta certeza. De su vida adulta la documentación es mayor, aunque insuficiente para un empeño biográfico satisfactorio. Así mismo, se carece de elementos para definir con claridad los rasgos de su carácter; a lo único que puede recurrirse es a los exiguos testimonios de quienes lo conocieron, que son indisolubles con la subjetividad. En las pocas cartas que de él se conservan se transparentan indicios de su actividad profesional aunada a sus cuitas económicas, pero casi nada de su visión del mundo o de su cotidianidad.

²⁸⁷ Bansa. Vol. 15 p. 142.

Enunciado lo anterior y sin afanes de proporcionar nuevas luces sobre el misterioso sacerdote, podemos iniciar por los bordes anagráficos. Apenas en 1938 tuvo lugar el descubrimiento del acta de defunción y sólo hasta 1963 se localizó el acta de bautismo. La primera fue encontrada por Rodolfo Gallo en el Registro de Defunciones de la Catedral de San Esteban de Viena, estableciéndose que Vivaldi había perecido en esa urbe el viernes 28 de julio de 1741.²⁸⁸ (Curiosamente, otro 28 de julio pero de 1750 falleció J. S. Bach) La segunda fue descubierta por Emil Paul dentro del *Libro de Bautismos* del 1678 de la Parroquia de San Giovanni in Bragora de Venecia. El acta reza:

“Adi 6 Maggio 1678. Antonio Lucio, figliolo del Signor Gio. Batta q. Agustin Vivaldi, Sonator et della Signorina Camilla, figliola del q. Camillo Calicchio, nato li 4 marzo ult^o caduto, qual hebbe L’acqua in casa p-pericolo di morte dalla Comare allev^o mad^o Margarita Veronese, hoggi fu portato alla chiesa riceué gl’essorcismi, et ogli ss^o da me...”²⁸⁹

En varias fuentes se cita que en aquel viernes 4 de marzo de 1678 se registró un sismo en Venecia que sirvió de preludio para los trabajos de parto de Camilla Calicchio (1655-1728), madre del músico. En lo que a ella respecta, se creyó que provenía de una familia veneciana, empero, averiguaciones recientes – de 2008– realizadas por Antonio Bonavista (1969-2011) lograron despejar la incógnita sobre el origen del costado materno del músico. Bonavista encontró en la pequeña localidad de Pomarico, de la región de Basilicata, en el extremo sur de Italia, el acta de nacimiento de Camillo Calicchio (1628-1676), abuelo materno de Vivaldi.²⁹⁰ Con esta aportación se abre un interesante enfoque en cuanto a la personalidad que pudo haber tenido el prelado violinista, pues es muy distinto, en términos de temperamento, ser amamantado –y educado– por una mujer de extracción meridional que por otra del poderoso Norte. (Recordemos que en Italia las pugnas intestinas están a la orden del día. Los norteños afirman que la península itálica acaba en el río Arno y que de ahí para abajo comienza el África; refiriéndose también a sus connacionales del meridián con el injurioso adjetivo de “terrones”.) El enfoque aludido tiene que ver con la percepción de que en el norte –cualquier norte del hemisferio homónimo– se trabaja, de que

²⁸⁸ Según el registro, Vivaldi murió de “fiebre en la casa de la familia Satler, adscrita a la parroquia de San Esteban, cerca de la Puerta Corinzia.” Se le sepultó en el cementerio de un hospital para indigentes, hoy desaparecido. Gallo R. 1938, pp. 35-37.

²⁸⁹ “6 de mayo de 1678. Antonio Lucio, hijo del señor Juan Bautista Vivaldi, hijo del difunto Agustín, instrumentista, y de su esposa Camilla Calicchio, hija del fallecido Camillo, nacido el 4 de marzo último, que fue bautizado en su casa, por estar en peligro de muerte, por la comadrona Margarita Veronese, fue traído hoy a la Iglesia y recibió los exorcismos y los santos óleos de mi... “etcétera. (Se cita el nombre del notario y otros detalles irrelevantes.) Reproducido en Giazotto R. 1973, p.33.

²⁹⁰ Bonavista Antonio. Ver sitio web del Pomarico Festival.

en el centro se piensa y de que en el sur se sueña. En otras palabras, la combinación cromosómica de Vivaldi estuvo compuesta por genes de sujetos “más pragmáticos” acostumbrados a un trabajo “más serio” (el clima siendo uno de los condicionantes) y por genes de individuos “más propensos” a la fantasía y la ensoñación. Tal mezcla genética podría explicar la pasmosa actividad del prelado, tanto en el plano compositivo como en el de maestro y empresario, unida al desbordado estro creativo que le permitió imaginar combinaciones sonoras inéditas, convirtiéndolo en uno de los grandes pioneros de la música a programa o descriptiva.

Volviendo a los ancestros del héroe de la actual musicoterapia, se creyó durante mucho tiempo que la rama paterna procedía de Liguria –hubo dos hermanos exploradores y mercaderes llamados Ugolino y Vandino Vivaldi que zarparon de Génova en 1291 en busca de las Indias navegando hacia el occidente, que perecieron en el intento–; sin embargo, se ha esclarecido que Giovanni Battista Vivaldi (ca. 1655-1736)²⁹¹ nació en Brescia y que emigró con su madre viuda a Venecia en su primera juventud (en 1668) en busca de mejores oportunidades de subsistencia. En el libro de registros de la Parroquia de San Giovanni in Bragora se localiza la fe de estado célibe de los contrayentes de matrimonio; el texto dice:

“Adi 6 detto (giugno 1676) S’ha da contrar matrimonio tra la signora Camilla figlia del signor Calicchio sartor stà nella nostra contrà in Campo Grando nelle case de Ca’ Salomon et il signor Gio. Battista. Agostin Vivaldi stà nelli forni in contrà S. Martin.”²⁹²

Cinco días después, el 11 junio de 1676, se realizaron los esponsales entre los citados, la hija de un sastre y Vivaldi padre, de quien sabemos que fue tanto violinista²⁹³ como peluquero, de hecho, Bonavista y Virgilio Boccardi especulan que fue durante una visita de trabajo de Giovanni Battista a la casa de los Calicchio cuando aconteció el ineludible flechazo entre los jóvenes que habrían de procrear al genio de la música. Acorde con Boccardi, “Juan Bautista se había prendado de ella porque, mientras la peinaba, Camilla

²⁹¹ Al parecer, el apellido tiene un origen germánico antiguo (Lombardo) y significa “poder en la guerra” *Wigwald*; Poder (*Wald*) y Guerra (*Wig*)

²⁹² En el día de hoy, 6 de junio de 1676, ha de contraerse matrimonio entre la señorita Camilla, hija del señor Calicchio, sastre que está en nuestra “colonia” de *Campo Grande*, en las casas de *Ca’ Salomón* y el señor Juan Bautista Agustín Vivaldi que está en la panadería de la “colonia” San Martín.

²⁹³ El progenitor de Vivaldi aprendió a tocar el violín con Giovanni Domenico Partenio (1645 ca. -1701), maestro de capilla de San Marcos y ejerció como violinista en la orquesta de la propia basílica y para el Teatro San Giovanni Grisóstomo. Fue, asimismo, miembro fundador de una organización de músicos profesionales venecianos intitulada en honor de Santa Cecilia.

se puso a cantar las canciones de gondoleros que había escuchado sobre la *Riva*, cuando las góndolas de enamorados partían al anochecer para dar una vuelta por la laguna.”²⁹⁴

Con los datos anteriores podemos aseverar que el nivel socioeconómico de los Vivaldi fue más bien humilde, por lo que habría ahí una primera pista del porqué del enderezamiento de Antonio hacia la carrera eclesiástica. (Tener un cura en familia podía significar una cierta movilidad social, amén del supuesto prestigio que eso conllevaba) Era la única manera de contar con una educación de buena calidad que, de otra manera, habría sido inaccesible. Antonio recibió el segundo nombre de Lucio y fue el primer varón de la prole,²⁹⁵ también el único que se dedicó a la música. Con respecto a su primer nombre de pila se ignora el porqué de la elección, ya que no tiene correspondencia con el nombre de ningún pariente cercano ni con el del día del santo;²⁹⁶ (San Antonio de Padua se celebra el 13 de Junio) en cambio, el 4 de marzo sí se ajusta con el santoral del mártir y Papa Lucio; como quiera que sea, lo único que podemos acertar es que Vivaldi manifestó simpatía, no necesariamente veneración, por el santo tutelar de la ciudad véneta, pues compuso un concierto para adherirse a las fiestas o *Solennità della Santa Lingua di Sant Antonio*, con motivo del traslado de la reliquia.²⁹⁷

Sobre su apodo de “preste rojo”, se tiene conocimiento que tuvo que ver con el color de su cabellera, y que ésta fue una herencia paterna, no con sus inclinaciones políticas. En varias fuentes se constata la denominación: en el contrato hecho el 23 de abril 1685 a su padre como violinista de la orquesta de San Marcos se asentó: *Gio Baptista Vivaldi il Rossi*²⁹⁸ y Goldoni lo corrobora al escribir que: “al abad Vivaldi le llamaban el cura pelirrojo”.²⁹⁹

En cuanto a la progenie Vivaldi-Callichio, también subsisten penumbras. Está confirmado que el matrimonio procreó nueve hijos de los cuales murieron tres al poco tiempo de su alumbramiento. Aparte de Antonio sobrevivieron Margarita Gabriela (nacida en 1680), Cecilia María (1683), Bonaventura Tomaso (1685), Zanetta (1687) y Francesco Gaetano (1690), quedando rastros mínimos únicamente de los varones. Bonaventura emigró de Venecia sin oficio conocido y Francesco fue barbero y fabricante de pelucas; de éste hay

²⁹⁴ Boccardi, V. 2003, p. 32.

²⁹⁵ Hubo una primogénita, Gabriela Antonia, que nació el 13 de noviembre de 1676, muriendo antes de cumplir dos años. Con su nacimiento queda claro que sus padres la concibieron todavía en “unión libre”.

²⁹⁶ Se especula que pudo derivar del nombre de un hermano adoptivo de su padre: Antonio Casari.

²⁹⁷ Concierto en Re mayor para Violín y cuerdas RV 212 “compuesto para los festejos de la santa lengua de San Antonio” que se ejecutó el 15 de febrero de 1712 dentro de la basílica homónima, a raíz del traslado de la reliquia por orden del Papa Clemente IX. Vivaldi fue el solista y su padre tocó en la orquesta.

²⁹⁸ ASV, Basílica de San Marcos. Reg. 148, f. 59 v. Citado por Giazzoto R. 1973, p. 96.

²⁹⁹ Goldoni, C. 1761, p. 11.

indicios de que, por haber dado una puñalada a un noble fue expulsado de la *Serenissima*, de donde estuvo ausente varios años para, a su regreso, trabajar de albañil.³⁰⁰

Tal como leímos en el acta de bautismo, el recién nacido estuvo en peligro mortal, al punto que hubieron de suministrársele los últimos sacramentos. Aunque no hay manera de enterarnos de qué tipo de afección se trató se especula que de ahí pudo sobrevenir lo que el propio Vivaldi denominó al llegar a su tercera edad como “estrechez pectoral”. Para varios estudiosos pudo ser asma.³⁰¹ Es de inferir que una salud tan endeble desde la cuna haya suscitado una sobreprotección materna y una serie de privilegios familiares que pudieron predisponerlo hacia una condición de hipocondría.

La formación musical de Antonio es también un campo sembrado de conjeturas. Se habla de que pudo haber recibido lecciones de Giovanni Legrenzi (1626-1690), maestro de capilla de San Marcos quien, como podemos verificar, murió cuando el futuro coautor del *Motezuma* contaba con 12 años, volviéndose obvio que a tan tierna edad la influencia que aquel pudo ejercer sobre su hipotético alumno habría sido mínima. Lo más probable es que el niño hubiera aprendido a tocar el violín en casa, recibiendo también lecciones de composición de su padre quien, a lo largo de toda su vida –falleció cuando Vivaldi tenía 58 años– estuvo al pendiente de su carrera musical.³⁰² Se piensa también que Vivaldi aprendió a tocar instrumentos de teclado ya que subsiste un informe para los inquisidores de Venecia en el que se menciona que en la boda entre Marie-Louise-Elizabeth de Francia (1727-1759) y el Infante Felipe de España (1720-1765), duque de Parma e hijo de Felipe V, un cierto abad Vivaldi se hallaba sentado al clave desde donde dirigía a la orquesta que acompañaba a la cantante Anna Giró, de quien nos veremos obligados a ocuparnos, y con detalle.³⁰³

Tocante a la morada familiar donde nuestro músico se crió tampoco sobrevive impronta. Se presume que puede estar todavía en pie pero se ignora de cual de todas las edificaciones que ocupan la plaza o *Campo della Bragora* del barrio o *Sestiere di Castello* pudo tratarse. No obstante, se han detectado varias viviendas ocupada por los Vivaldi a partir de 1722; la primera se ubica en la esquina de *Rio del Paradiso* y *Calle del Dose*,³⁰⁴ que pertenece al mismo barrio *di Castello* –puede leerse una placa de reciente colocación que lo acredita– y una segunda que fue ocupada en mayo de 1730 sobre *Río di Sant’ Antonio*

³⁰⁰ Talbot, M. 1978. p. 47.

³⁰¹ La afirmación de una *strettezza di petto* fue escrita en una carta del 16 de noviembre de 1737 al Conde Guido Bentivoglio D’ Aragona, misma que hoy se haya desaparecida. Los biógrafos que sostienen la hipótesis de asma son diversos, Remo Giazotto, Marc Pincherle y Karl Heller entre otros.

³⁰² Vivaldi padre fungió en innumerables ocasiones como copista de la música del hijo y como acompañante de sus viajes. No sería de sorprender que también hubiera sido su mentor, consejero y compañero de atril.

³⁰³ Talbot, M. 1978, p. 50.

³⁰⁴ *Río* y *Calle* en veneciano son iguales que en español.

dalla Riva del Carbon, cercana a la parroquia de San Salvador. (Hemos citado los domicilios porque a través de ellos se constata el creciente poder adquisitivo conseguido a través de la actividad musical del presbítero: de la modesta renta de 42 ducados pagada por la primera casa, la suma ascendió a 70 en la segunda y a 136 por la última – no los 200 que afirmó pagar en una carta del 1737 que citaremos más adelante–). Igualmente, sobre el aspecto físico no hay evidencias conclusivas. Los retratos que se le atribuyen son demasiado estilizados para ser ciertos,³⁰⁵ siendo una caricatura hecha por Pier Leone Ghezzi (1674-1755) la única realizada por alguien que sí lo conoció en persona.



*El sacerdote pelirrojo caricaturizado por Ghezzi durante el estreno de su primera ópera en Roma. (1723)*³⁰⁶

Para referirnos a su ambigua relación con la Iglesia, habría que decir que estudió en las escuelas de barrio o *scuole sesteriali* vinculadas a los templos de San Giovanni in Oleo y San Geminiano y que su ordenación como sacerdote avino en 1703, el mismo año en que comenzó su relación profesional con el *Ospedale della Pietá*, una de las cuatro instituciones venecianas de beneficencia que albergaba a niñas miserables y en orfandad, con especial énfasis en su educación musical.³⁰⁷ Nuestro anómalo sacerdote contaba con 25 años de edad.

³⁰⁵ El más conocido de la autoría de François Morillon de La Cave del 1725, donde supuestamente aparece con pluma y violín, es una mera atribución. Se encuentra en el *Museo Bibliográfico Musicale* de Bolonia.

³⁰⁶ La leyenda al pie de la caricatura dice; *Il Prete Rosso, Compositore di Musica che fece l'opera a Capranica del 1723*.

³⁰⁷ Los otros tres fueron: el *degli Incurabili* del 1522, el *dei Mendicanti* del 1575 y el *Dei poveri Derelitti* del 1528. El de *La Pietá* fue el más antiguo de todos, pues se instituyó en 1336.

Circula una anécdota que ha popularizado el hecho de que Vivaldi fue reacio a officiar misa. En ella se cuenta que abandonó prematuramente un servicio religioso para dirigirse a la sacristía a escribir el tema de una fuga que acababa de ocurrírsele.³⁰⁸ ¿Sería eso una prueba de su falta de vocación clerical o, más bien, una estratagema para dedicarse de tiempo completo a sus oficios musicales? No podemos precisarlo. De acuerdo a su propio testimonio tenemos que “apenas ordenado sacerdote, dije misa durante un año o un poco más y luego lo dejé, ya que tuve que abandonar el altar tres veces, debido a la misma dolencia. [...] Después de comer, habitualmente puedo desplazarme, pero nunca a pie, por esta razón ya no puedo celebrar misa.”³⁰⁹ En suma, la declaración hecha por el prófugo de los deberes de la fe suscita un alud de suspicacias. Así como se describe, era un inválido incapaz de caminar al que ni siquiera le alcanzaba el aliento para proferir un sermón. Podemos inquirir: dada su estrecha convivencia con clérigos y seminaristas, ¿no habría sido posible que las hipocresías, vicios y desviaciones de muchos de éstos lo hubieran asqueado, prefiriendo ser coherente consigo mismo al no ostentarse como hombre sin tacha frente a los feligreses? Si de veras estaba tan impedido, ¿cómo es que realizó viajes largos y que dispuso de la energía suficiente para dirigir orquestas mientras tocaba en extenuantes sesiones de muchas horas de duración?...

Como podemos ver, los enigmas salen al paso en todos los recodos de su biografía y mientras más se trate de aferrar al personaje más se desdibuja su perfil. Fue un músico excelso creado, según parece, por generación espontánea, vistió los hábitos pero se abstuvo de officiar misas, su salud fue precaria mas no le impidió trabajar con un ardor que haría desfallecer a cualquier joven... Y a eso habríamos de sumarle la extraña y cuestionada relación con los teatros y las mujeres. ¿Cómo es que un siervo de Dios podía preferir los engañosos resplandores de las candilejas antes que la noble tarea de conducir almas por los senderos de su redención? ¿Qué hubo de cierto en las acusaciones sobre su reiterado quebrantamiento de los votos de castidad? ¿Fue Vivaldi un perdulario, amante de la lujuria y los desmanes eróticos? ¿Acaso pudo, como se ha insinuado, haber sido pedófilo?

Empecemos por situar al inculpado en el año previo a su debut como operista, esto es, en 1712. Ya tiene en su haber la publicación de tres números de opus que lo han puesto en el mapa europeo del arte sonoro, sobre todo el tercero. Su Opus 1 del 1705³¹⁰ consistió en una colección de doce sonatas en trío, género considerado entonces como piedra de toque de

³⁰⁸ La anécdota fue propalada por Grigori Orloff en un ensayo de 1822, en el que también menciona que Vivaldi fue llevado ante un tribunal de la inquisición del que se le exculpó por haber sido “músico”. Citado por Talbot, M *Ibid*, 2011, p. 133.

³⁰⁹ Tal texto pertenece a la epístola dirigida al conde Bentivoglio ya citada.

³¹⁰ No hay certeza sobre la fecha exacta, también se cree que pudo ser de 1703.

cualquier compositor que se respetara. Su Opus 2, publicado en 1709, fue otra serie de doce sonatas, en este caso para violín y bajo continuo, con las que definió su rango de instrumentista. Es obvio que detrás de sus dos primeras publicaciones hubo una planificación escrupulosa. Primero se confrontó con su gremio como un músico docto en la forma clásica, después se invistió en el rol de virtuoso, para llegar en 1711 a su Opus 3 conocido como *L'Estro Armonico*, con las credenciales en regla. Con esta colección de innovadores *Concerti grossi*, Vivaldi detona su postura como creador y se adjudica el respeto –también la envidia– de los músicos y los melómanos de su época. De acuerdo con Michael Talbot (1943...) esta serie de conciertos fue la colección instrumental más influyente que aparecería a lo largo de todo el siglo XVIII.³¹¹

Además, su prestigio dentro de la *Pietà* estaba en plena efervescencia, pues no sólo había sido contratado como maestro de violín y de *viola alla inglese*, sino que iba en ascenso hacía los puestos de maestro de coro y de compositor “en residencia”. ¿Por qué diantre quiso alejarse de las seguridades de su *status* alcanzado para lanzarse como advenedizo hacia las inciertas playas del melodrama en las que más pronto que tarde mudaban las modas y los involucrados se iban a la quiebra? ¿Qué extraña fascinación podía ejercer la escena sobre un hombre pío que debía vivir inmerso en el temor a Dios y en la renuncia cotidiana de los placeres mundanos?

Dos probables explicaciones vienen en mente. La primera es aquella de los beneficios financieros que podían vislumbrarse si los *drammi per musica* resultaban exitosos. Ciertamente Vivaldi ya había podido verificar que sus ingresos como compositor de música de concierto no iban a llevarlo muy lejos y menos su salario como maestro de indigentes. En el teatro podían trastocarse los papeles de un día para otro. Aunque fuera aceptablemente popular en su época, la música instrumental era consumida por conocedores que sabían leer notas, en cambio, en la ópera podían expandirse los horizontes hasta la inclusión de *cani e porci* (perros y cerdos) como profiere la *vox populli*. Hay que decir que estaba fresca en la memoria de los venecianos el triunfo sin precedente de las 27 representaciones seguidas que la ópera *Agrippina* de G. F. Händel tuvo al montarse en el Teatro San Giovanni Grisostomo en diciembre de 1709. Podemos recrear la escena: el *signor* Giovanni Battista, miembro de la orquesta de dicho teatro, le espeta a su hijo: date una vuelta a alguna de las funciones para escuchar la obra de este sajón que viene apadrinado por ricos mecenas y cardenales; está teniendo un éxito estrepitoso. Aunque no acabe de convencerte, creo que por ahí es el camino. Antonio acude solícito para quedar

³¹¹ Talbot, M, 1978, p. 60.

demudado ante los prodigios de la imaginería visual y el efecto anímico que la obra logra en el vasto público. ¿Cuándo iban a llorar damas y varones por igual con una sonata para violín? Jamás... ¿Y las ganancias? Son de imaginar, ya que todas las noches hay teatro lleno... Hijo, me parece que te estás tardando en dirigir la mira hacia el drama, eso es lo que la gente quiere.

Verosímil o no, el hecho es que Vivaldi pone manos a la obra y, con plausible tutoría paterna se organiza un debut en un teatro de provincia para no quemarse en la propia casa. Por consiguiente, busca la colaboración de un libretista también inexperto para poderlo convencer de la todavía incierta operación artístico/financiera. El advenimiento de la empresa tiene lugar en el modesto teatro *Delle Garzerie* de Vicenza en mayo de 1713.³¹² El libretista fue Nicolás Sebastiano Biancardi (1679-1741), alias Domenico Lalli, un napolitano vecindado en Venecia tres años antes, quien además de ser un prófugo de la ley era bígamo y aficionado al teatro.³¹³ La ópera representada fue *Ottone in Villa* (Othón de vacaciones) que fue producto del reciclaje de un viejo libreto que hablaba de enredos amorosos en la Antigua Roma, con énfasis específico en la lujuria. Con respecto a los cantantes no hubo ninguna celebridad y tampoco se hizo mención en el libreto de alguna escenografía fuera de lo convencional. En la partitura tampoco se dispuso ni de coros, ni de comparsas, ni de bailarines.³¹⁴ El número de roles quedó establecido en cinco, uno menos de los que la tradición sugería. Fue un entero tentativo para observar la resultante sin arriesgar demasiado la inversión. La orquesta también fue mísera,³¹⁵ y aquí habría que señalar que en la sinfonía de apertura se requieren dos violines solistas, infiriéndose de esto que Vivaldi pudo haberlos concebido para tocarlos él y su papá, así como la presencia vigilante de éste en el asunto.

Como podemos suponer, no existen críticas que confirmen el resultado, sin embargo, no debe de haberle ido tan mal, ya que a partir de ese tímido inicio Vivaldi no volvería a apartarse de la senda melodramática en lo que le restaba de vida. La conflictiva relación con el libretista tampoco debe haber sido inmanejable, dado que volvió a colaborar con él en seis nuevos montajes,³¹⁶ además de haber vuelto a llevar a escena el *Ottone* en 1729. Si hay algo de cierto, es que las dudas sobre el futuro dentro de los teatros de ópera se disiparon para cura y poeta.

³¹² El inmueble ni siquiera fue construido por un arquitecto, fue obra del agrimensor Marco Tomasini quien adaptó una bodega que anteriormente guardaba lana. Se abrió al público en 1688. Hill, J. W. 1983, p. X.

³¹³ Hill, J. W. 1983, p. IX.

³¹⁴ Vivaldi, A. 1713, p. 2

³¹⁵ Nada más requiere de cuerdas y ocasionalmente de dos oboes y dos flautas que, probablemente podían ser tocados por los mismos dos instrumentistas.

³¹⁶ Para el de *Arsilda Regina di Ponto* en 1716, el de *La Candace o Siano li veri amici* de 1720, el de *Gli inganni per vendetta* de 1720, el de *La verità in Cimento*, también de 1720, el de *Filippo, Re di Macedonia* de 1721 y en el de *Argippo* de 1730.

La segunda explicación sobre el acercamiento de Vivaldi a un género que hasta los 35 años le había sido indiferente puede residir, allende los factores materiales, en el efecto psicológico que el teatro puede tener sobre un individuo con trastornos de salud y personalidad. En los libretos que habría de musicalizar, el enfermizo – si es que en realidad lo fue– compositor encontró personajes que le sirvieron para transmutar sus circunstancias y volverse, aunque fuera por un instante, héroe, villano, amante rabioso, emperador destronado, nómada en mundos por venir pero, sobre todo, en bebedor del limo de la inmortalidad...

Podemos ahora movernos en el tiempo para observar a Vivaldi en los años restantes de la década de 1710, misma en que hace su aparición la mujer que habría de cimbrar su existencia, poniendo en jaque su reputación como sacerdote. En esos años, su fama como compositor se acrecentó considerablemente, gracias al hecho de haberse asociado –a partir de su Opus 2– con una casa editora holandesa³¹⁷ que difundió eficazmente su música por los rincones más cosmopolitas de Europa. Producto de la difusión masiva de su obra fueron las solicitudes de alumnos interesados por sus enseñanzas,³¹⁸ así como las ofertas de trabajo en otras ciudades de Italia. Con relativa certeza se sabe que entre 1718 y 1720 Vivaldi aceptó el puesto de *Maestro di Capella da Camera* en la Corte de Mantua, al servicio del príncipe Philippe Hesse Darmstadt (1671-1736) donde, no obstante la denominación del cargo, debió proveer música profana para consumo cortesano. De ese período datan muchas cantatas para solista; de ellas sobreviven doce, entre las que destaca una especie de tríptico que puede funcionar para entender algo de las pulsiones amorosas del nuestro personaje. No olvidemos que nuestro siervo de Dios nació y murió en viernes, es decir, su existencia estuvo signada, según creencias de los antiguos romanos, por Venere, la diosa del amor y la belleza. Regresaremos a las cantatas en seguida.

La salida de Venecia implicó para Vivaldi romper con el cordón umbilical que lo había unido a sus padres y es de suponer que hasta ese momento no había debido ocuparse de ningún trajín doméstico. Había vivido para la música y para la enseñanza de sus numerosas alumnas en la *Pietà*. Es imperativo subrayar que discípulas tuvo muchas y que no tendría nada de raro que por sus características particulares –seres hendidos por el rechazo de su propia familia y su sociedad– proyectaran hacia Vivaldi su carencia de afecto aunada a su admiración como profesor. El *cocktail* debe haber sido explosivo y de extrema complejidad para el pobre Don Antonio a quien, como ya esbozamos, le costaba trabajo

³¹⁷ Se trató de la editorial de Estienne Roger que después fue traspasada a Michel Charles Le Cene.

³¹⁸ Entre ellos destaca el violinista y compositor alemán Johann Georg Pisendel (1687-1755) quien recibió sus lecciones en 1716 y a quien le dedicó un número importante de obras.

honrar sus deberes religiosos. ¿Podríamos censurarlo entonces, si con alguna de las huérfanas la relación hubiera traspasado los linderos entre maestro y alumna para convertirse en un intercambio de ternuras? ¿Hubiera tenido algo de malo que un sujeto empujado por sus circunstancias para abrazar una existencia de forzada castidad hubiera decidido aceptarse como un hombre cabal para quien los dones que Dios le prodiga han de ser degustados con agradecimiento?... No podemos pronunciarnos por ninguna respuesta y tampoco lo querríamos. Nadie puede juzgar el acontecer de otro ser humano sin incurrir en extralimitaciones. Hemos de decir que la sentencia de Epicuro encaja con el dilema existencial que Vivaldi debe haber padecido: “En el conocimiento del pecado está el principio de la salvación”. Aunque, para ser honestos, no podríamos estar seguros ni de que las transgresiones con sus discípulas le hayan representado un dilema ni de que, en realidad, las haya habido. Solamente contamos con rastros de que tuvo preferencias por algunas alumnas y eso, nada más, lo constatamos en las partituras.

Entre las Bettinas, Blancas, Candidas, Catterinas, Claudias, Fortunatas, Giuseppinas, Lorenzas, Lucietas, Maddalenas, Margheritas, Pellegrinas, Pierinas, Prudencias y Teresas que aparecen mencionadas en los folios musicales, hubo una cierta Anna María que fue dedicataria de 25 conciertos para violín y, probablemente, de dos para *viola d'amore*.³¹⁹ Decimos probablemente, porque en los conciertos de viola de amor su nombre está sigilosamente preservado dentro de un acróstico, es decir, su mentor escribió:

“con *A*More” poniendo las iniciales con una letra más esmerada y en tres niveles. (La *A*

en un primer plano, la *M* en el siguiente y el resto de la palabra en el nivel más bajo.)

Podemos ahondar en el asunto: ¿Se los dedicó por haberla considerado su alumna estrella, como reconocimiento de los lazos estrechados entre ambos o como carnada de una cacería amorosa en ciernes?... Evidentemente no nos corresponde saberlo y, sin medrar en la naturaleza de la relación instaurada; la muchacha fue una suerte de musa que cumplió a cabalidad con su cometido. Quedémonos con que la jovencita fue una destacada

³¹⁹ Entre conciertos en los que su nombre aparece consignado están grabados: los RV 229, 248, 260, 267 349 y 363.

instrumentista que le hizo justicia al furor creativo de su maestro tocando las obras a ella dedicadas con maestría y convicción.³²⁰

Tornando a las cantatas compuestas en Mantua, resulta también extraño, por decirlo de una manera civil, que haya incluido sin el menor recato el nombre de Elvira en medio de declaraciones francas de un amor de ardua catalogación. ¿Se trató de un amor prohibido, por ende sublimado, de un amor extinto o, llanamente, de un amor ya consumado...? Tendríamos que adivinarlo. En la cantata *Tremori al braccio* (Temblores en el brazo) uno de sus recitativos canta: *Ah, no, mia cara Elvira, / ch'una fiamma si grande / sepolta non può star nell'anima mia. / Io t'amo, ed è si forte / questo puro amor mio / che si di te non penso, / o che vivo non sono, o non sono io;* a lo que se sobrepone el contenido de la siguiente cantata en donde leemos en su primera aria: *Partirò, ma vedrai quanto, / bell'Elvira, dal mio pianto / sia il dolor del mio partir;* y para cerrar la trilogía tenemos la cantata *Lungi dal vago volto*, (Lejano del rostro vago) en donde abiertamente quedó consignado: *Lungi dal vago volto / della mia bella Elvira / viver non posso. Oh Dio!*³²¹

Más allá de conclusiones obvias, los versos que aquí expusimos son prueba concluyente de las pasiones que las mujeres suscitaron en el inaferrable personaje, merced a lo cual estaríamos en capacidad de exculparlo de las desviaciones que se le endilgan. Por principio, podemos rechazar la acusación de pedofilia, pues es poco probable que un sacerdote que tiene tratos carnales con mujeres necesite recurrir a infantes y, en segundo lugar, porque un hombre que le canta en términos tan caballerescos a una amada –ya sea ésta el objeto de una idealización o de un velado enamoramiento– difícilmente va a sentirse cómodo participando en orgías. (Ésta es una de las tesis de Alejo Carpentier en su novela *Concierto Barroco*, misma que abordaremos en el inciso 7 de este capítulo)

Como habíamos adelantado, hacia finales de la década de 1710 es cuando se presume que ocurrió el encuentro entre Vivaldi y la cantante Anna Giró sobre quien, ya desde el apellido, surgen controversias.³²² Se piensa que pudo ser una deformación del Giraud francés pero no han aparecido actas que lo corroboren o lo desmientan. Se ignora el lugar y

³²⁰ El nombre de Anna María aparece por primera vez en los registros de la “Piedad” en 1712 como una *Figlia di coro* a la que se le otorgaba permiso para tocar fuera del hospicio. En 1721 se le concedió el raro privilegio de aceptar alumnos –hijos de nobles- dentro de la institución” y en 1737 fue nombrada primer violín de la orquesta de señoritas. Varios visitantes extranjeros dejaron constancia en sus diarios de su habilidad como ejecutante. El oficial de la corte sajona J. C Nemeitz escribió después de su viaje a Venecia en 1722 que “pocos virtuosos masculinos del violín podían igualarla.” Citado por Talbot, M. 1998. p. 4.

³²¹ Las tres cantatas aludidas llevan el RV 799, 654 y 680, respectivamente, y la traducción de lo extrapolado es: “Ah no, mi querida Elvira, tan grande es la flama que no puede estar sepultada en mi alma. Yo te amo tanto y es tan fuerte este puro amor mío que si no pienso en ti, es que no estoy vivo o que no soy yo...” “Partiré, pero verás cuánto, bella Elvira, de mi llanto sea el dolor de mi partida.” “Lejano del vago rostro, de mi bella Elvira no puedo vivir, Oh Dios.”

³²² Fue hija del fabricante de pelucas Pietro Tessieri, conocido como Giró. Talbot, M. 2011, p. 88.

la fecha de su nacimiento,³²³ mas no el hecho de que cuando hizo su debut operístico en Venecia en 1724 se le mencionó como mantuana.³²⁴ También se ha especulado que pudo ser una de las huérfanas del *Ospedale* de la *Pietà* pero, análogamente, nada ha podido probarse. Más adelante llegaría a ser conocida como la *Annina del Prete Rosso* debido a la indefinible y “condenable” relación que estableció con el prelado. De haberla conocido en Mantua, lejos de miradas suspicaces y del control familiar, resultaría verosímil que Vivaldi se la hubiera llevado a vivir con él, como supuestamente haría más adelante ya de regreso en Venecia, aunque lo haya negado siempre.³²⁵ Entre otras cosas, podría haber intercambiado lecciones de música por ayuda domestica...y otros pecadillos. Debemos asentar que el caro preste no sólo se concedió el privilegio de convivir con una mujer –joven o incluso niña–, sino que se las ingenió para que una segunda accediera a su círculo íntimo. Esta fue Paolina, hermanastra de Anna, 20 años mayor, que llegó en paquete con la cantante. Se sospecha que fungió tanto de enfermera del compositor como de confidente y chaperón de la feliz pareja. ¿Pudo haber algo más?... Nadie fue capaz de comprobarlo ni en su tiempo ni *a posteriori*, por lo que nos resulta fútil seguir cuestionando. Sobre el aspecto físico de Anna, Goldoni escribió que poseía una belleza llena de gracia y encanto, con una boca seductora y ojos y cabellera en consonancia. Su aptitud vocal puede haber sido sobresaliente, pues a partir de 1726 comenzó a interpretar con total exclusividad los papeles de su “maestro” o preceptor, quien se servía de su condición de empresario para imponerla por doquier. Para la Giró, Vivaldi compuso quince roles protagónicos, entre los que se encuentra el de *Mitrena* de nuestra desafortunada ópera *Moteczuma*.

Una vez en la década de 1720 podemos resumir la vida del presbítero pelirrojo anotando que fue la época donde iniciaron los grandes viajes³²⁶ y también la de la consagración definitiva como compositor. En 1725 publica su Op. 8 bajo el nombre del *Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione*” cuyos primeros cuatro conciertos contienen las archifamosas *Quattro Stagioni*, y sus óperas alcanzan un punto culminante, llevándose a escena tanto en Italia como en otros países de Europa. En esa década se codea con los más altos dignatarios, quienes lo colman de halagos y le solicitan más música. De la Corte de

³²³ Tanto Michael Talbot como Gastone Vio y Reinhard Strohm se inclinan por situar su nacimiento en Mantua en una fecha entorno al 1710.

³²⁴ Pincherle, M. 1955, vol I, p. 29n.

³²⁵ En otra carta de Vivaldi al Marqués Bentivoglio d' Aragona del 23 de noviembre de 1737 se lee: “En casa no vivo con las Giró. Las malas lenguas pueden decir lo que quieran, pero Vuestra Excelencia sabe que en Venecia una es mi casa, que me cuesta 200 ducados, y otra, lejos de la mía, es la de los Giró.”

³²⁶ Además de Milán, Reggio Emilia, Verona, Roma, Pavía, Ancona y Florencia, Vivaldi se desplazó hasta Viena. Sobre sus viajes a Praga y Amsterdam no hay constancias confiables.

Luis XV recibe jugosos encargos³²⁷ y a partir de 1728 traba amistad con el monarca del Sacro Imperio Romano Germánico Carlos VI (1685-1740), a quien le dedica su colección de conciertos *La Cetra* del Op. 9. De esta relación amistosa iniciada en Venecia, Vivaldi recibe además del nombramiento de Caballero y de importantes sumas de dinero, la invitación para visitarlo en el momento que lo deseara en su palacio vienés.

Sobra decir que en todos los montajes operísticos realizados fuera de Venecia, el ilustre clérigo viaja con un séquito mujeril que además de las hermanas Giró comprende a otras damas de compañía. Se habla de que el señor cura podía llegar acompañado de 3 o 4 mujeres,³²⁸ cifra nada despreciable aún para un hombre sin ataduras con la Iglesia católica apostólica y romana... El final de la década significa también para Vivaldi la conclusión de sus números de Opus. Después de su Opus 12 ya no volvería a dar nada a la imprenta y dejaría de numerar su producción.³²⁹ Sobrevendrían composiciones por pedido expreso. Arribando a los últimos años de la vida del músico, lo primero que salta a la vista es la velocidad con que declinó su buena fortuna. Nada antes de 1736 podía presagiar que a la vuelta de un lustro el palco escénico de su existencia se quedara en tinieblas. Hasta esa fecha, salvo la muerte de su padre acaecida en ese año –su madre había fallecido en 1728–, todo le sonreía con desparpajo. Puestas en escena exitosas, elogios a granel de admiradores y la consecución de un aura de genialidad con brillos imperecederos eran la norma; empero, ya en 1737 sus relaciones con la *Pietà* arrostraron dificultades y a la hora de montar sus óperas postreras surgieron ríspidas complicaciones. El estreno de 1738 de su *Siroe, re di Persia* en Venecia tuvo una acogida glacial e, incluso, sus seguidores admitieron que su reputación había sufrido una cuantiosa merma. *Sic transit gloria mundis*: sus paisanos dejaron de interesarse por sus óperas (estaban totalmente seducidos por la moda napolitana impuesta por sus creadores musicales) y a los compradores de sus partituras les pareció que su precio se había vuelto desproporcionado. En una carta del 27 de agosto de 1739, el referido Charles de Brosses apunta:

“Vivaldi se convirtió en uno de mis mejores amigos con el objeto de venderme algunos conciertos a un precio muy alto. En ello tuvo éxito parcial y yo también en lo mío que era escucharle tocar y contar con frecuencia con un buen entretenimiento musical. Es un viejo cuya manía es componer. Le he oído jactarse de que es capaz de componer un concierto en todas sus partes en menos tiempo

³²⁷ Sobresalen entre este grupo de composiciones la serenata *La Sena Festeggiante* (El Sena en fiestas) del 1726 en la que el libretista Domenico Lalli plasma una oda a la gloria del monarca.

³²⁸ Boccardi V., 2003, p. 238.

³²⁹ El Opus 13, correspondiente a una colección de sonatas para flauta intituladas *Il Pastor Fido*, es espurio.

del que le lleva pasarlo en limpio a un copista. Para gran asombro mío, me he dado cuenta de que no está considerado como se merece en esos sitios, donde todo tiene que ajustarse a la moda, donde se han oído demasiado sus obras y donde la música del año pasado ya no proporciona ganancias.”³³⁰

Su marcha al norte, como la de un animal herido que huye para morir, supuso a la vez el deseo de encontrar nuevos reconocimientos y, quizá, las ganas de vengarse de Venecia ofreciendo su talento a melómanos más cultos y receptivos. Podemos intuir que se decidió a aceptar la invitación de Carlos VI, pero no hay constancia de ello. Sólo sabemos que partió de su tierra en septiembre de 1740, deteniéndose en Graz para encontrarse con Anna –no está del todo claro si ella lo acompañó a Viena– que ahí había sido contratada para cantar. El desenlace de la tragedia estaba cerca y él, probablemente, no lo presentía. Al mes de llegar sin su séquito acostumbrado a Viena, el emperador habsburguiano muere (20 de octubre de 1740) y nuestro desconsolado preste queda inerme ante una avalancha de adversidades. Un luto nacional a raíz de la muerte del monarca mantuvo los teatros cerrados durante un año. Encargos y contratos se hicieron raros, sobreviviendo como único testimonio de su actividad en Viena un recibo por la venta de unos conciertos a Tommaso Vinciguerra, Conde di Collalto (1710-1769), con fecha del 28 de junio de 1741.³³¹ Cuatro semanas después, nuestro bienamado maestro se apaga en la miseria, ignorado por todos y sin ser extrañado por nadie. (Se especula que pudo haber estado en compañía de alguna de sus hermanas, pero no hay documento que lo pruebe.) En la Catedral de San Esteban se celebra un servicio fúnebre de la mayor sencillez y entre los niños del coro que acompañan los restos del cura se encuentra un infante de 9 años llamado Franz Joseph Haydn.

Su funeral es acompañado por un *kleingeläut* (repique de campanas) y los gastos que totalizaron 19 florines y 45 kreutzers son equiparables a lo que se destinaba para las exequias de un mendigo. Si el entierro de Mozart, 50 años más tarde (5 de diciembre de 1791), en la misma fosa común del demolido *Spitaller Gottesacker*³³² sería el de un miserable, el de Vivaldi no fue para menos. Sus penurias económicas son confirmadas por una información perteneciente a los *Commemoriali Gradenigo* donde se lee que:

³³⁰ De Brosse, Ch. 1799, p. 310.

³³¹ El recibo por 12 ducados húngaros fue extendido a Antonio Rambaldo Vinciguerra (1661-1740), padre del que hizo la contratación. Se ignora el porqué de la confusión de Vivaldi. Talbot, M. 2011, p. 49.

³³² El cementerio se hallaba en parte bajo el actual edificio de la Universidad de Ciencias Técnicas y en parte bajo la explanada donde hoy se yergue la iglesia de San Carlos (*Karlskirche*).

“el abad Don Antonio Vivaldi, conocido como el Prete Rosso, excelente violinista y admiradísimo compositor de conciertos que en una época llegó a ganar 50 mil ducados, murió en la pobreza en Viena debido a su excelsa prodigalidad.”³³³

¡Quién hubiera podido concebir que las sombras habrían de abatirse con tanta tosquedad sobre un hombre que parió una música cuya potencia rítmica parece emanar de un sol que cura y restaña!

3.2.- Aportaciones vivaldianas para la evolución del arte sonoro

Si realizáramos una encuesta entre un sector cultivado de melómanos para discernir cuántas y cuáles obras de Vivaldi conocen, la cifra no llegaría a una decena y, probablemente, seamos muy optimistas. Quizá no exceda de cuatro, entre las que podemos citar en orden decreciente de popularidad a las *Quattro Stagioni*, seguidas por el *Gloria* (RV 589) y, acaso, el concierto para flauta *Il gardellino*, junto al concierto en la menor para violín (RV 356) que se le receta a todo rascatripas en sus primeros años de estudio. ¿Y qué es de lo demás en donde encontramos gemas representativas de todos los géneros? ¿Podemos achacar el desconocimiento a una desigualdad cualitativa del *corpus* musical?...

Ciertamente no, la calidad compositiva del melodioso clérigo nunca descendió de un estándar comparable a los que tuvieron F. J. Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756-1791) y L. v. Beethoven (1770-1827). ¿Por qué entonces el desdén y el reconocimiento nulo hacia sus logros y aportaciones? La respuesta no es fácil, pues tiene que ver, en gran medida, con el ocaso que sufrió la producción musical del barroco al implantarse el clasicismo. Así como la valoración de la música de J. S. Bach (1685-1750) fue enterrada, casi en su totalidad, junto a su creador, para ser “redescubierta” a partir de 1829,³³⁴ la música de Vivaldi sufrió un olvido aún mayor y una incomprensión, en cuanto a sus méritos, de proporciones todavía más vergonzosas.

³³³ El documento se encuentra en el museo Correr de Venecia. (Ms. Gradenigo 200, II f. 36r) Reproducido por Giazotto R. *op. cit.* p. 289.

³³⁴ En este año tuvo lugar la primera ejecución “moderna” de la *Matthäus-Passion* bachiana por obra de Félix Mendelssohn (1809- 18847) en la *Sing Akademie* de Berlín. Ese 11 de marzo de 1829 es una fecha emblemática en la historia de la música de Occidente.

Baste decir que ninguno de los conciertos de los citados Haydn, Mozart y Beethoven, podrían haberse concebido como tales sin la consolidación que hiciera al respecto Vivaldi; incluso, los conciertos de Bach fueron creados sobre el molde estipulado por nuestro incomprendido presbítero. Digamos, para abandonar el paralelismo, que el maestro sajón aprendió a componer en las formas concertísticas instrumentales estudiando y transcribiendo a Vivaldi. (Para ser justos, también a Albinoni, Marcello y Corelli). Johann N. Forkel (1749-1818), primer biógrafo de Bach, escribe:

“Los primeros ensayos de composición de Bach fueron muy defectuosos, como son todos los comienzos. Sin una instrucción especial que le guiase y le hiciera progresar gradualmente con seguridad en el camino que había elegido, se vio obligado, como todos aquellos que abrazan esta carrera, a hacer lo que podía y cómo podía. Desde muy temprano comprendió que tenía necesidad de una guía que le hiciese pensar en términos musicales. Los “concerti” para violín de Vivaldi, que acababan precisamente de publicarse, fueron para él esta guía imprescindible...”³³⁵

Para redondear lo anterior es menester que aclaremos que los conciertos a los que alude Forkel fueron los del Op. 3 del *L'Estro Armonico* (1711), de los cuales Bach transcribió seis: tres para clavecín (BWV 972, 976 y 978), dos para órgano (BWV 593 y 596) y uno para cuatro clavecines (BWV 1065). Y es justo agregar que no fueron estos los únicos a los que recurrió el *Kantor* de Leipzig para familiarizarse con la técnica compositiva de su colega veneciano; también quedaron transcritos el RV 528 (BWV 980), el op. IV N° 6 (BWV 975), los del Op. 7 N° 8 (BWV 973) y N° 9 (BWV 594), y el recientemente dilucidado RV anh. 71 (BWV 977).³³⁶

Podríamos preguntarnos por qué, entonces, la glorificación posterior de Bach y el sobajamiento consuetudinario hacia Vivaldi y, tenemos que subrayarlo, es un asunto de ignorancia pura y simple. Para comenzar, los primeros musicólogos que merecieron ese apelativo se dieron a la tarea de reunir y catalogar a partir de 1860 el *corpus* bachiano –nace ahí la musicología como ciencia- y al toparse casualmente con el nombre de Vivaldi en las transcripciones mencionadas creyeron, a falta de datos, que el cura pelirrojo había sido un vulgar imitador de Bach, retrasando ulteriormente el interés general por su obra. (En otro inciso tendremos oportunidad de glosar sobre el tardío redescubrimiento vivaldiano)

³³⁵ Forkel, J. N. 1950, p. 69.

³³⁶ *Bach Werke Verzeichnis*, p. 72.

Una vez constatado el enorme volumen de obras hechas por nuestro fraile³³⁷ se pensó, con anclaje en el prejuicio, que su cantidad iba en detrimento de su valía y que la velocidad compositiva de su autor –en el manuscrito de la ópera *Tito Manlio*, por ejemplo, Vivaldi registró con orgullo que la había compuesto en 5 días– implicaba superficialidad y ligereza. Cosa curiosa, nadie ha censurado el repetitivo esquema formal de las cantatas de Bach además de que, sin reparar en su cuantía –sobreviven más de dos centenares– son alabadas sin reservas, ni tampoco la monotonía que puede hallarse en las 104 sinfonías de F. J. Haydn. ¿Por qué? La respuesta, a riesgo de aventurarnos demasiado en una polémica estéril, ha de buscarse en los criterios de selección que emanan de los nacionalismos. Hemos de recordar que todo el ritual que heredamos – y que seguimos practicando– de la música “cultura” se codifica, fundamentalmente, en la segunda mitad siglo XIX en Alemania, al pretender deificar la figura de sus compositores y enaltecer a sus sacros intérpretes. En ese replanteamiento de las costumbres en salas de música y teatros, el primero en recibir el estatus de genio imbuido de inspiración celestial fue Beethoven, viniendo después sus predecesores y sucesores de estirpe “aria”. Fueron los germanos pioneros en captar la trascendencia de hacer proselitismo geopolítico a través de “sus” músicos y sus orquestas. (Entiéndase aquí la inclusión de austriacos)

Ahí están los nazis sirviéndose de Richard Wagner (1813-1883) y Anton Bruckner (1824-1896) para gritarle al mundo que esos eran los valores que habían de prevalecer en una sociedad expurgada de seres “inferiores”; ahí estuvo la Filarmónica de Berlín convirtiéndose en un instrumento privilegiado de propaganda con una nómina –la primera orquesta del planeta en tenerla–³³⁸ sostenida íntegramente por el Estado, y allí se implicaron ideólogos, empresarios y musicólogos teutones para publicar, difundir y comercializar las obras magnas de la supuesta literatura “universal”, que no era otra cosa que aquella de sus elegidos; a esto súmese –para el caso de Vivaldi en particular– el considerable retraso de la musicología italiana para la revalorización de lo propio y tenemos una plausible explicación del fenómeno. (Los primeros en interesarse seriamente por Vivaldi fueron los norteamericanos Olga Rudge (1895-1996) y Ezra Pound (1885-1972) y el francés Marc Pincherle (1888-1974), cuya tesis doctoral en la Sorbona³³⁹ sobre Vivaldi sentaría las bases para su colosal monografía del 1948 donde, por vez primera, se le sitúa como un compositor prominente; ésta es la obra señera del redescubrimiento).

³³⁷ A la fecha se han catalogado más de 850 obras y el número sigue en aumento.

³³⁸ Aster, M, 2007, p. 19.

³³⁹ Fue presentada en 1913 y estuvo dirigida por Romain Rolland (1886-1944).

Vayamos, pues, al meollo de las aportaciones del prolífico veneciano. Ya hemos dicho que en el terreno del melodrama Vivaldi no aportó nada sustancial, como tampoco en el campo de la música vocal sacra, por lo tanto, el *quid* de la cuestión reside en la música instrumental y, en específico, en la forma del concierto que él establece, desarrolla y tipifica. ¿Qué quiere decir esto? Como continuador de la evolución instrumental lograda por Alessandro Stradella (1639-1682),³⁴⁰ Arcangelo Corelli (1653-1713)³⁴¹ y Giuseppe Torelli (1658-1709)³⁴² en sus *concerti grossi*, Vivaldi buscó la emancipación completa de un instrumento solista –o de varios– del grupo de orquestales y trató de encontrar una fórmula estructural que fuera consecuente con el equilibrio entre las fuerzas energéticas de los movimientos veloces y el lirismo de los tiempos lentos. La idea del concierto “grosso” era poner a dialogar dos entidades instrumentales, una ligera y virtuosa –el *concertino*– con su interlocutor, –el *ripieno*– sobre el movimiento del *basso continuo*, mientras que en el concierto para un solista debía imperar un monólogo virtuosístico sobre una masa orquestal que habría de sostenerlo, proponiendo y comentando los temas musicales en juego.

De los amorfos movimientos de los *concerti grossi* que podían variar entre cuatro y seis, a la vez divididos en pequeñas secciones contrastantes, Vivaldi los redujo a tres y a cada uno lo expandió de forma considerable. Su esquema trinitario quedó estipulado en la alternancia de un movimiento rápido –por lo general un *Allegro*– seguido de uno lento o *largo*,³⁴³ con uno conclusivo también veloz –otro *Allegro* o un *Presto*. Con esa fórmula que habría de tornarse reglamentaria, nuestro armonioso maestro experimentó con todas las combinaciones sonoras que le vinieron en mente, a su vez derivadas del amplio laboratorio que le proporcionaba la orquesta femenil del *Ospedale de la Pietá*, donde se hallaban instrumentistas de toda laya. Siendo violinista, Vivaldi se abocó a confeccionarse conciertos para su uso personal aunque, como vimos en el caso de su alumna Anna María, también podía emplearlos como vehículo pedagógico. Hasta la fecha se han publicado 242 conciertos para violín, de los que una porción importante (Un 15 % *ca.*) todavía no ha recibido bautismo fonográfico...

El catálogo de conciertos para un instrumento solista es variopinto además de increíblemente extenso; de hecho, Vivaldi mantiene varios primados en cuanto a la

³⁴⁰ En sus sonatas para violas, Stradella empleó por vez primera el término *Concerto grosso*.

³⁴¹ Sus 12 *concerti grossi* Op 6 fueron aquellos que definieron la forma y abrieron, junto a sus sonatas y sus trío sonatas, las rutas para el futuro de la música instrumental de Occidente. (Se publicaron póstumamente en 1717)

³⁴² Los 12 *Concerti Grossi* de Giuseppe Torelli se publicaron en 1709, adhiriéndose a la tradición *bolognesa*.

³⁴³ Con otras acepciones atinentes al tiempo, tales como *Adagio*, *Larghetto* y *Andante*.

cantidad.³⁴⁴ Obviamente, no hay otro compositor que haya escrito tantos conciertos para violín, pero también es el más prolífico en cuanto al fagot, para el que escribió 39. Asimismo, fue el primero en componer un concierto para un instrumento de raigambre netamente popular: la mandolina. Vale la pena que cite todos los instrumentos que recibieron atención en la inventiva vivaldiana. Encontramos 21 conciertos para oboe, 14 para flauta, 7 para viola de amor, 3 para *piccolo* o flautín, 2 para flauta dulce y el referido para mandolina. Mención aparte merecen los 29 conciertos para violonchelo, pues Vivaldi fue uno de los primeros compositores que le dio rango de solista, elevándolo de su condición servil en el *basso continuo*. Podemos detectar una de las actas del “reconocimiento social” en el concierto para 2 violines y violonchelo en sol menor Op. 3 N° 2 de su *Estro armonico*.

Otro primado que no podemos excluir es la escritura de una cadencia –sección dedicada, hacia el final de los movimientos, para que el solista exhiba su virtuosismo improvisando sobre los temas ahí empleados– dentro del concierto; con esto, Vivaldi pavimentó la senda para que los intérpretes no hicieran de las suyas a la hora de improvisar basándose en los temas principales. Prueba de ello la hallamos en las cadencias elaboradas por nuestro músico pío en los últimos tiempos de sus conciertos para violín RV 212 y RV 582, también conocidos como “*Per la Solennita della S. Lingua di S. Antonio in Padua*” que ya mencionamos y “*Per la Santissima Assunzione di Maria Vergine*”, respectivamente. Tales cadencias –hay 15 en total– ponen de manifiesto la desbordada maestría que el minusvalorado sacerdote alcanzó en su veste de ejecutante. En ellas palpita el germen de la exaltación instrumental que buscarían los violinistas que vinieron después de él, en línea directa desde Giuseppe Tartini (1692-1770) y Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) hasta llegar a Niccoló Paganini (1782-1840), el virtuoso por antonomasia.

Con respecto al uso de las tonalidades, es de subrayar que Vivaldi fue tal vez el primero en componer conciertos homotonaes, es decir, se alejó en varias ocasiones del consabido esquema de los movimientos rápidos en una tonalidad base y el central en su tonalidad relativa. Tenemos así conciertos vivaldianos, por dar un ejemplo, en sol menor para sus tres tiempos, cuando la norma habría sido el tiempo lento en Si bemol Mayor. Haydn fue uno de los compositores más reconocidos por el empleo de la homotonalidad³⁴⁵ en sus conciertos, pero al preste la aportación se le escatima. A cambio de la monotonía

³⁴⁴ Podemos cuantificarlos con cierta confianza consignando que no hay menos de 320, a los que se suman los 50 para dos instrumentos, los 35 para múltiples solistas, los 28 sin orquesta o de cámara, los 6 para dos coros, los 43 para cuerdas o *ripieni* y los 20 para cuerdas también anotados como sinfonías. La cifra total sobrepasa las cinco centenas.

³⁴⁵ Término acuñado por Hans Keller (1919-1985).

tonal implícita, Vivaldi intensificó las relaciones temáticas entre los movimientos, cosa que no es baladí.

Debemos anotar, también, que Vivaldi fue otro de los grandes pioneros de la música programática o descriptiva, ya que fue capaz de conseguir a través de los recursos instrumentales a su disposición detallados retratos sonoros de todo el *habitat* que lo circundó; mas no es el caso de alargarnos ulteriormente en este particular, concluyendo este inciso con la impresionante lista de los conciertos para varios instrumentos que el abad forjó con el noble propósito de legitimar la voz y los diálogos de sus alumnas, a quienes la sociedad había excluido por “ilegítimas”. En esta denodada actividad, el beato Don Antonio demostró su verdadero amor cristiano... Dentro del catálogo nos topamos con maravillas concertantes que abarcan conciertos para 2, 3 y 4 violines, para 2 violonchelos, para violín y violonchelo, para 2 violines y violonchelo, para 2 violines y 2 violonchelos, para 2 violines y oboe, para violín y 2 oboes, para violín y órgano, para viola de amor y laúd, para 2 mandolinas, para 2 flautas, para flauta y fagot, para oboe y fagot, para 2 oboes, para 2 trompetas, para 2 cornos, para 2 oboes y 2 clarinetes, para 2 flautas, amén de los 31 conciertos que Vivaldi denominó “*Con molti Istromenti*”, donde su imaginería tímbrica logró combinaciones inauditas. (No sería de excluir que a su seguidor J. S. Bach le hubieran servido de modelo para sus conciertos de Brandenburgo). Citemos al azar uno cualquiera para caer en la cuenta de su inusitada riqueza instrumental:

Surge el concierto RV 558 en Do Mayor que fue estrenado en 1740 por las “*Figlie del Pio Ospitale della Pietá*” para honrar la visita del príncipe elector de Sajonia Friedrich Christian (1722-1763). Su dotación instrumental nos habla de la férrea voluntad de Vivaldi por redimir socialmente al mayor número posible de bastardas (13 solistas):

2 violini in tromba marina

2 flauti diritti

2 trombe

2 mandolini

*2 salmoé*³⁴⁶

2 tiorbe

Violoncello

*Archi e basso continuo.*³⁴⁷

³⁴⁶ Los *salmoé* o *chalumeaux* son los ancestros del clarinete.



3.3.- *El preste rojo como operista*

Como hemos podido dilucidar, Vivaldi ha sido –y sigue siendo– víctima de un absurdo proceso de segregación en el que unos cuantos ejemplos de su música instrumental reciben un interés excesivo en detrimento de su obra vocal; y aquí nos referimos tanto a su música sacra como a su melodrama. Este último se ha excluido de manera consuetudinaria por su desconocimiento. ¿No es esa la esencia de la prevención? Las razones pueden adscribirse tanto a la mentalidad de su propia época, ya que muy rara vez se publicaban las partituras de los *drammi per musica*, como a las tendencias estéticas que le siguieron, pues se les descartaba del repertorio “tradicional” con mayor prontitud que a las músicas “abstractas”. Como quiera que sea, si Vivaldi hubiera escrito exclusivamente óperas, aún así merecería ser recordado como uno de los autores más prolíficos, en la misma medida que algunos de sus contemporáneos que tampoco hicieron aportaciones relevantes al género. Michael Talbot afirma que su renombre como operística debe situarse dentro de una triada Monteverdi-Händel-Vivaldi en el pináculo de la ópera barroca italiana, dejando atrás a otras figuras con idéntica paridad de méritos e incontestable significación histórica como

³⁴⁷ El manuscrito está custodiado por la *Sächsische Landesbibliothek* de Dresden.

Francesco Cavalli (1602-1676), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Leonardo Vinci (1690-1730) y Johann Adolph Hasse (1699-1783).³⁴⁸

Siempre en el filo de lo probable, hemos de decir que Vivaldi se dejó arrastrar por las mareas del melodrama al tiempo que descubrió la vocación de empresario teatral, y esto se debe, quizá, a través de la experiencia que pudo haber adquirido tocando en los fosos de los teatros de ópera, él sólo o junto a su padre. Es de reafirmar que, al final, sus coqueteos con el teatro habrían de sacudirlo y expoliarlo. Hasta su asentamiento en Mantua en 1718 había sido capaz de mantener sus actividades de empresario, de profesor, de ejecutante, de operista y de compositor de música de concierto en equilibrio, pero desde su regreso a Venecia en 1720 y hasta el final de su vida, su carrera melodramática desplazó al resto de sus quehaceres. Con toda seguridad, su dedicación como pedagogo quedó lastimada por las ausencias requeridas para los montajes operísticos; así también, dejó de presentarse en público como violinista –es de asumir que tocó los solos de algunas arias como *Sovente il sole* de la *Andromeda Liberata* en 1726³⁴⁹ y que dirigió a las orquestas desde el violín, mas no tenemos documentación que compruebe actuaciones posteriores– porque seguramente ya no le pareció apropiado para su nuevo estatus de maestro. (A lo largo del siglo XVIII, la mayor gloria artística se reservaba para los operistas; a partir del XIX encontramos cumbres musicales que no se interesaron en la ópera sin que eso los estigmatizara; Fryderyk Chopin (1810-1849) y Johannes Brahms (1833-1897) son paradigmas)

Dejemos que sea Vivaldi quien nos conduzca al corazón de sus afanes. El 2 de enero de 1739, a los sesenta años, le escribe desde Venecia a Guido Bentivoglio quejándose de la angustiada situación por la que atraviesa, y aprovecha para comentarle en tono melodramático las acerbos críticas que su música estaba obteniendo en Ferrara. (También las tendría en Venecia). Como dato de sumo interés, consigna el número exacto –o el que a él le acomoda– de sus óperas:

Su Excelencia:

Si los benefactores más distinguidos no asisten a los desventurados, los últimos caen en la desesperanza. Yo estaré en tal estado si Su Excelencia, mi más benigno y antiguo protector, no me ayuda. Mi reputación en Ferrara ha sido mancillada a tal grado que se rehúsan a escenificar la segunda ópera, *Farnace*, que yo había reescrito totalmente para la compañía y de acuerdo al contrato con Mauro. [Se refiere al pintor y escenógrafo Antonio Mauro, su empresario delegado en los montajes ferrareses, el mismo que se encargó, seis años antes, de

³⁴⁸ Talbot. M. 2011, p. 128.

³⁴⁹ La traemos a cuento porque ha sido incluida en la reelaboración que propone esta tesis.

las escenografías del Motezuma, y con quien sobrevendría una querrela legal por incumplimiento]

Mi peor crimen es que consideran horribles mis recitativos. Con todo que mi nombre y mi reputación me preceden en toda Europa y, de todos modos, después de 94 óperas compuestas por mí, no puedo tolerar un inconveniente similar. Todo lo que me he tomado la libertad de escribirle a Su Excelencia es, por ende, la absoluta verdad. [¿...?] Excelencia, estoy al borde de la desesperación, no puedo permitir que semejante idiota [Se refiere a un tal Beretta, por su ineptitud para acompañar los recitativos en el clavecín] haga fortuna destruyendo mi pobre nombre. Por amor de Dios, le suplico que no me abandone, pues le juro a Su Excelencia que si me deshonran haré algo terrible con tal de recuperar mi reputación, ya que quienquiera que perjudique mi honor puede también quitarme la vida. La protección de Su Excelencia es mi único consuelo en este asunto; quedo con lágrimas en los ojos y beso sus manos.³⁵⁰

Antonio Vivaldi

Después de la firma aparece un *post scriptum* que podemos omitir; versa sobre la imposibilidad que tiene para defenderse estando lejos de Ferrara. Veamos de qué embrollo tan gravoso se trata: Por mediación de Bentivoglio, quien fungía como empresario del teatro Bonacossi de Ferrara, el angustiado presbítero se había puesto en marcha para encargarse de la programación de las temporadas de carnaval de los años, 1737, 38 y 39. Para las primeras dos no se había preocupado demasiado, confeccionando *pasticci*³⁵¹ con música de terceros que hizo pasar como suya, pero al momento de encarar la última, sobrevino un revés inédito que minó, tanto su prestigio y autoestima, como su economía. El cardenal Tommaso Ruffo (1663-1753), arzobispo de Ferrara, lo había declarado persona *non grata*, prohibiéndole la entrada a la ciudad para las puestas en escena de esa temporada. Podemos intuir la razón: para los ojos del respetable hombre de Dios era inadmisibles que un individuo al servicio de la iglesia se exhibiera en compañía de sus dudosas acompañantes femeninas, además del reprobable hecho de haberse salido con la suya durante todos los años que no ofició misas...

³⁵⁰ Texto original en Degrada F. *Lettere di Antonio Vivaldi*, 1980, p. 98.

³⁵¹ Se trató de *Demetrio*, *Alessandro nell'Indie* y *Catone in Utica*. El primero fue tomado "en préstamo" a J. A. Hasse y Domenico Sarri (1679-1744), el segundo contuvo obras de Gaetano Maria Schiassi (1698-1754), Leonardo Vinci y Hasse y para el último se basó en la ópera homónima de Leonardo Leo (1694-1744) pero le intercaló arias recicladas de su propia invención.

Como antecedente de la vesania cometida por Ruffo –el auténtico villano en la ópera personal de Vivaldi– hay que decir que había promulgado un edicto para que no se cometieran desmanes durante las fiestas carnavalescas –solamente los que él quisiera perpetrar dentro de los inexpugnables muros de su palacio con todos los infantes (o damiselas y colegas religiosos) que le vinieran en gana³⁵² con las consiguientes penalizaciones pecuniarias y morales que tuvieran lugar.

Poco antes de estrenar su ópera *Siroe, re di Persia* en el teatro Bonacossi se desató el veto y Vivaldi hubo de recurrir a Mauro para que tomara las riendas de la producción (esto significó asumir los costos de las contrataciones). Una vez en escena, el *dramma per musica* no gusta –Vivaldi lo achaca a la pésima ejecución del clavecinista– y la esperada recuperación monetaria no fluye. Como el poder de Bentivoglio no supera al del arzobispo el veto se vuelve inamovible y Vivaldi acaba endeudado. A eso se suma que la última ópera, *Farnace*, con la que podría haberse repuesto, se cancela en definitiva. Mauro recurre a tribunales para que el reverendo responda a sus obligaciones monetarias y la razón jurídica, obviamente, le asiste al escenógrafo. Como podemos adivinar, Bentivoglio se hizo de oídos sordos, dejando con un palmo de narices a Vivaldi, cuyas lastimosas súplicas sirvieron, nada más, para que la posteridad tuviera una visión más amplia de sus amarguras operísticas.

Dejemos ahora las implicaciones de índole psicológica –las financieras fueron impuestas por los tribunales– que tales eventos pudieron tener sobre nuestro personaje para concentrarnos en sus “94” óperas. A todas luces, la cifra resulta cuestionable y no debería extrañarnos que fuera otra exageración del humillado abad, –en este punto del relato su credibilidad bien puede impugnarse– que pretendía hacerse pasar como el operista más prolífico del norte de la península inflando la cantidad. (El siciliano Alessandro Scarlatti compuso 114 óperas). Aquello que han revelado las últimas investigaciones de Reinhard Strohm, máxima autoridad en las óperas vivaldianas, es que hasta ahora sobreviven, como ya dijimos, 47 óperas autenticadas, entre las que se contabilizan 9 *pasticci*.³⁵³ De éstas, 17 están íntegramente preservadas –incluidos los pastichos *Bajazet* y *Rosmira fedele*– y listas para llevarse a la escena. Porciones sustanciales de otras 5 (*Ercole sul Termodonte*, *La Silvia*, *Catone in Utica*, *Argippo*, *Motezuma* y el acto único de *La virtù triunfante dell'amore e dell'odio, ovvero Il Tigriane*) se conservan aunque, forzosamente hay que reelaborarlas para hacer su montaje teatral. Como podemos ver, el número declarado por su

³⁵² Adjudicación exclusiva del autor de esta tesis, de conformidad con los escándalos de pederastia cometidos por los ejemplares siervos de Dios, que han salido a la luz en tiempos recientes.

³⁵³ Strohm. R. Vol. II. 2008, pp. 657-669.

orgullosa progenitor dobla la realidad comprobable, aunque, no sería de excluir que puedan seguir verificándose descubrimientos.

No nos haría daño enlistar todo el catálogo, para de ahí poder hacer algunas anotaciones. (Para simplificarnos momentáneamente, hemos de excluir las 13 reposiciones de las mismas óperas supervisadas por Vivaldi en otros teatros –quizá el sacerdote las contempló mañosamente al momento de enumerarlas– y la distinción entre *pasticcio* y ópera original, pues todas, tácitamente, contienen préstamos de procedencias diversas, incluyendo los del propio Vivaldi consigo mismo).

NOMBRE	LIBRETISTAS	TEATRO y CIUDAD	FECHA	RV
• <i>Ottone in Villa</i>	Domenico Lalli	<i>Garzerie, Vicenza</i>	1713	729
• <i>Orlando Furioso</i>	Grazio Braccioli	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1713	728
• <i>Orlando finto pazzo</i>	G. Braccioli	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1714	727
• <i>Orlando</i>	G. Braccioli	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1714	819
• <i>Nerone fatto Cesare</i>	Matteo Noris	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1715	724
• <i>La costanza triunfante degli amori e degli odii</i>	Antonio Marchi	<i>San Moisè, Venezia</i>	1716	706
• <i>Arsilda, Regina di Ponto</i>	D. Lalli	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1716	700
• <i>L'Incoronazione di Dario</i>	Adriano Morselli	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1717	719
• <i>Tieteburga</i>	Antonio Maria Lucchini	<i>San Moisè, Venezia</i>	1717	737
• <i>Armida al campo d'Egitto</i>	Giovanni Palazzi	<i>San Moisè, Venezia</i>	1718	699
• <i>Scanderbeg</i>	Antonio Salvi	<i>Pergola, Firenze</i>	1718	732
• <i>Teuzzone</i>	Apostolo Zeno	<i>Arciducate, Mantova</i>	1719	736
• <i>Tito Manlio</i>	M. Noris	<i>Arciducate, Mantova</i>	1719	738
• <i>La Candace o siano Li veri amici</i>	Francesco Silvani/ Lalli	<i>Arciducate, Mantova</i>	1720	704
• <i>La verità in cimento</i>	Lalli/Palazzi	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1720	739
• <i>Filippo, re di Macedonia</i>	D. Lalli	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1721	715
• <i>La Silvia</i>	Enrico Bissari	<i>Arciducate, Milano</i>	1721	734
• <i>Ercole sul Termodonte</i>	A. Salvi	<i>Capranica, Roma</i>	1723	710
• <i>La virtù trionfante dell'amore e dell'odio ovvero Il Tigriano</i>	Pietro Bernardoni	<i>Capranica, Roma</i>	1723	740
• <i>Giustino</i>	Nicoló Beregan	<i>Capranica, Roma</i>	1724	717
• <i>L'inganno trionfante in amore</i>	M. Noris	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1725	721

• <i>Cunegonda</i>	Agostino Piovene	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1726	707
• <i>La fede traditta e vendicata</i>	F. Silvani	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1726	712
• <i>Dorilla in Tempe</i>	A. M. Lucchini	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1726	709
• <i>Ipermestra</i>	A. Salvi	<i>Pergola, Firenze</i>	1727	722
• <i>Farnace</i>	A. M. Lucchini	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1727	711
• <i>Siroe, re di Persia</i>	Pietro Metastasio	<i>Pubblico, Reggio Emilia</i>	1727	735
• <i>Orlando</i>	G. Braccioli	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1727	728
• <i>Rosilena ed Oronta</i>	G. Palazzi	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1728	730
• <i>L'Atenaide</i>	A. Zeno	<i>Pergola, Firenze</i>	1728	702
• <i>Argippo</i>	D. Lalli	<i>Sporck, Praga</i>	1730	697
• <i>Arvilda, regina de'Goti</i>	Giulio C. Corradi	<i>Sporck, Praga</i>	1731	696 ³⁵⁴
• <i>La fida ninfa</i>	Scipione Maffei	<i>Filarmonico, Verona</i>	1732	714
• <i>Semiramide</i>	F. Silvani	<i>Arciducate, Mantova</i>	1732	733
• <u><i>Motezuma</i></u>	<u>Alvise o ¿Girolamo? Giusti</u>	<u><i>Sant'Angelo, Venezia</i></u>	<u>1733</u>	<u>723</u>
• <i>L'Olimpiade</i>	P. Metastasio	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1734	725
• <i>Il Bajazet</i>	A. Piovene	<i>Filarmonico, Verona</i>	1735	703
• <i>L'Adelaide</i>	A. Salvi	<i>Filarmonico, Verona</i>	1735	695
• <i>Griselda</i>	A. Zeno/Carlo Goldoni	<i>San Samuele, Venezia</i>	1735	718
• <i>Aristide</i>	C. Goldoni ³⁵⁵	<i>San Samuele, Venezia</i>	1735	698
• <i>Ginevra, principessa di Scozia</i>	A. Salvi	<i>Pergola, Firenze</i>	1736	716
• <i>Demetrio</i>	P. Metastasio	<i>Bonacossi, Ferrara</i>	1737	*
• <i>Alessandro nell'Indie</i>	(Ignoto)	<i>Bonacossi, Ferrara</i>	1737	* ³⁵⁶
• <i>Catone in Utica</i>	P. Metastasio	<i>Filarmonico, Verona</i>	1737	705
• <i>L'oracolo in Messenia</i>	A. Zeno	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1738	726
• <i>Rosmira fedele</i>	Silvio Stampiglia	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1738	731
• <i>Feraspe</i>	F. Silvani	<i>Sant'Angelo, Venezia</i>	1739	713

Cifremos algunos datos: El promedio de óperas compuestas –entre originales y “pastichadas”– es de dos por año, con las excepciones de 1722 y 1729, en los que, extrañamente, no estrenó ninguna y de los años 1727 y 1735, en los que tuvo la admirable enjundia de presentarse al público con cuatro nuevas producciones, cosa que es de

³⁵⁴ Este número de catálogo actualmente está consignado como RV anh. 88.

³⁵⁵ En el libreto aparece con el anagrama de “Calindo Groló”. En el libreto, el de Vivaldi apareció como “Lotavio Vandini”. Ya que la partitura está perdida en su totalidad se optó por recatalogarla como RV Anh 89.

³⁵⁶ De estos dos pastiches no sobrevivió ni una sola nota musical, por ende, han recibido el RV Anh 44 y el RV *deest*, respectivamente.

considerarse como una verdadera proeza. Con respecto a los teatros, lo primero que viene en mente es que, como la maldición bíblica, Vivaldi no fue profeta en su tierra. En Venecia estuvo confinado en el modesto teatro *San Moisè* (con 3 producciones) –ya vimos que era un teatro especializado en óperas cómicas que eran todo, menos su especialidad– y en el proletario *Sant'Angelo* (con 19 montajes), amén de los 2 fugaces estrenos en el *San Samuele* –propiedad de la familia Grimani que controlaba los teatros de renombre; recuérdese el fastuoso *San Giovanni Grisostomo*– obtenidos por intervención de Goldoni.

A Vivaldi siempre lo consideraron como un plebeyo de inspiración “populista”; en cambio, en el “extranjero” sí le concedieron el lugar que Venecia siempre le denegó. (Tengamos presente que Italia todavía no existía como nación). En los ducados de Milán y Mantua presentó sus óperas en los teatros más importantes (El *Arciducato* del primero, es el que se convertiría en el teatro *Alla Scala*) y en Verona tuvo el honor de ser invitado para que su drama musical *La fida ninfa* fuera la obra con la que abriera sus puertas el ansiado *Nuovo Teatro Filarmonico* (6 de enero de 1732) proyectado por el famoso arquitecto Ferdinando Bibiena (1657-1743). Y lo mismo puede decirse con respecto al magnífico *Teatro alla Pergola* en Florencia –aquel que inauguró el sistema de palcos y el único que sigue en pie de todos los enlistados– y al *Teatro Pubblico* de Regio Emilia, donde el menospreciado preste fue objeto de un trato a la altura de su talento. Casos análogos a los del *Capranica* en Roma y al teatro del conde Franz A. Sporck (1662-1738) en Praga, donde la inventiva del veneciano fue aplaudida con más entusiasmo que en su patria. (Hemos de reforzar aquí la idea del menosprecio, citando que para el maestrazgo de capilla de San Marcos, el empleo más anhelado para los músicos venecianos, Vivaldi jamás estuvo considerado y que para éste se preferían extranjeros)³⁵⁷. ¿Podríamos hablar de un “malinchismo” veneciano?...

En lo referente a la locación de los argumentos de sus óperas nos topamos con una plétora de lugares que, al analizarlos en conjunto, hacen que el *Motezuma* destaque menos por su lejanía y “exotismo”. Además de las 5 óperas situadas en los dominios del imperio romano (*Ottone in Villa*, *Nerone fatto Cesare*, *Tito Manlio*, *La Silvia* y *Catone in Utica*), encontramos 9 que giran entorno a personajes griegos –verídicos y ficticios– dentro de su radio de acción (*Filippo, re di Macedonia*, *Ercole sul Termidonte*, *Dorilla in Tempe*, *Ipermestra*, *La fida ninfa*, *L'Olimpiade*, *Griselda*, *Aristide* y *L'Oracolo in Messenia*). Otras 3 se ubican en la antigua Persia (*Feraspe*, *Siroe* y *L'Incoronazione di Dario*) mientras que 6

³⁵⁷ Por el honroso cargo desfilaron los maestros más renombrados de su tiempo; entre éstos, los flamencos Pierre de Fossis (1460 ca.-1527), Adrian Willaert (1490-1562) y Cipriano di Rore (1515-1565), el corregiano Claudio Merulo (1533-1604), el veronés Giulio Cesare Martinengo (1564-1613), el cremonés Claudio Monteverdi (1567-1643), el adriano Antonio Buzzola (1815-1871) y el tortonés Lorenzo Perosi (1872-1956).

más se desenvuelven en Asia menor; 1 en Turquía (*Bajazet o Tamerlán*), 1 en Armenia (*Rosilena ed Oronta*) y 4 en la antigua provincia romana de Ponto (*Farnace, La virtù trionfante dell'amore e dell'odio, Arsilda y La costanza trionfante degli amori e degli odii*). El embrujo por lo egipcio se hace patente en 3 de ellas, todas con personajes inventados (*Armida al campo d'Egitto, La Candace o siano Li veri amici y Cunegonda*), en la misma proporción que los lugares encantados de la obra cumbre del Ariosto que están representados en otras 4 (las diferentes versiones del *Orlando* –de 1714 y 1727–, *Orlando furioso y Orlando finto pazzo*). Siempre en Europa, descubrimos otras 7 de ubicación menos frecuente: 1 en Escocia (*Ginevra, principessa di Scozia*), 1 en Dinamarca (*Arvilda, regina de' Gotti*), 1 en Noruega (*La fede traditta e vendicatta*), 1 en Albania (*Scanderbeg*), 1 en la desaparecida Austrasia (*Tieteburga*) y 2 en Bizancio (*L'Atenaide y Giustino*). Todavía dentro de Italia hay 2 más: 1 en Pavia (*L'Adelaide*) y 1 en Nápoles que ya habíamos mencionado (*Rosmira fedele*). Además de Babilonia, que aparece en 1 sola (*L'inganno trionfante in amore*), existe 1 más, focalizada en la otrora provincia romana de Asiria (*Semiramide*).

Consignamos hasta aquí el encuadre geográfico más socorrido por los libretistas y músicos de la era que precedió y tocó en suerte a Vivaldi, empero, nos falta citar otras 4 óperas que se desenvuelven en territorios más remotos, por ello más mitificados, dada la menor cantidad de información proporcionada por viajeros, específicamente italianos; hablamos del imperio Mogol de la India que, sabemos, fue un poderoso Estado islámico que nace en el siglo XVI y desaparece hasta el XIX por obra de las invasiones que encabezaron los portugueses, proseguidas por holandeses, franceses e ingleses. Mas las gestas europeas de conquista no son para Lalli, Zeno y Metastasio motivo de una argumentación melodramática, sino las consabidas historias de enredos y equívocos, aunque adscritas, en este caso, a personajes de supuesta sangre hindú. Tanto las tramas como los personajes –con excepción de las últimas dos– son mera invención; estas son el ya citado *Argippo* (un rey imaginario que tiene tratos con el falso Gran Mogol *Tisifaro*), *La verità in cimento* (que transcurre en *Cambaja*, una ciudad ficticia del Imperio Mogol, estelarizada por *Mamud* un Sultán otomano que jamás estuvo en la India), *Demetrio* que, aunque si es un personaje histórico, nada de lo que la ópera le endilga tiene confirmación documental y *Alessandro nell'Indie*, en alusión a Alessandro Magno (356 a.C-323 a.C.), cuyas aventuras ahí narradas son, nuevamente, falaces e inverosímiles. Lo que sí podemos rescatar de estas óperas “hindúes” es que, con independencia de las licencias históricas de los libretistas, Vivaldi

manifestó un interés que trascendió los linderos de la acción dramática, convirtiéndose en una abstracción musical, es decir, compuso dos conciertos, uno para flauta y otro para violín, que intituló *Il Gran Mogol* y *Grosso Mogul*, respectivamente.³⁵⁸

A lo anterior se suma la ópera *Teuzzone* del 1719 que está ambientada en China. Sus personajes, como bien lo prueba su nombre, tienen de chino lo que Zeno –el autor– y Vivaldi tuvieron de extraterrestres: el príncipe Teuzzone es hijo del emperador chino Troncone, quien gana una hipotética guerra, muriendo en escena por las heridas. Con su deceso tiene lugar una cruenta lucha entre sus allegados y sus hijos por la sucesión al trono. Sivenio, Egaro, Zidiana, Zelinda, Argonte y Cino se lo disputan.

En relación con los 20 libretistas con quienes el cura apócrifo tuvo una relación profesional, tanto directa como indirecta, es interesante notar los índices de colaboraciones repetidas, o la ausencia de éstas, con la interpretación que de ahí puede obtenerse. Por mucho, Domenico Lalli fue aquel que suministró el mayor número de libretos, 6 desde el primero de 1713 hasta el último de 1730. Inmediatamente después aparece Antonio Salvi (1664-1724) firmando 5, seguido por Zeno y Metastasio con 4 y por Braccioli, Lucchini, Silvani, Noris y Palazzi, con 3 por cabeza. El patricio veneto Agostino Piovene (1671-¿....?) y Carlo Goldoni proporcionaron, *in situ*, un par cada uno. Los trabajos que no tuvieron repercusión o réplica autoral están representados por los restantes 9 libretistas. La colaboración única con Bissari en Milán, Beregan y Bernardoni en Roma y Corradi en Praga se entiende por el hecho de que Vivaldi musicalizó sus libretos para puestas en escena en sus ciudades de residencia. La lejanía geográfica desecha cualquier descontento que hubiera podido surgir entre uno y los otros, en otras palabras, fueron trabajos circunstanciales.

En el caso de Scipione Maffei (1675-1755), el autor de *La fida ninfa* que inauguró el teatro de Verona, se sabe que fue un poeta diletante –también científico, coleccionista, médico y soldado– que colgó la pluma después del estreno,³⁵⁹ por lo tanto, no puede asumirse que la no colaboración posterior pudiera deberse a una animadversión del músico contra el literato. Con respecto al multicitado Silvio Stampiglia (1644-1725), es obvio que Vivaldi ni siquiera lo conoció. Nos resta, entonces, esclarecer la relación con los poetas que sí eran de casa: Con Antonio Marchi –quien fungió de libretista para el teatro *San Moisè*– Vivaldi colaboró una sola vez, pero el fruto de ese trabajo, *La costanza triunfante*, fue una de las óperas que más veces se revivió por sugerencia del preste. (Aparte de Venecia, se representó en 1718 en Munich y en 1732 en Praga).

³⁵⁸ Su número de catálogo es RV 431^a del de flauta y RV 208 del de violín.

³⁵⁹ Talbot, M. 2011, p.112.

Los libretos de Morselli y Giusti que se pusieron en escena en las únicas producciones vivaldianas del 1717 (*L'incoronazione di Dario*) y del 1733 (el malhadado e incómodo *Motezuma*) en el *Sant'Angelo* difieren en algo importante: El libretto de Morselli fue escrito en 1684 –Vivaldi era un niño de 6 años– y lo musicalizó primero Domenico Freschi (1634-1710) para un montaje de ese mismo año en el *Sant'Angelo*; es más, Freschi, otro cura músico, fue el compositor que estrenó dicho teatro en 1677 con su ópera *Helena rapita da Paride*. Por ende, Vivaldi quiso evitarse sobresaltos escogiendo un libretto que ya había demostrado su eficacia con el público de ese teatro en particular.

En cuanto a Giusti y su *Motezuma*, tenemos ahora más elementos para ponerlo en tela de juicio: en primer término, su libretto no fue musicalizado por nadie más, ni antes ni después de Vivaldi. (Aquí podrían caer las presuntas reconstrucciones acometidas en los siglos XX y XXI, pero eso es harina de otro costal, y hablaremos de ellas en el capítulo V) ¿Puede esto atribuirse a sus deficiencias dramáticas, ya que vimos que las históricas no venían a cuento? ¿Por qué el preste rojo no volvió a convocar al oscuro hombre de letras para hacer algo más juntos, como solía hacerlo si las óperas tenían éxito? ¿Quiso Vivaldi darle una oportunidad y ésta se malogró cuando ya no había manera de recular? ¿Por qué Vivaldi nunca volvió a programar el *Motezuma*, como sí lo hizo con *Arsilda* (en 1717), *Tito Manlio* (en 20), *La fida ninfa* (28 y 37), *Ottone* (29), *La Silvia* (32), *Dorilla* (34), *Armida* (38), *La Candace* (38), *Farnace* (38), *Siroe* (38 y 39), *Orlando furioso* (40) y *L'Oracolo in Messenia* (42)? ¿Estamos ante el peor fracaso de la carrera operística de Vivaldi por culpa de un poeta aficionado que quiso hacer de la Conquista de México una farsa tragicómica?...

Ya hablando del estilo musical de las óperas vivaldianas, podemos resumirlo en pocos renglones: Desde las primeras, el presbítero se hizo notar por el tratamiento imaginativo de sus orquestaciones, a menudo complejo, y por la melodiosidad de su escritura vocal. Las óperas creadas después del periodo de Mantua, es decir, a partir de 1720, son ingeniosas en varios sentidos pero ya no consolidan una andadura sólida que logre regenerarse a sí misma. Llegando a las óperas de su último periodo (del 1730 en adelante) la creciente incorporación de materiales ajenos sugiere un agotamiento creativo. (A esto se añade que el estilo napolitano que empezó a imponerse en Venecia en la década de 1720 obligó a Vivaldi, al tratar de asimilarlo, a una hibridación poco exitosa. A este periodo pertenece el *Motezuma*). A la postre, Vivaldi el empresario subyugó a Vivaldi el compositor. Para apuntalar la actitud que el abad nutrió por libretos y libretistas bastará con citar cómo fue su encuentro con Goldoni. Quedará implícita la exoneración por las enmiendas que esta tesis propugna. En 1735 fue contratado para montar en el *San Samuele* una ópera que debía

basarse en el libreto de Apostolo Zeno sobre *Griselda*, una supuesta reina de Thesalia que es repudiada por su humilde cuna. Por su lado, Goldoni recibía un sueldo por adaptar los viejos libretos, ya fuera acortándolos o alterándolos para satisfacer a cantantes y compositores. El trabajo de Zeno, hay que precisarlo, se había estrenado en 1701 en el *San Cassiano* con música de Antonio Pollarolo (1676-1746) y había sido nuevamente musicalizado para un montaje en el *San Samuele* del 1720 a cargo de Giuseppe María Orlandini (1676-1760), sin contar las puestas en escena que se dieron en Italia y otros países. De hecho, una reseña de la época refiere que *Griselda* era “universal en los teatros italianos”.³⁶⁰

En las distintas musicalizaciones se operaron los referidos manoseos del texto original, yendo desde el cambio de locación, de Thesalia a Sicilia, hasta alteraciones en el orden y el carácter de las arias. (Así se las gastaban los revisores y los músicos con la obra del consagrado Zeno). ¿Iba a ser distinto el proceder entre Vivaldi y el joven Goldoni (1707-1793)...? Examinemos lo que dicen las memorias que el literato publicó en París en 1787: (El fragmento se reproduce parcialmente)

“Su Excelencia Grimani, dueño del San Samuele, tenía para ese año una ópera que montar y quería que yo trabajara en ella, [...] el compositor era Vivaldi, a quien llaman el preste rojo. Es más conocido por su apodo que por su apellido.

Este clérigo, un excelente violinista pero un compositor mediocre, había entrenado vocalmente a Mlle. Giraud. No era bonita, [...] con una voz pequeña, pero disponía de talento para la actuación. Ella haría el papel de Griselda.

El señor Grimani me mandó a la casa del músico a fin de lograr las mejoras en la ópera. [...] Me encontré a Vivaldi circundado de partituras y con el breviario en la mano. Se levantó, se santiguó sobre la cruz, y me hizo los saludos de rigor. — ¿A qué debo el honor de su visita, señor?

“Su Excelencia Grimani me ha encomendado las alteraciones que usted considere necesarias en la ópera del Carnaval.”

— Estoy al tanto de que usted tiene talento para la poesía; pero esto es algo muy diferente. Uno puede ser capaz de crear un poema épico, pero ser incapaz de arreglárselas con una línea melódica.”

“Concédame el honor, maestro, de mostrarme el libreto.”

— Si, con gusto. Observe la escena entre Gualtiero y Griselda; El autor puso un aria patética al final, pero a la señorita Giraud no le agrada el estilo patético. Ella quisiera una emocionante y expresiva.

“Si, maestro. Présteme el libreto y déjeme hacerlo.”

— No puedo dárselo, señor, lo necesito. Tengo mucha prisa por acabar.

“Muy bien. Maestro, si tiene prisa, préstemelo un momento y lo ajustaré.”

Mientras me escrutaba, me dio el libreto y retomó su breviario. Releí la escena. Recordé lo que quería y, en menos de un cuarto de hora, escribí el texto para el

³⁶⁰ Citado en el *Catálogo Corniani* de 1720, n° 542.

aria. Llamé al clérigo. Vivaldi lo leyó y alzó las cejas. Volvió a leerlo y lanzó gritos de júbilo; aventó su misal y llamó a la signorina Giraud.

— Ah, le dijo, aquí tenemos a un excelente poeta.

“Y abrazándome juró que de ahí en adelante yo sería su único poeta. Me confió el drama y me pidió ulteriores modificaciones.”³⁶¹

Por si no fuera suficiente para la exoneración pretendida, recurramos al prefacio del treceavo volumen de sus comedias, donde Goldoni relata de manera más escueta el mismo episodio. Con palabras más concisas, refiere el frío recibimiento de parte de Vivaldi y las dudas sobre la capacidad del poeta para “impastciare” un libreto. Coincide también en que una vez que quedó concluido el texto de la nueva aria, el abad quedó sumamente sorprendido, al grado que, según Goldoni, repitió como poseído: *¡La ha hecho aquí!, ¡La ha hecho aquí!*, para los oídos de la cantante y de su hermana Paolina, confirmándose con esto la presencia de una segunda mujer en la casa del cura. Para rematar, admite: *“Ho poi assassinato il Dramma del Zeno quanto e come ha voluto.”*³⁶²

Cabe la pregunta: ¿Habría mucha diferencia entre asesinar el libreto de un poeta de incuestionable renombre a desechar otro de un literato frívolo, en pos de concederle un espacio a la réplica indígena sobre su propia conquista?...

3.4.- *La animadversión de sus colegas*

Si un lego en música como Carlo Goldoni no tuvo reparos en juzgar a Vivaldi diciendo que “era un excelente violinista pero un compositor mediocre”, ¿qué podríamos esperar de los hombres de su gremio? ¿No hemos constatado en todos los campos donde el talento humano se parangona, cómo la luminosidad que irradian los verdaderos forjadores enceguece a los mediocres, quienes justifican su medianía a través del denuesto y la invalidación? ¿No es la envidia una suerte de admiración malsana?...

En ese sentido, Vivaldi ha atraído hacia su persona oleadas de admiradores enfermos que han visto en su obra y su virtuosismo instrumental un blanco perfecto para descargar sus frustraciones. Vayamos al primer indicio que, en forma de panfleto, fue publicado de manera anónima en 1720 en Venecia. Es de subrayar que en ese momento Vivaldi estaba en

³⁶¹ Goldoni. C. 1935, vol. 1 pp. 164-166.

³⁶² Que en su traducción literal significa: “Después asesiné el Drama de Zeno, tanto y cómo ha querido.”

el pináculo de su frágil gloria. Ya desde el título se infiere la dirección satírica que lo guía: *Il teatro alla moda*. Sobre la capacidad creativa de su autor podría esgrimirse una defensa válida, sin embargo, todo apunta hacia un producto que destiló descontento y amarguras personales disfrazadas de ironía. La manera como el acobardado autor se presentaba a sí mismo o, más bien, cómo se justificaba ante los demás, era como un músico aficionado (*Dilettante musico veneto*) sobre el que recaía el peso de su rango de *Patrizio*, pues como tal hubo de estudiar abogacía, ejercer la magistratura, fungir de consejero del gobierno central de Venecia e, incluso, hubo de encargarse de la gobernación de una provincia veneciana (Pola). Obviamente, la música para él era un pasatiempo añorado al que observaba desde sus demandantes privilegios, mismos que lo mantuvieron ajeno a las modas musicales degustadas por la plebe. Se trata de Benedetto Marcello (1686-1739), cuyo apellido nos remite a la familia poseedora del teatro *di Sant'Angelo*, reducto donde Vivaldi se popularizó como operista. Ciertamente, el nexos con los dueños del teatro existió, pero no ha podido esclarecerse la relación que hubo entre ambos. Lo único que sabemos es que no fueron amigos y que Marcello jamás compuso una ópera. Su obra contiene música más culta, quizá podríamos decir “culterana”, cuyos destinatarios fueron personas muy selectas.

Curiosamente, entre 1722 y 1724 (notemos los tres años que le tomó componer la obra, frente a la pasmosa velocidad creativa del preste) publicó su *Estro poetico-armonico* que habría de convertirse en su composición más representativa (una paráfrasis musical sobre los salmos del rey David). ¿Podríamos detectar aquí un intento vano de revancha con la colección del cura publicada en 1711, bajo el título de *L'Estro armonico*, que hizo furor en Europa? Imposible aseverarlo.

Acerquémonos ahora a la virulenta sátira. Como subtítulo se lee: “Método seguro y fácil para componer bien, y ejecutar las obras musicales italianas de acuerdo al uso moderno; en el cual se hacen advertencias útiles y necesarias a poetas, compositores de música, músicos de uno y otro sexo, empresarios, instrumentistas, ingenieros y pintores de escenas, partes bufas, sastres, pajes, comparsas, sugeridores, copistas, protectores y madres de virtuosas y a otras personas pertenecientes al teatro.”

Después de la ambigua dedicatoria “por el autor del libro al compositor del mismo”, aparece una viñeta en la que se condensan los principales destinatarios de la sátira: Un oso que comanda la embarcación o *peata*, un caballero que rema al son de la música de un ángel violinista que está situado en la popa, portando un sombrero de cura. La alusión a éste último es evidente, en cambio, las identidades del oso y del hombre que rema requieren

aclaración: Giovanni Orsatti (De *orso*, u oso en español) era un empresario del Teatro *San Moisé* y el *Signore Modotto*, el remero, fue empresario del *Sant'Angelo*.



Frontispicio del panfleto satírico publicado anónimamente por Benedetto Marcello en 1720.

La embarcación que se desliza sobre las aguas turbias del melodrama transporta materias prosaicas como harina y aceite, en referencia a la metáfora popular de la época, según la cual, *Tutto si é dissolto in olio e farina*³⁶³ y al fondo del folio se encubren los nombres, tanto en anagrama como reales, de los artistas más conspicuos –o los más prostituidos– de la ópera veneciana de entonces: BORGHI por Catterina Borghi, *prima donna* del teatro *San Moisé*, BELISANIA por Cecilia Belisani, soprano también del *San Moisé*, ALDIVIVA que, sobra señalarlo, corresponde a nuestro clérigo, LICANTE que funciona como anagrama de Angelo Cantelli, tenor del mismo teatro, STRADA por Anna

³⁶³ “Todo se ha disuelto en aceite y harina.”

María del mismo apellido, soprano del *Sant'Angelo*, CORALLO por el apodo de Antonia Laurenti, contralto del *Sant'Angelo*, llamada “La Coralli”, PORTA, por el compositor Giovanni Porta (1675-1755) del *Teatro San Grisostomo*, PALAZZO por Giovanni Palazzi, uno de los libretistas del cura y ORLANDO por la soprano Chiara Orlandi que trabajó para Vivaldi en el *Sant'Angelo*. En suma, un nutrido grupo bastante cercano al abad, apto para recibir de manera personalizada las primeras saetas impregnadas de hiel.

De forma anónima para zaherir a quien se pusiera el saco, aparecen 29 categorías de adeptos al funcionamiento de la maquinaria teatral. De estos 29 grupos, Marcello comenzó por los poetas. Citemos aleatoriamente, por aquello en lo que a Giusti pudiera implicársele: En primer lugar, el poeta moderno no deberá haber leído, ni leer nunca a los antiguos autores latinos o griegos... No deberá profesar cognición verdadera del Metro ni del Verso italiano... Dirá, más bien, de haber completado los estudios de matemáticas, de pintura, de medicina, de leyes, etc. protestando que, finalmente, el Genio lo condujo con violencia a la poesía... Llamará, por lo tanto, a Dante, Petrarca, Ariosto, etcétera, poetas oscuros, ásperos y tediosos, y por consecuencia, nada o poco imitables... Dedicando el libreto a algún gran personaje, buscará que sea más rico que docto y concluirá la dedicatoria diciendo, como acto de profundísima veneración, que besa los saltos de las pulgas de las patas de los perros de Su Excelencia... En la exposición del argumento hará un largo discurso entorno a los preceptos de la Tragedia y del Arte de la Poesía, reflexionando sobre Sófoeles, Eurípides, Aristóteles, Horacio, etcétera., agregando al final, que conviene al poeta abandonar las buenas reglas del escribir para encontrarse con la genialidad del corrompido siglo... No importa que el tema de la ópera sea histórico; es más, ya que se han abordado todas las historias griegas y latinas posibles, le corresponderá al poeta moderno inventarse una fábula, bastando solamente, que se le dé la noticia al pueblo del nombre histórico de algún personaje. Todo lo que sobre será una invención caprichosa... Sobre el estilo del Drama, no deberá el poeta moderno dedicar muchas fatigas, aduciendo que debe escucharse y entenderse por una populosa multitud... Será ceremonioso con músicos, sastres, pajes, comparsas, etcétera, recomendándoles a todos su ópera, etc. etc. etc.³⁶⁴

En la sección dedicada a Vivaldi y los de su clase, arremete Marcello diciendo que: “No deberá el compositor moderno de música poseer ninguna noción de las reglas del buen componer, salvo algún principio de práctica universal... Usará las alteraciones mayores [Se refiere a los sostenidos] y menores [los bemoles] a su beneplácito, confundiendo regularmente la manera de señalarlas... Para tal efecto, por lo tanto, sabrá leer muy poco, y

³⁶⁴ Marcello, B. 1992, pp. 7-14.

ni siquiera escribir y, por consecuencia, no entenderá la lengua latina... Pasando después a discurrir sobre el teatro, el moderno Maestro de Música no entenderá nada de poesía, no distinguirá el sentido de las oraciones, ni las sílabas largas de las breves... Tratará después de no leer completo todo el libreto para no confundirse, sino que compondrá la música verso por verso... No se cansará mucho pensando en duetos o coros o, inclusive, procurará eliminarlos del todo... Si el empresario se lamentara de la música, protestará el compositor señalándole su error, ya que le metió un tercio más de notas de lo acostumbrado y empleó casi cincuenta horas en componerla... Se servirá el maestro de capilla moderno, de arias viejas compuestas en otros países... Teniendo que cambiar arias, nunca las cambiará por otras mejores... No será dañino que el Maestro moderno haya sido durante muchos años “Suonador di Violino o di Violetta”... Advertirá después que las arias hasta el final de la ópera se alternen, nada más, entre una “allegra” e una “patetica”, sin tener consideración alguna de las palabras y de la conveniencia de las escenas... Será el compositor moderno atentísimo con todas las virtuosas de la ópera... Por lo demás, agregará el Maestro de capilla moderno que él compone cosas de poco estudio y con muchísimos errores para satisfacer a la audiencia, condenando de tal forma el gusto del auditorio, que verdaderamente se conforma con lo que de vez en cuando escucha, aunque no sea bueno, porque no le han hecho escuchar lo mejor.³⁶⁵

Si leemos con atención la sátira, caeremos en la cuenta que Marcello hurga con la mano entera en las llagas del melodrama y que, atrás de de la causticidad del contenido, manifiesta muchas verdades –algunas sí aplicables a Vivaldi– que trascienden la crítica de una época en particular, encontrando una vigencia que todavía nos atañe. Con especial tino, el asqueado diletante señala que el público realmente se conforma con la forma en la que lo entretienen –o lo estupidizan– porque no ha tenido acceso a lo que sí vale la pena... ¿Podemos negarlo?

Pero volviendo al denostado preste, será el caso de convocar al estrado a sus siguientes detractores. Otro violinista que tampoco compuso óperas, el maestro y teórico piranés Giuseppe Tartini (1692-1770), se atrevió a decir que el fracaso de Vivaldi como operista se debía a que no había sabido mantenerse fiel a su verdadera especialidad, es decir, la de compositor de música instrumental.³⁶⁶ Al parejo de Tartini, el flautista alemán Johann Joachim Quantz (1697-1773) declaró que la escritura vocal del sacerdote estaba saturada de “frivolidad y excentricidades”,³⁶⁷ aunque, es digno de notar, que éste último que sí tuvo

³⁶⁵ Marcello, B. 1992, pp. 15-22.

³⁶⁶ Citado por De Brosses.

³⁶⁷ Cross, E. 1981 vol. I p. 188.

coqueteos con la música vocal –escribió algunas arias– jamás intentó probar fortuna con la ópera. Aquí se confirma a plenitud el refrán italiano que advierte que *tra il dire e il fare, c'è un mezzo di mare*, traducible como: “entre hacer y decir hay de por medio un mar.”

Es de nueva cuenta Goldoni quien nos corrobora cómo los “conocedores” de música se regodeaban buscándole sus lados flacos. Escribió el poeta en 1761:

“Este famosísimo ejecutante del violín, este hombre célebre por sus sonatas, especialmente por aquellas intituladas *Le quattro stagioni*, compuso también óperas; y por más que los conocedores de música dijeran que le fallaba el contrapunto y que no sabía cómo poner los bajos con propiedad, sabía hacer cantar bien a las partes, y la mayoría de las veces, sus óperas tuvieron fortuna.³⁶⁸

Podemos inquirir. ¿Quiénes fueron estos conocedores? ¿Supieron ellos, por educados que fuesen, acomodar los bajos mejor que el preste? Si lo tacharon de ser un mal contrapuntista, ¿acaso escucharon en sus fugas y obras sacras su dominio de todas las especies de contrapuntos?...

No es sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, a raíz del redescubrimiento bachiano, que se asestan los comentarios que aún perviven. Un reconocido musicólogo alemán, autor de un docto tratado sobre los maestros del violín, a la sazón encargado de estudiar las transcripciones que Bach hizo sobre los conciertos de Vivaldi anotó:

“A partir del delgado e inerte esqueleto de la música del compositor italiano, los arreglos de Bach transformaron un césped desnudo en una placentera cama de flores, como por arte de magia... [...] Mientras menos imaginación, profundidad y espíritu muestra Vivaldi en sus composiciones, más inventivo se vuelve en todo tipo de superficialidades.”

Como si eso no bastara, el insigne individuo mentado Wilhelm von Wasielewski (1822-1866) calificó a nuestro vapuleado presbítero como un “escribiente de garabatos, en el peor sentido de la palabra, uno que produce constantemente obras en las que emplea una considerable técnica y una extraordinaria habilidad formal pero que está desprovisto de sustancia y significado.” Y en cuanto a las *Quattro stagioni* pontificó que:

“El aspecto más interesante de estas composiciones es la posibilidad de que hayan podido influenciar las Estaciones de Haydn...³⁶⁹ [...] La diferencia real entre el

³⁶⁸ Goldoni, C. 1935, vol. XIII, p. 11.

³⁶⁹ El oratorio para tres voces solistas, coro y orquesta Hob. XXI:3 *Die Jahreszeiten* de F. J. Haydn fue compuesto en 1801 por encargo del Barón Gottfried van Swieten (1733-1803), quien escribió el libreto. A van Swieten la idea se le ocurrió al leer el poema *The Seasons* del poeta inglés James Thomson (1700-1748). El nexo entre Vivaldi y Haydn es improbable, pues Thomson empezó a escribir su poema *Winter* poco antes de

italiano y el gran compositor alemán reside en los logros de su producción. Las Estaciones de Haydn contienen música muy hermosa, cosa que no puede decirse de la obra de Vivaldi del mismo nombre. Como con el resto de sus composiciones, su forma es insípida...³⁷⁰

¿Queremos hablar de los méritos compositivos del preclaro teutón y del impacto que tuvo su propia obra?... Digamos, únicamente, que escribió alrededor de 30 obras llenas de sustancia y significación –extrañamente nadie las toca– aunque, eso sí, su magno y “sápido” tratado tuvo una enorme repercusión, reeditándose en nueve ocasiones.

Ya en el siglo XX, otro músico afamado, en este caso italiano, se encarga del epíteto más lapidario: “Vivaldi no fue el compositor de 600 conciertos, sino de un concierto que repitió seiscientos veces”.³⁷¹ Su nombre, muy a su pesar, es únicamente reconocido entre los consumidores de la música dodecafónica y habría que cuantificar cuántos conciertos fue capaz de componer. De ahí podemos deducir si su desenfado tuvo que ver con su estreñimiento compositivo o si contó con el peso moral para arrogarse el lujo de juzgar. Se trata de Luigi Dallapiccola (1904-1975), quien sólo atinó a coleccionar dos especímenes: Un *Piccolo Concierto* para piano y otro más, intitulado *Concerto per la Notte di Natale...*

A la par de la de Dallapiccola, nos encontramos con la verborrea de Igor Strawinsky (1882-1971), quien declaró en la década de los cincuentas que: “Vivaldi estaba enormemente sobreestimado, pues no era otra cosa más que un tipo aburrido –a dull fellow– que sólo pudo componer en la misma forma muchas veces...”³⁷²

¿Vale la pena que nos molestemos en refutarlo? A los hechos habría que remitirnos. Fue el maestro ruso quien se apegó a un estilo neoclásico hurtando ideas de los compositores barrocos; y si logró componer 6 conciertos (2 para piano, 3 para orquesta y uno solo para violín, que fue incapaz de ejecutar) fue gracias a la labor pionera del “sobreestimado” preste.

que se publicaran las *stagioni* vivaldianas, esto es, en 1725. En todo caso, Thomson pudo haberse inspirado en la obra para violas de gamba del compositor inglés Christofer Simpson (1606-1669) *The Seasons, the Months and other Divisions of Time* que empezó a difundirse en Inglaterra alrededor de 1665.

³⁷⁰ Wasielewski, W. 1869, pp. 61-63.

³⁷¹ Citado por Marc Pincherle.

³⁷² Citado por Michael Talbot. 2011, p. 178.

3.5.- *Reaparición en La Serenissima para presentar su Motezuma*

El 15 de enero de 1728 Vivaldi estrenó su ópera *Rosilena ed Oronta*, sobre un libreto de Giovanni Palazzi, en aquel que para ese entonces podía considerarse como su laboratorio personal de experimentación, es decir, el módico teatro *Sant'Angelo*, mas no disponemos de elementos para aseverar qué tipo de recepción le dispensó el público y porqué las relaciones entre el abad y los responsables del inmueble se interrumpieron. Salvo dos breves periodos de ausencia,³⁷³ Don Antonio llevaba para ese momento, una década y media de colaboración con el *Sant'Angelo*, que incluyó 13 estrenos absolutos, cuando sobrevienen cinco años de alejamiento. Desafortunadamente, lo poco que sabemos sobre su acontecer en ese lustro que precede el estreno del *Motezuma* – escogido para su retorno a la vida teatral veneciana– no nos arroja pistas útiles para colegir algo concreto sobre la génesis del drama musical.

Cuatro meses después del montaje de la ópera mencionada, el 6 de mayo de 1728, la madre de Vivaldi muere; y de ahí hasta septiembre, cuando conoce en Trieste al emperador Carlos VI de Austria, desaparecen sus huellas; probablemente, el impacto emocional por el deceso de la anciana lo postra. Sin embargo, para diciembre de ese año ya estaba de vuelta en los cartelones publicitarios para presentar su nueva creación melodramática en el teatro *alla Pergola* de Florencia, después de 11 años de haber debutado ahí. En cuanto a su trabajo en el campo instrumental, ese año dio a la estampa una segunda versión de los conciertos del Opus IX, *La Cetra*, que volvió a dedicar al emperador austriaco. En ese rubro, aparecerían tres colecciones más que vendrían a completar, en 1729, su numeración personal.³⁷⁴ Desde el punto de vista editorial, en ese 1729 Vivaldi fallece por primera vez.

A partir de la estancia en Florencia tenemos otro periodo de ulterior oscuridad. Nada más sobrevive un documento del 30 de septiembre de 1729³⁷⁵ en el que al padre de Vivaldi se le concede un permiso para ausentarse durante un año de sus deberes como violinista de la orquesta de San Marcos, del que se infiere que pudo servirle para acompañar a su vástago en sus viajes por el extranjero. Presumiblemente, Vivaldi y su padre viajaron por Europa central (Austria, Alemania y Bohemia) pero no hay documentos que lo comprueben. Asimismo, subsiste una carta del 10 de junio de 1730 con destinatario ignoto, donde

³⁷³ Acaecidos entre los años 1718 y 1719 y entre 1722 y 1724.

³⁷⁴ Se trata del Opus 10 que contiene seis conciertos para flauta y orquesta y los Opus 11 y 12, con sus últimos doce conciertos para violín que, en realidad, son dos volúmenes de un mismo Opus, aparecidos sin dedicatoria.

³⁷⁵ Citado por Heller, K, 1997, p. 317.

Vivaldi refiere que está de vuelta en Venecia y que pretende quedarse ahí para el futuro,³⁷⁶ cosa que sabemos que no ocurrió; ese regreso a su ciudad no estipula la distancia de su alejamiento; pudo haber escrito la carta desde cualquier localidad italiana, inclusive, cercana a Venecia. En mayo de 1731 revive su ópera *Farnace* en el teatro *Omodeo* de Pavia y es todo lo que se sabe de él en ese año. Tenemos que irnos a enero de 1732 para volver a enterarnos de algo: en ese mes presenta en Verona su *Fida ninfa* con la que se inaugura, como ya dijimos, el *Nuovo Teatro Filarmonico de Verona* y, contemporáneamente estrena en Mantua su *Semiramide*, en una fecha indefinida entre diciembre de 1731 y enero 1732.³⁷⁷ De la puesta en escena de esas dos óperas hasta el estreno del 14 de noviembre de 1733, cuando regresa al *Sant'Angelo* para estrenar el *Motezuma*, las penumbras son totales. Estamos hablando de 22 meses en los que, necesariamente, se cocinó todo lo relativo a la ópera que nos atribula. La vastedad del lapso temporal y la carencia absoluta de datos abre la puerta para conjeturas y especulaciones a granel. La imaginación es el límite.

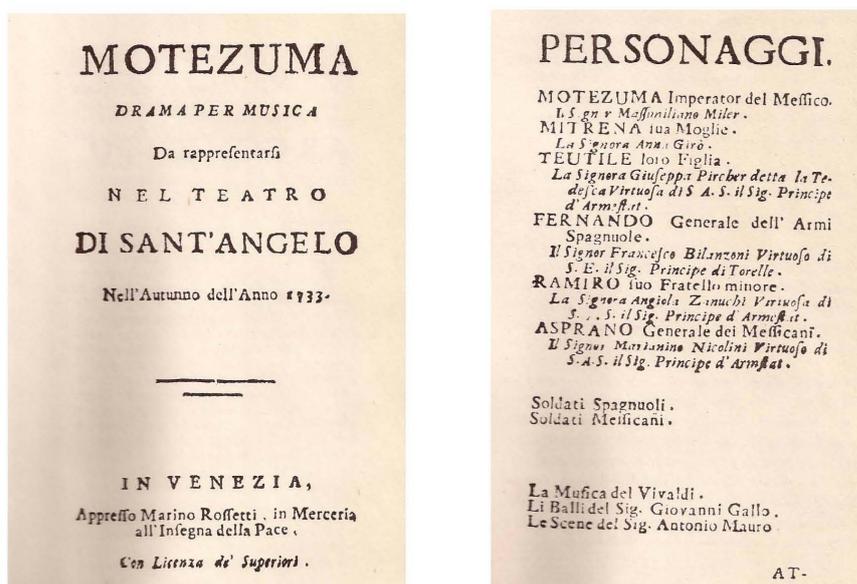
La suposición inmediata, es que a Vivaldi debe haberle importado mucho volver a exhibirse en su tierra, máxime si ya no pensaba volver a ausentarse como lo escribió en la carta recién citada, con un producto que incitara la curiosidad –algunos dirían que el morbo– de sus veleidosos coterráneos. Además de que su nombre se hubiera borrado de la memoria inmediata de los venecianos debido a los cinco años de aparente congelamiento creativo, tenía en su contra los vientos de la moda que soplaban con fuerza desde Nápoles. El llamado estilo napolitano, también conocido como estilo galante, que estaba causando furor en Venecia por obra de Nicola Porpora (1686-1768), Leonardo Vinci (1690-1730) y Johann Adolphe Hasse (1699-1783), principalmente, había descobijado a los músicos oriundos que seguían embozados en sus métodos tradicionales de componer. (Esta nueva técnica compositiva que devendría en la corriente que hoy llamamos clasicismo, se distingue del barroco porque comenzó a dilatar sus marchas armónicas, buscó la emancipación casi total de las progresiones y eliminó los lastres contrapuntísticos para privilegiar líneas melódicas más independientes y de mayor contabilidad). Así las cosas, Vivaldi debió arrostrar el reto de renovarse desde el punto de vista musical y de encontrar -o toparse– con algún tema novedoso que pudiera volverlo a situar dentro del mapa. La renovación musical no cristalizó del todo pero, ya hablaremos en su debida oportunidad sobre las particularidades de esta partitura o, mejor dicho, de lo que sobrevivió de ella.

³⁷⁶ *Ibid* pp. 282 y 283.

³⁷⁷ Strohm, R, 2008, p. 505.

Apelemos, por ahora, a los datos extraliterarios que nos aporta el libreto del tal Giusti quien, por cierto, sigue siendo un personaje enigmático cuya identidad no está comprobada de manera fehaciente. (Según la opinión de los estudiosos, puede tratarse del abogado Alvise (1709-1766) y no de su tío Girolamo (1703- ¿...?), miembros los dos de una pudiente familia veneciana que entretenían sus ratos de ocio – el de entrambos– escribiendo libretos de ópera)³⁷⁸ En el próximo capítulo abordaremos lo relativo a esta incógnita y lo que hasta ahora ha podido desvelarse.

Decíamos, entonces, que el libreto revela cierta información de la que podemos extraer conclusiones (muy pocas, lastimosamente); nos referimos al consorcio humano que Vivaldi agrupó para el montaje del *Motezuma*. Aparte de la mercería *all'Insegna della Pace* donde Marino Rossetti lo imprimió, que ya no existe, es lo único tangible.³⁷⁹ Leamos directamente sobre la fuente:



Tenemos que para el montaje fue necesaria la participación de seis cantantes, de un encargado de las escenografías y la dirección actuaral, y de un adepto a los bailes. (Amén, por supuesto, de una orquesta, de un cuerpo de danza, de asistentes, de sastres, de iluminadores, etc., recordémos las 29 categorías que satirizó Marcello) De estas nueve personas sólo tenemos nociones de cuatro y éstas no nos aportan nada sobre su valía profesional, solamente nos reportan un forzoso nexo previo establecido con el compositor. Los personajes de *Motezuma*, *Teutile*, *Fernando* y *Ramiro*, Massimiliano Miller, Giuseppa Pircher, Francesco Bilanzoni y Angiola Zanuchi respectivamente, figuran por primera vez

³⁷⁸ Talbot, M. 2011, p. 89.

³⁷⁹ Giusti, A. o ¿G?, 1733, pp. A1 y AT.

dentro de un elenco conformado por el preste; siendo particularmente significativo que para el barítono Miller, quien obtuvo el supuesto rol estelar, columna portante del edificio melodramático, esa contratación sirvió de despedida. Vivaldi nunca más volvería a llamarlo para un nuevo estreno. ¿Fue debido a su mala actuación? ¿Pudo deberse a que el papel en sí mismo estuvo mal concebido desde su origen?...

Por otro lado, la reiterada colaboración con el resto de los cantantes pone de manifiesto que hubo confianza en sus prestaciones artísticas. Al pintor y escenógrafo Antonio Mauro, el mismo del futuro embrollo legal de Ferrara, Vivaldi le había encomendado cuatro montajes previos (*Orlando furioso* de 1713, *Dorilla in Tempe* del 26, *Farnace* del 27 y *Rosilena ed Oronta* del 28, todos en Venecia). Con respecto al coreógrafo o maestro de baile Giovanni Gallo, la colaboración mutua contaba con dos puestas en escena anteriores, acaecidas también en el *Sant'Angelo* (La misma *Dorilla in Tempe* y el mismo *Farnace*). En cuanto al papel de *Asprano*, el supuesto general de los mexicanos, encarnado por el eunuco Marianino Niccolini, la colaboración databa del año anterior en Mantua, cuando Vivaldi le asignó el rol protagónico en la ópera *Rosilena ed Oronta* de 1732. Nos resta, nada más, esclarecer la participación de la famosa Anna Giró, la “protegida” del emancipado sacerdote, con quien se sumaría para ese 1733 la séptima participación.

Vivaldi la había lanzado al estrellato en 1726, personificando el rol secundario de *Eudamia*, de su *Dorilla in Tempe*. El hecho de haberle dado ese papel nos revela la intención de haberla puesto a prueba, cosa que no logró superar del todo, pues para el año siguiente, es decir, para el estreno de *Ipermestra* en Florencia, Vivaldi la dejó fuera (debe haberla puesto a estudiar con mayor dedicación). Empero, sí la contempló para el rol de *Tamiri* del *Farnace* del 27, donde le otorgó una responsabilidad mayor, aunque aún dentro de Venecia. La evidencia nos dice que todavía no la sentía lista para presumirla en el extranjero, porque para el montaje del *Siroe* en Reggio Emilia, volvió a excluirla. Las siguientes óperas –la tercera y la cuarta– para la Giró fueron, ahora sí, desempeñando los roles protagónicos de *Alcina* de la ópera *Orlando* de 1727 y de *Rosilena*, en la ópera homonima del 1728, todavía dentro del espacio protectorio del *Sant'Angelo*. En cambio, para 1729 Vivaldi se sintió confiado en su desempeño sacándola de Venecia, por vez primera, para exhibirla en Florencia como *segunda donna* de su ópera *L'Atenaide*, sin confiarle el papel principal. Seguramente no quiso exagerar con su nepotismo frente a los rijosos florentinos...

En cuanto a las 4 óperas del eclesiástico que se escenificaron en Praga entre 1730 y 1731, es de subrayar que ninguna de ellas contó con la participación de la Giró, por lo que es fácilmente deducible que Vivaldi no estuvo presente. Otro dato de relieve es que para el

estreno del Teatro Filarmónico de Verona con el drama musical *La Fida ninfa*, Vivaldi tampoco la contempló, ¿quiere significar esto un pleito con la consecuente punición del cura para su envalentonada “alumna”? ¿Pudo tratarse de una separación debida a un repentino acceso de conciencia de la diva que ya no quería estar en boca de nadie como una mujer sin pudor, abandonando así al sacerdote?...

Como quiera que haya sido, en el estreno de la ópera *Semiramide* del 1732 en Mantua, Vivaldi se hizo perdonar, o ella recapacitó, haciendo que la muchacha participara con el rol estelar de *Semiramide*. Es sintomático que esto haya sucedido en el terruño de la jovencita, donde supuestamente se habían conocido cuando ella era todavía una niña. He aquí un hecho indicativo de que el “arrepentido” preste pretendió saldar alguna deuda para acallar a la maledicencia que, seguramente, censuraba que un hombre de fe hubiera hecho de las suyas con una menor, llevándosela consigo después del reprobable entuerto. ¿O fue una situación del todo fortuita?... Difícil de creer, pues, para el *Motezuma*, Vivaldi superó los confines de su nepotismo exigiéndole al libretista que su papel como esposa del emperador de México fuera el más importante, no sólo en el número de arias, sino en la definición psicológica del personaje; aunque este es un asunto que trataremos con mayor detenimiento en los capítulos por venir. Es también interesante observar la evolución del nombre de la cantante dentro de los libretos: en los primeros cinco (*Dorilla in Tempe*, *Farnace*, *Orlando*, *Rosilena ed Oronta* y *L’Atenaide*) figuró como *Anna Giró* a secas; para el sexto (*Semiramide*) se le citó como *Anna Giró di Venezia*, en cambio, para el *Motezuma* apareció como: *La signora Anna Giró*... ¿Pudo haber tenido un hijo con Vivaldi?

Por ahora nos corresponde reunir los cabos susceptibles de ser reunidos y proponer, como ejercicio de imaginación, un par de escenarios que hubieran podido desembocar en el nebuloso estreno del *dramma per musica* de nuestro manoseado *tlahtoani*. Recapitulemos: ¿Qué quiere decir que Vivaldi haya mezclado colaboradores de confianza con otros aún de desempeño incierto? ¿Tuvo eso algo que ver con el presupuesto a su disposición? ¿Quiso el clérigo darse la oportunidad de experimentar con nuevas voces, pero no tantas, para sorprender a un público siempre ávido de novedades? ¿Lo logró? ¿Pretendió con la inclusión de talentos emergentes, aunados a cantantes experimentados, lograr un equilibrio que no arriesgara en demasía el éxito de la aventura empresarial llamada *Motezuma*? ¿Fue ese equilibrio un factor de peso en lo que estaríamos autorizados a declarar, tanto mediocre e insustancial para el público veneciano, como inadmisibile y condenable para nosotros, testigos futuros de esa historia mesoamericana en vías de consolidación?...

Escenario 1

En algún momento de febrero de 1733, Vivaldi se encuentra en pláticas con el responsable del teatro *Sant'Angelo*. Desea convencerlo de que le rente el teatro en condiciones casi inaceptables, y para lograrlo le propone encargarse de la programación de tres nuevas óperas para la temporada de carnaval 1733-1734. Al interpelado le gusta la idea de contar con el cura pero le parece que está exagerando en sus pretensiones económicas. Treinta por ciento de las entradas para el teatro es muy poco. De acuerdo, pero voy a traer a cantantes de primera, sin contar con que en Venecia aguardan con ansia volver a escuchar algo de mis nuevas creaciones. Yo no estaría tan seguro, maestro ¿Y de qué se tratarían sus óperas, don Antonio? No lo sé todavía con exactitud aunque, siempre vendría bien algún drama de Zeno y quizá alguna acción pastoral. ¡Oiga!, interrumpe el hombre de negocios, estoy leyendo un libro sobre la *Conquista del Messico* que me regaló mi sobrina y la historia me resulta fascinante. ¿De veras?... Sí, si, tiene que leerlo. Entre mañana y pasado lo termino y se lo presto. Bueno, supongamos que lo leo y me gusta pero, la lata de bregar con libretistas es terrible. Lo comparto. Ayer tuve que amonestar a Lalli porque se puso violento con mi secretaria. La esperó a la salida del teatro y comenzó a decirle obscenidades; la muchacha lo ignoró y resultó peor... ¡Diamine! Si lo sabré yo, ¿y en qué acabó? Nada, cuando Lalli quiso manosearla, la chica dio unos berridos que pusieron en guardia a toda la calle. Por fortuna salió corriendo el dueño de la papelería de la esquina y lo sometió. ¡Qué barbaridad, pobre muchacha! Por cierto, el otro día me estaba contando que anda de novia con un abogadillo muy persignado que dice que escribe poesías y que ha hecho varios libretos de ópera. ¿Qué le parece, maestro, si hablamos con él?...

Naturalmente, el empresario concierta la cita entre el abogado Giusti y Vivaldi quienes, si no se repelieron, al menos, accedieron a trabajar juntos; ante la inapetencia del cura para ponerse a leer, al primero cayó en calidad de préstamo el libro de Antonio de Solís sobre la Conquista. El resto podemos intuirlo.

Escenario 2

Noche de carnaval en la Plaza San Marcos. Una inusual pareja baila con un ritmo medio cojo. Ella trata de dejarse llevar pero su compañero es francamente inepto. Ya ves, te he dicho mil veces que aquello de coordinar los pies con el resto del cuerpo no es para mi,

pero eres necia. *Amore*, si te ves tan tierno zangoloteando la cadera y los brazos. Es una gran cosa que hayamos conseguido las mascararas, imagínate si me topo con alguna de mis alumnas. No te preocupes, nadie podría reconocernos. En eso, de la multitud informe se desprende un caballero que porta una capa dorada y un penacho con plumas de avestruz. No tiene empacho en situarse frente a la pareja y de pedir la mano de la muchacha para proseguir el baile. Azorado pero disimulando su sensación de alivio, el torpe bailarín se hace un lado, al tiempo que le musita a la oreja a la codiciada muchacha: Así aprovecho para buscar un baño... Cree que el problema hidráulico podrá resolverlo en algún bar, mas en todos los locales donde inquiera por el sanitario recibe las mismas muecas en señal de negativa; en su desesperación se ve obligado a abrirse la sotana en un puente sobre el canal más oscuro que encuentra en el camino. Su demora puede malentenderse. Con el rostro distendido, el hombre de la micción regresa al ángulo de la plaza donde dejó a su mujer y ya no la encuentra. Teme lo peor. Antonio, estamos aquí... se escucha desde una mesa en el café Quadri, unos metros más atrás. El señor me estaba contando que desde que era un adolescente jamás se ha perdido un solo carnaval. Maestro, mucho gusto. ¡Qué honor conocer al autor *delle quattro stagioni!* *Tanto piacere* y ¿Usted es? Soy Alvise Giusti y debo decirle que me encantó su dramma *Rosilena ed Oronta*... -¿Por qué no te sientas, amor?, dice con voz seductora la joven contralto. Al cabo de una charla acompañada con una *cioccolata calda*, Giusti comenta que trae entre manos escribir un libreto sobre la gesta del *valerossísimo conquistatore spagnolo Fernando Cortes*... Vivaldi pela los ojos.

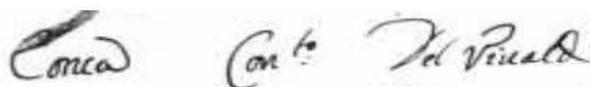
Escenario 3

Para no redundar en elucubraciones, será menester entresacar aquello que aparece insinuado en el siguiente inciso...

§

3.6.- *El supuesto concierto para caracol*

Dentro de la catalogación hecha por el danés Peter Ryom³⁸⁰ (1937) de la obra *omnia* de Vivaldi, podemos leer un sugestivo título que se inscribe bajo el número RV 163. Se trata de un concierto para cuerdas cuyo sobrenombre es *Conca*, que se traduce de la lengua veneciana como caracol o concha marina, aunque debemos hacer una distinción del mismo vocablo, ya que en italiano significa cuenca.³⁸¹ En el encabezado del manuscrito podemos corroborar tanto la designación genérica como su apelativo:



Lo menos que podemos decir al respecto es que encaramos una rareza. ¿En qué estaba pensando nuestro cura para interesarse en un artefacto sonoro tan poco dúctil como el caracol? ¿Se trataba realmente de una concha calcárea como las que empleaban los antiguos mexicanos, o fue nada más una metáfora musical? ¿Pudo Vivaldi concebir el retrato acústico de un instrumento primitivo como algo que imaginó en sueños?... Imposible precisarlo, lo único cierto es que con respecto al uso del caracol no había indicios previos de su empleo; ni en la literatura musical del renacimiento ni en la del barroco temprano. Acorde con las verdades a medias de la historia, la primera partitura que empleaba caracoles había sido compuesta hasta 1939 por Silvestre Revueltas (1899-1940) en su banda sonora para la película de Chano Urueta (1904-1979) *La Noche de los Mayas*.³⁸² Es pues paradójico, que los enigmas que circundan al *preste rojo* se multipliquen conforme se avanza en el estudio de su obra y sus circunstancias.

Si echamos una ojeada al *corpus* de la producción vivaldiana encontraremos una variedad sorprendente de instrumentos utilizados, así como de títulos alusivos a descripciones naturalísticas, geográficas y estados anímicos. El compendio es fascinante. En cuanto a los instrumentos señalemos a los más extraños: *chalumeaux*, (ancestros del

³⁸⁰ El *Répertoire Vivaldien*, abreviado como RV (No como erróneamente se atribuye a *Ryom Verzeichnis* o numero de catálogo Ryom), dio inicio en 1973 aunque sus actualizaciones están a la orden del día. El adepto a las nuevas incorporaciones es el liornés Federico María Sardelli (1963)

³⁸¹ Patriarchi, G. 1775, p.54.

³⁸² Revueltas, 1989 p. 249. Veinte años después de la muerte del compositor, José Ives Limantour revisó la partitura y editó porciones de ella para conformarla en una suite de concierto, misma que se estrenó el 30 de enero de 1961 con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara.

clarinete) violas y violonchelos “a la inglesa” o violines *in tromba*, de los cuales no existe aún consenso sobre su forma y sonoridad.³⁸³

Con respecto al abanico de títulos conviene que hagamos un repaso de la lista: *Il gardellino*,³⁸⁴ *La pastorella*,³⁸⁵ *La tempesta di mare*,³⁸⁶ *La notte*,³⁸⁷ *Il piacere*,³⁸⁸ *Il sospetto*,³⁸⁹ *L'inquietudine*,³⁹⁰ *Il riposo*,³⁹¹ *L'amoroso*,³⁹² *Il rossignolo*,³⁹³ *Il cornetto da posta*,³⁹⁴ *La caccia*,³⁹⁵ *Alla rustica*,³⁹⁶ *Il favorito*,³⁹⁷ *Il ritiro*,³⁹⁸ *La disunione*,³⁹⁹ amén de las consabidas *Quattro Stagioni*.⁴⁰⁰ En referencia a las localidades o países es importante que anotemos que en el catálogo de una subasta del 1759 se citan dentro de las pertenencias del librero holandés Nicolaas Selhof (1680-1758) una serie de cuatro conciertos para flauta de Vivaldi que ostentaban los siguientes títulos: *La Francia*, *L'Inghilterra*, *La Spagna* y *Il Grosso Mogul*. Desafortunadamente, todavía no se ha encontrado huella del paradero de los primeros tres.⁴⁰¹ Tocante al mencionado concierto “El gran mongol”, había sobrevivido la versión para violín RV 208 mas, para regocijo de musicólogos y amantes de la música del sacerdote, reapareció en Escocia la transposición flautística citada, apenas en 2010.⁴⁰²

Aquello que resulta incuestionable es el furor creativo que impulsó al maestro del *Ospedale della Pietá* a emprender travesías sonoras en todas las direcciones que su fantasía le dictara. Bien lo dice el musicólogo Cesare Fertonani: “En los particulares de esta producción [la de los conciertos a programa de Vivaldi] se concretan sus aspiraciones para

³⁸³ Diversos instrumentistas contemporáneos resuelven la incógnita introduciendo tiras de aluminio entre el cordal y el puente del violín para producir, según ellos, una sonoridad metálica y ruidosa que asemejaría a la que producía aquel extinto instrumento que Vivaldi tuvo en mente.

³⁸⁴ Se trata del concierto para flauta RV 90 que puede traducirse como *El cucú* o *El cardenal*.

³⁸⁵ Concierto de cámara RV 95 en donde Vivaldi imita sonoridades bucólicas. Especialmente llamativo es el efecto de gaitas.

³⁸⁶ Concierto en dos versiones, para violín RV 253 y para flauta RV 433.

³⁸⁷ Concierto instrumentado tanto para fagot RV 501 como para flauta RV 104.

³⁸⁸ Obra para violín y orquesta numerada por el propio Vivaldi como Op. VIII Nº 6 y por Ryom como 180.

³⁸⁹ Concierto para violín RV 199.

³⁹⁰ Concierto para violín RV 234.

³⁹¹ Título que se complementa con *per il Santissimo Natale*, del concierto para violín RV 270.

³⁹² Concierto para violín RV 271.

³⁹³ Concierto en el que el violín describe los trinos del ruiseñor, RV 335.

³⁹⁴ Concierto en el que violín imita el llamado de la trompeta del correo, RV 363.

³⁹⁵ Concierto Nº 10 perteneciente al ciclo del Op. VIII según Vivaldi o RV 362 según Ryom. Resaltan las imitaciones de cornos.

³⁹⁶ Concierto para cuerdas sin solista RV 151.

³⁹⁷ Concierto para violín y orquesta RV 277.

³⁹⁸ Concierto para violín y orquesta RV 256.

³⁹⁹ Concierto abortado del que sobreviven bosquejos sin catalogación.

⁴⁰⁰ Pertenecientes a los cuatro primeros conciertos del ciclo “*Del cimento dell'armonia e dell'invenzione*” del op. VIII. Cada uno de ellos fue catalogado por Ryom de acuerdo a su tonalidad.

⁴⁰¹ Talbot, 1985. pp. 88 y 89.

⁴⁰² Dicha versión para flauta se catalogó de inmediato con el RV 431^a. Fue encontrada en los archivos de la *Scottish National Library*.

representar a la vida humana en su totalidad.”⁴⁰³ Caso análogo al de Miguel de Cervantes Cortinas perdón, Saavedra,⁴⁰⁴ cuyos viajes literarios comenzaron en los villorrios de Castilla La Mancha en andas de Alonso Quijano y su escudero para concluir inopinadamente con los *Trabaxos de Persiles y Segismunda*, donde sus protagonistas planeaban llegar hasta los polos... Aбраmos un paréntesis para agregar que la palabra *trabaxos* tenía en siglos precedentes una connotación explícita con el viajar, precisamente, por los riesgos e incomodidades que se corrían al ponerse en viaje.

Pero no nos alejemos más del punto nodal de este inciso, esto es, la propuesta para reinterpretar una aspiración vivaldiana manifestada en la simple mención de un instrumento del que no sabemos qué pudo haber sido, cómo pudo haber sonado o, si en realidad, se trataba de un artefacto musical. Vayamos a los hechos y las inferencias.

El papel pautado sobre el que Vivaldi escribió el *Concerto Conca* es de una procedencia extraña, al parecer, bohemia o morava. Lo cierto es que no es veneciano. Con ello se ha inferido que debió haberlo compuesto entre el 1730 y el 1732, que fueron los años en que se representaron cuatro de sus óperas en Praga. De ahí se asume que Don Antonio hubo de viajar hasta la antigua Bohemia pero, en realidad, no hay constancia de ello. Michael Talbot escribe que lo único con que se cuenta son “pruebas circunstanciales.”⁴⁰⁵ Las partituras de los *drammi per musica*⁴⁰⁶ pudo haberlas mandado por correo y, si queremos ser quisquillosos, el papel pautado también pudo haberlo comprado sobre pedido. De ese presunto viaje a Praga se ha deducido que pudo haberle dado ocasión para escuchar un instrumento llamado *Wettertrompette*, es decir, una concha marina provista de una boquilla de estaño que era muy usada en las montañas de Bohemia, a la que los campesinos le atribuían poderes mágicos sobre las precipitaciones pluviales.⁴⁰⁷ Meras especulaciones.

La denominación misma de la obra también es anómala pues la partitura en entredicho no presenta el esquema formal del concierto, en otras palabras, carece de desarrollos y, dato de relieve, en el tercer movimiento hay una inusual repetición temática que le confiere un carácter cíclico. Además, la duración es netamente inferior a la de los típicos conciertos vivaldianos. En todo caso, estamos ante una sinfonía, de aquellas que, como ya sabemos, preludiaban a las óperas y que se tocaban con la vana pretensión de que el público guardara silencio antes de que iniciaran las funciones.

⁴⁰³ Fertonani C., 1992, p. 48.

⁴⁰⁴ Referencia explícita al costado materno de Cervantes hecho de judíos conversos.

⁴⁰⁵ Talbot, M. 1978, pp. 78 y 79.

⁴⁰⁶ Se trata del *Farnace* (Primavera de 1730), del *Argippo* (Otoño de 1730), de *Arvilda, regina de Goti* (Primavera de 1731) y de *Dorilla in Tempe* (Primavera de 1732) representados en el Teatro *Sporck* por la compañía veneciana de Antonio Denzio (1689-1763).

⁴⁰⁷ Fertonani, C. 1992. pp. 141 y 142.

Hilvanando hipótesis podemos sugerir un encuentro que pudo acaecer en Milán en 1721 entre Vivaldi y el joven Lorenzo Antonio Boturini (1698-1755). Ciertamente, las fechas coinciden. Boturini estudiaba jurisprudencia en la capital lombarda⁴⁰⁸ y estaba próximo a comenzar el peregrinaje que lo llevaría hasta “Las Españas”, donde recibiría la encomienda de cobrar a nombre de la condesa Doña Manuela de Oca Silva y Moctezuma, Condesa de Santibáñez, una “merced que S. M. le hizo de mil pesos al año a título de alimentos;”⁴⁰⁹ al gobierno virreinal de la Nueva España por ser descendiente en línea directa de Motecuhzoma Xocoyotzin. Además, debemos recordar que ese interés por España y todo lo que con ella tuviere relación, debe haberse gestado muy tempranamente en el ánimo de Lorenzo Antonio pues, a los 11 años de edad fue obligado por su padre para dejar su nativo Sondrio con la encomienda de avecindarse en el Ducado milanés en el momento en que éste todavía era regido por la Corona española. Los usos y costumbres de la península ibérica, a su vez impregnados con la linfa vital proveniente de Indias, estaban fuertemente arraigados en la vida milanesa, amén de que junto al italiano y el dialecto milanés se hablaba el español, idioma que aprendió por voluntad propia Boturini en su paso por los colegios jesuíticos de la urbe lombarda.

Vivaldi, por su lado, había llegado a Milán para la representación en el teatro Archiducal de su *dramma pastorale La Silvia*.⁴¹⁰ ¿No es plausible que Boturini, hombre culto predestinado a la valoración del mundo antiguo, sembrara en el violinista pelirrojo algún germen que hubiera podido convertirse en el multicitado *dramma per musica Motezuma*? ¿Podríamos refutar la posibilidad de que Lorenzo hubiera ya comenzado a recolectar sus vestigios del pasado y que tuviera en su poder un caracol de aquellos que usaban los “mesoamericanos” en sus ritos, encantando al compositor con su poderosa sonoridad?... Aunque, de no haber contado con un caracol pudo haber tenido algún códice, o si también careció de éste, pudo haberle referido al maestro veneciano que en las ilustraciones de los códices aparecían naturales tocando caracoles, tópico perfectamente probable cuando se instaura una conversación entre extraños y se saca a relucir lo que uno sabe sobre la profesión y proveniencia del otro.

En fin, el terreno es demasiado pantanoso y no hay manera de sustentar ninguna hipótesis con certitud y comedimiento. Análogo a lo acontecido con Vivaldi, la documentación que existe acerca de la juventud de Boturini es mínima y las noticias indirectas son igual de exiguas. Lo único viable fue hacer un intento para incorporar la

⁴⁰⁸ Antei, 2007. pp. 35 y 36.

⁴⁰⁹ *Ibid*, p. 115.

⁴¹⁰ *Dramma per musica* RV 734 que sigue extraviado, aunque muchas de sus arias sobreviven.

sonoridad de un verdadero caracol – mejor dicho de varios – dentro de los pentagramas del supuesto concierto o “sinfonía”. Aunque temeraria y compleja, la empresa justificó el esfuerzo y fue presentada como trabajo de investigación para el semestre 2009/2 dentro del seminario “La construcción de una cosmovisión” del Dr. Alfredo López Austin, quien lo calificó como una aportación de “excelencia”.

El resultado quedó escrito en pentagramas y puede escucharse en una grabación de estudio que se realizó en mayo de 2009.⁴¹¹ Asimismo, la partitura se registró ante el INDAUTOR, correspondiéndole el número 03-2009-121012484400-14. Hay que añadir que al recolectar los caracoles se esclareció la naturaleza de su emisión. Encontramos especímenes cuyo rango sonoro varía desde el *la* índice 4 hasta el *re* índice 6. Igualmente, pudimos percatarnos de que es posible manipular la altura de sus sonidos hasta por una segunda mayor introduciendo la mano dentro de la cavidad.

Con toda deliberación podemos soslayar cómo se realizó el proceso selectivo de los caracoles y cómo se incorporaron los mismos en la partitura, puesto que nos desviaría ostensiblemente del tema que nos ocupa. Vale la pena agregar que se requieren dos “caracoleros” para una correcta ejecución en vivo.

No está por demás decir que ya hubo un intento de relectura de la obra. En 2004 el violinista Giorgio Fava (1958) pensó en dotar al concierto de una flauta solista y lo logró de manera egregia. La oquedad de la mera sucesión de acordes del segundo movimiento le sugirió que éstos funcionaban como apoyo armónico de alguna melodía que Vivaldi no consignó en el papel; con esto en mente, compuso un tema variado del que nadie podría poner en entredicho su “apócrifa” autenticidad.⁴¹² Dejando atrás el ámbito especulativo, es de reconocerse la tozudez para relacionar a Mesoamérica con el universo vivaldiano en pos del pretendido diálogo de culturas, diálogo que, desde los arcanos del mestizaje hubiéramos deseado que se cimentara en la armonía y no en la prevaricación, en otras palabras, que se hubiera forjado en la inclusión y no en la intransigencia. Retórica de lado, nadie puede negarnos que la música “del Vivaldi” se presta de manera portentosa para el ensoñar.

⁴¹¹ La grabación fue hecha por el Ing. David Díaz, cuyo *Master* está en poder del autor de este texto.

⁴¹² Fava, G. 2004.

3.7.- Redescubrimiento vivaldiano en el siglo XX

Por extraño que resulte, la popularidad de la música del *preste rojo* no tiene más de seis décadas de haberse cimentado en el gusto y los consumos del público aunque, como ya mencionamos, se ha sustentado, casi exclusivamente, en la explotación comercial del ciclo de sus *Quattro stagioni*. (Al día de hoy existen más de 200 fonogramas en el mercado que, invariablemente, figuran entre los discos más vendidos). La fama o, llamémosle el “Boom”, es de tal calibre, que los temas más conocidos de sus “estaciones” se catalogan como *Classical Pops*, con todo lo erróneo y contradictorio que eso pueda sonar. Para entender el fenómeno de la tardía resurrección – que sigue aún en acto –, debemos trasladarnos al momento del deceso del cura en Viena, es decir, al 28 de julio de 1741. Es de anotar que antes de su misteriosa partida de Venecia, Vivaldi se había desecho de muchas de sus partituras –vendió una gran porción de música sacra al *Ospedale della Pietá*– pero conservó y se llevó consigo aquellas que habrían podido servirle en su nuevo hábitat. Ese ingente acervo estaba compuesto por cantatas profanas, arias sueltas, *drammi per musica* y varios centenares de conciertos. (Una cantidad que posteriormente se agrupó en 27 volúmenes, que hoy se denominan como *I manoscritti di Torino*).

Aunque no sepamos por intercesión de quién, quizá el mismo que los pondría en venta, los alteros de música que se encontraron en la morada postrera de Vivaldi regresaron a Venecia y sólo cuatro años después pasaron a manos del conde genovés Giacomo Durazzo (1717-1794), quien los adquirió a través del bibliófilo Jacopo Soranzo (1686-1761). Se presume que a éste último se los vendió la familia de Vivaldi, pero desconocemos tanto el monto como el encargado de la deposición. Una vez en posesión de Durazzo –éste lo compro durante su estancia en la *Serenissima* como embajador del gobierno imperial austriaco, siendo verosímil que haya conocido a Vivaldi en Viena, y que de ahí naciera el interés por su música– el fabuloso lote se vuelve heredad de la dinastía Durazzo que lo conserva en propiedad hasta que los últimos descendientes se deshacen de él en la segunda década del siglo XX.

Si el nombre del *preste rojo* no desapareció completamente del horizonte en lo que restaba del XVIII fue gracias al favor que su música encontró en Francia. A partir de la primera edición gala del Opus 8, del 1725, las ejecuciones francesas *delle stagioni* fueron recurrentes. El *Mercure de France* del 25 de noviembre de 1730, publicó una crónica sobre

la interpretación de la *Primavera* en la corte de Luis XV por miembros de la aristocracia.⁴¹³ Entre los años de 1736 y 1763, la misma *Primavera* junto a *La tempesta di mare* (Opus 8 n° 5) se interpretaron en 11 ocasiones dentro de un total de 16, en las series del *Concert Spirituel* de Paris. En 1765 Michel Corrette (1707-1795) publicó el motete *Laudate Dominum de coelis*, “arrangé dans le concerto du printemps de Vivaldi” y en 1782 incluyó pasajes demostrativos de algunos conciertos de Vivaldi, dentro de su *L’art de se perfectionner dans le violon*, mientras que Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) se sumó a la causa vivaldiana publicando en su *Dictionnaire de Musique* (1768) varias entradas sobre la relevancia de su música, amén de haber hecho una transcripción para flauta sin acompañamiento de la *Primavera* en 1775.

Sin embargo, también en Francia declinaría el interés por la música de Vivaldi a lo largo del XIX, siglo en el que su fama no acabó de extinguirse, merced al gusto que siguió vigente en Inglaterra por un concierto en particular, *The Cuckow*,⁴¹⁴ que se publicó con severas modificaciones en diversas colecciones británicas durante el decimonónico. A esto habría que anexar la contribución de Sir Charles Burney (1726-1814), quien anotó en su *General History of Music* la siguiente voz dedicada a Vivaldi: “*The most popular composer for the violin in the generation after Corelli*,”⁴¹⁵ además de dedicarle un elogioso artículo que apareció en la *Cyclopædia* de Abraham Rees (1743-1825) del 1819.

Una serie de afortunadas causalidades, moviéndose cada una en diferentes planos no siempre interconectados, fueron determinantes para que la música del prelado comenzara a despertar de su ya insostenible letargo. En primer término, se irguió Fritz Kreisler (1875-1962) componiendo en 1905 un concierto para violín que aseguró haber descubierto junto con otras partituras del siglo XVIII en un monasterio. Todos lo creyeron a pie juntillas, hasta que varios musicólogos comenzaron a inquirir sobre el sitio y las circunstancias del descubrimiento. En la lista de compositores de la que Kreisler echó mano estaban Porpora, Pugnani, Dittersdorf, Cartier y, por supuesto, Vivaldi, “cuyo concierto en Do mayor” resultó muy atractivo, cautivando a aquellos para quienes el nombre podía sonar familiar, no obstante su desconocimiento. En un recital que Kreisler ofrece en Paris, donde incluye muchos de sus “falsos de autor”, Marc Pincherle (1888-1974) queda subyugado con el concierto del ignoto Vivaldi. Es tal la subyugación, que su vida da un vuelco y decide

⁴¹³ Reportado por el diario francés de diciembre de 1730, p. 2758.

⁴¹⁴ Concierto en La mayor para violín RV 335, publicado con este nombre por David Wright en Londres en 1717.

⁴¹⁵ Burney, Ch. 1935, Vol. 4, p. 241.

ponerse a investigar sobre el enigmático compositor. En 1925 Kreisler publica en Nueva York su concierto de Vivaldi, pero una década después el hostigamiento de críticos y melómanos es tan acérrimo que se ve obligado a revelar el engaño. Eso no desanimó a Pincherle, quien para entonces ya estaba cautivado con la verdadera música del abad, que poco a poco había comenzado a desempolvar de bibliotecas italianas y francesas. Como ya anotamos, se inscribió en la Sorbonna y su doctorado se centró en la música instrumental de Vivaldi. Concluido su trabajo académico y, sobre todo, quedando destruidos sus manuscritos de tesis en una trinchera durante la Primera Guerra Mundial, se embarcó en otra magna investigación que culminaría en la monumental monografía del 1948, que fue pionera en situar a Vivaldi como *un grand compositeur* por derecho propio.

No podemos ignorar la participación de otros investigadores contemporáneos de Pincherle que contribuyeron a que el redescubrimiento acelerara su curso. Arnold Schering (1877-1941) estudió a principios de siglo los manuscritos contenidos en la *Sächsische Landesbibliothek* de Dresden, llegando a la conclusión de que Vivaldi había sido “una de las mentes más talentosas de su siglo y una personalidad artística original y poderosa.”⁴¹⁶ De hecho, fue el trabajo que Schering publica en 1905 sobre la evolución del concierto, la otra fuente de inspiración que motiva a Pincherle a consagrar su energía en pos de la revalorización. Contundentes son las palabras empleadas por Schering:

“Los manuscritos de los conciertos de Vivaldi en posesión de la biblioteca de Dresden revelan extravagancia mimética, expresividad, técnica y dominio de la forma; una riqueza de fértil imaginación y original poder creativo; [...] son obras que bien merecen ser rescatadas del olvido.”⁴¹⁷

Mas volvamos tras la impronta del descomunal acervo vivaldiano que dejamos varado en Génova en el palacio Durazzo. Aún tenemos lo más tortuoso por delante. Ya dijimos que de Viena fue trasladado a Venecia. Ahí, de la casa de los familiares de Vivaldi fue desplazado hasta el negocio de Soranzo, donde lo adquiere el conde que se lo lleva a Génova. En la ciudad portuaria reposa más de un siglo y medio en arcones que nadie violenta empero, en 1893 se divide en parte iguales entre los primos Marcello y Giuseppe María Durazzo, que al no entender de música optan por apilarlo. El primero muere en 1922 y estipula en su testamento que los demediados manuscritos pasen a ser propiedad del monasterio de salesianos de Alessandria en el Piamonte. El segundo, Giuseppe María, sólo atina a ponerlos bajo llave. Poco después de recibir el lote, los monjes se ponen en contacto

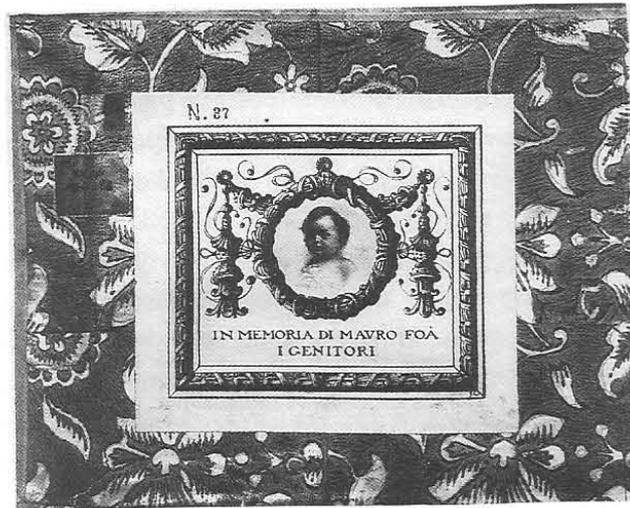
⁴¹⁶ Schering, 1905, p. 57.

⁴¹⁷ *Ibid.* pp. 93 y 95.

con la *Biblioteca Nazionale* de la universidad de Turín para obtener algún avalúo. La universidad envía al musicólogo Alberto Gentili (1873-1954), quien advierte que el lote es un verdadero tesoro pero que le faltan porciones significativas. Obviamente, la repartición se hizo sin orden ni concierto. Gentili solicita que el acervo sea donado a la universidad, pero los salesianos no quieren perderse la oportunidad de hacer negocios. Se establece, pues, un precio por los catorce volúmenes que la universidad no alcanza a cubrir, surgiendo entonces (1930) un inesperado mecenas. En su calidad de filántropo, el empresario Filippo Giordano desembolsa los miles de liras que los píos monjes exigen. Hecha la transacción, los manuscritos vuelven a peregrinar hasta el fondo reservado de la Biblioteca –donde hoy yacen– y, por petición expresa del donante, se resguardan bajo el nombre de Renzo Giordano, un niño hijo del magnate, que acababa de morir trágicamente.

Antes de seguirle la pista a la otra mitad del acervo, debemos mencionar que el musicólogo de Turín pide la exclusividad sobre el derecho de publicar las obras, sin embargo, tanto él como la universidad hacen poco al respecto. Por una ironía del destino, las leyes raciales que Mussolini (1883-1945) decreta en 1938, revocan el derecho, facilitando el acceso a los manuscritos, con lo que de ahí se desprende: las ediciones modernas, los estrenos mundiales contemporáneos y las primeras grabaciones en discos de 78 rpm.

Desaparecido el marqués Durazzo y sin haber dejado descendencia, los rastros de la otra mitad se extravían y es necesario comenzar una labor detectivesca para dar con el otro poseedor que lo tiene obtusamente guardado. Las pesquisas son extenuantes, pero una vez que se detecta el paradero, el excéntrico Giuseppe María se niega a mostrar los documentos. Advienen largas tratativas hasta que el individuo accede a desprenderse de ellos, aunque, fijándole un precio muy superior al que cobraron los monjes. La universidad tiene que recurrir al Estado italiano que, previsiblemente, se niega a cooperar aduciendo su alto costo y, para colmo, que Vivaldi era un ilustre desconocido... Un segundo enviado por la providencia llamado Roberto Foà, que también acababa de perder a su único hijo, proporciona los medios para que el trashumante acervo se reintegre. Se crea así otro fondo para honrar la memoria de Mauro, el infante difunto. Aquí lo tenemos:



Portada de la colección Foà de la Biblioteca Nazionale di Torino

Con el acervo debidamente custodiado se vuelve imperativa su catalogación; la primera que se alista para realizarla es la violinista norteamericana Olga Rudge (1895-1996), quien mantenía una relación extramarital con el poeta Ezra Pound (1885-1972). Citamos a éste último porque junto con ella fueron piezas clave en el asunto. A partir de 1935, con asiduidad y perseverancia, organizan conciertos privados en su villa en Rapallo para que los escépticos músicos italianos se acercaran al legado de su incomprendido connacional. Para Pound y la Rudge era inconcebible que ellos fueran los más interesados. (Ya consignamos la participación del francés Pincherle, del austriaco Kreisler y del alemán Schering) Al cabo de muchos esfuerzos, la pareja Pound/Rudge logra interesar al compositor Alfredo Casella (1883-1947) que trabajaba en la *Accademia Chigiana* de Siena, de tal forma, que en 1939 se organiza ahí la primera *Settimana Vivaldi* en la que se escucha, después de dos centurias de ominoso silencio, un florilegio de obras: el *Gloria* RV 589, *Le Quattro Stagioni* y la ópera *L'Olimpiade* entre otras. El éxito es rotundo.

Como espuma se esparce la noticia de ese sacerdote cuya música pone a bailar al espíritu. Ya nada puede detener la avalancha de popularidad. Un par de jóvenes de Treviso, idealistas por antonomasia, hacen el viaje en un destartalado *cinquecento* con sus cámaras en ristre hasta Turín para fotografiar el acervo. Pretenden fundar el *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* con sede en la urbe natal del músico. Su tarea, además de obtener fondos, era localizar la obra *omnia* e iniciar las ediciones. Sin ellas no podría pensarse en una difusión a gran escala. Los jóvenes Angelo Ephrikian y Antonio Fanna, aún estudiantes, concitan el entusiasmo de muchas personas que deciden involucrarse. Un carnicero veneciano aporta los primeros recursos monetarios. La casa Ricordi de Milán se interesa en la labor editorial y se buscan los servicios de un compositor italiano de renombre para encargarse de revisar y

editar los alteros de manuscritos. Se solidariza con el frenesí de Fanna y Ephrikian el connotado Gian Francesco Malipiero (1882-1973), que ya se había distinguido por sus trabajos análogos con las obras de Monteverdi. Como oriundo de Venecia, Malipiero se exalta por hacer algo por su paisano y acepta echarse a cuestras la ciclópica empresa. Para consumarla lo único que pide es que le consigan pan duro para sus perros, pues la dificultad en esos tempos de posguerra para obtenerlo era inimaginable. (Lo poco que había era para los seres humanos). Es así que en 1947 se funda el instituto en la isla de San Giorgio, donde actualmente prosigue con su labor divulgativa, misma que comprende la publicación de *Quaderni vivaldiani* y de los anuarios intitolados *Studi vivaldiani*, además de la organización de exhibiciones, coloquios y conferencias. Finalmente los italianos tomaron la estafeta para darle lustro a su inigualable compatriota, aunque hay que decir que también pagaron un alto precio. A principios de los cincuentas la Ricordi se encontró con serias dificultades para recuperar la inversión por la venta de las partituras, y ya que se había firmado contrato con el IIAV, la familia Fanna se vio obligada a vender un *palazzo* en el Canal Grande de Venecia para que el proyecto vivaldiano no se derrumbara. Es de agregar que después de 65 años, el IIAV no concluye aún con las ediciones críticas ni con la publicación de las obras incompletas. A diferencia de J. S. Bach cuyas partituras acabaron de editarse en el mismo siglo de su redescubrimiento y de haberse grabado integralmente en dos ocasiones, las del preste claman todavía por justicia.

En vista de que mencionamos las grabaciones comerciales *delle stagioni*, debemos comentar que la primera de ellas –fueron el punto de partida de la carrera discográfica de Vivaldi– que tuvo distribución internacional no fue realizada en Italia ni por músicos italianos. ¿Nos resulta familiar? La hizo en 1947 el violinista norteamericano Louis Kaufman (1905-1994) en Nueva York con la *Concert Hall Chamber Orchestra*.⁴¹⁸ De la misma manera que los principales investigadores sobre la materia tampoco han salido de Italia. Ya hablamos de Pincherle, a quien también se debe el primer intento de catalogación –a este se sumaría el que realizó Fanna–, llegando después el danés Peter Ryom (1937), el alemán Karl Heller (1941) y el escosés Michael Talbot (1943), reconocido hoy en día como la máxima autoridad vivaldiana.⁴¹⁹ ¿Nos sigue resultando familiar el asunto?...

⁴¹⁸ En 1942 el italiano Bernardo Molinari realizó el estreno discográfico de las “estaciones”, pero tuvieron una distribución nacional mínima, además de no haberse vuelto a imprimir por sus pifias interpretativas.

⁴¹⁹ A la lista deben agregarse los nombres de otros investigadores que han contribuido de manera sustancial: el irlandés Paul Everett, el español Pablo Queipo de Llano, el alemán Reinhard Strohm, los franceses Roger-Claude Travers y Oliver Fourés, y los norteamericanos Eric Cross y Mickey White. Naturalmente, hay musicólogos italianos, pero son la excepción y sus contribuciones apenas empiezan a cobrar relevancia.

Acaso sea obligatorio indicar que el acervo de Turín todavía sigue en proceso de estudio. Faltan por editarse muchas de sus obras y la iniciativa discográfica intitulada *Vivaldi Edition*, que arrancó en 2000 por instancias de la disquera francesa Naïve, pretende concluir su cometido en 2015. Calcularon 15 años de trabajo para grabar en más de 100 discos compactos las 450 obras del archivo personal del preste. Podemos preguntarnos: ¿Qué otras sorpresas nos tiene reservadas todavía el prolífico veneciano?

En cuanto al redescubrimiento de la producción melodramática del presbítero es de asumir, con conocimiento de causa, que continúa rezagada en relación a su música instrumental. El mencionado Casella comentó en 1939 que, no obstante las joyas dispersas que en ella pudieran encontrarse, eran productos *demodé* de ardua aceptación por parte del gran público. Hay que aceptarlo, el comentario tiene algo de razón y se inserta de lleno en los postulados que esta tesis enarbola. En el mismo rubro, es imposible omitir el empuje que Alejo Carpentier (1904-1980) le imprimió a la empresa revalorizadora. Con la aparición en 1974 de su novela *Concierto barroco*, captó la atención de incontables amantes del realismo mágico al descubrirles la existencia de una ópera *Motezuma* compuesta por el preste rojo. Su ficción literaria, enteramente plausible, le adjudica a un novohispano de visita turística en Venecia, haberle mencionado al “putaño fraile” que organizaba aquelarres con sus alumnas y sus amigotes músicos, –Carpentier *dixit*– la existencia del mandatario tenochca, surgiendo de ahí la idea de hacer algo con ello. Cuando la ópera se escenifica, sus dislates son motivo de ira para el indiano que intenta reprender al compositor por su falsedad histórica. Las palabras que Carpentier pone en boca de Vivaldi imposibilitan cualquier discusión entre ellos: “No me joda con la historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética...”⁴²⁰ Empero, abren nuevas vertientes de refutación para quienes pensamos que la historia no requiere de enderezamientos para conservar su ilusión poética.

Como colofón del capítulo debemos señalar que en el intrincado peregrinaje de las partituras autógrafas no está incluida la del *Motezuma*; a ésta le corresponde otro festín detectivesco que está apenas iniciando...

⁴²⁰ Carpentier, A. 1974, p. 69.

❧ Capítulo IV *El insidioso libreto* ❧

❧ 4.1.- *La consigna de Giusti*

Ya hemos anotado que se desconoce la identidad del individuo que escribió el argumento del *dramma per musica Motezuma*. El problema reside, precisamente, en que el libreto que se editó en la imprenta veneciana de Marino Rossetti no está firmado; el apellido se insertó a mano en la copia sobreviviente que está en posesión de la *Fondazione Cini*, donde tiene su sede el IIAV. Igualmente, sobre la cercenada copia de la partitura perdida de Vivaldi se asienta en letra manuscrita: *La poesia di quest'opera é dell M^o Giusti, la musica di D. Ant: Vivaldi*.⁴²¹ En cuanto a los dos nombres de pila en juego, su existencia se desprende de varios catálogos del siglo XVIII sobre los melodramas representados en Venecia⁴²² (de los cuales se extrajo la fecha exacta del estreno, correspondiente al 14 de noviembre de 1733; en el libreto sólo aparece “*Nell'Autunno dell'Anno 1733*”).⁴²³ En ellos encontramos la atribución de varias óperas a dos sujetos apellidados Giusti. En algunos aparece Alvise, Luigi en otros, que es su equivalente veneciano y en el resto Girolamo. El consenso entre académicos se inclina a favor de la opinión del musicólogo Steffen Voss –quien descubrió en 2002 la violentada partitura vivaldiana que nos interesa– que supone que fue Alvise, por una deducción bastante peregrina. Volveremos a ella en breve.

Las investigaciones más recientes revelan que los dos Giusti fueron parientes y que ambos escribieron libretos de ópera. Alvise (1709-1766) fue un abogado que en 1734 obtuvo un puesto administrativo en Milán, que en 1736 se ordenó sacerdote y que en 1756 se transfirió a Viena como *Consigliere Reale* de los Estados italianos. Sobre Girolamo nada más se sabe que nació en Venecia en 1703 y que fue tío del anterior.⁴²⁴ Los catálogos especifican que “Girolamo Giusti” o, sólo “Giusti”, escribió dos libretos: *Belmira in Creta* y *L'inganno scoperto*, mientras que para Alvise hay, nada más, una cita que lo hace autor del libreto del *dramma Argenide*. En el catálogo Corniani aparece así: *L'Argenide, Nell'Autunno dell'Anno 1738, nel Teatro di Sant'Angelo da “Alvise Giusti, Veneziano”*⁴²⁵ Como quiera que sea, ninguno de los dos se destacó en el terreno del melodrama, no solamente por la producción mísera que dejaron, sino porque no plasmaron su huella en los anales del teatro veneciano. Ya sea que se trate de Girolamo o de Alvise, tenemos que ver con un

⁴²¹ Vivaldi, *Dramma per musica Motezuma*, 1733, p. 1.

⁴²² Strohm. R. 2008, p. 30.

⁴²³ Selfridge-Field E. 1984, p.61.

⁴²⁴ Talbot, M. 2011, p.89.

⁴²⁵ *Catálogo Corniani*, (Biblioteca Nazionale Braidense, Raccolta Dramática, 6007, n° 736)

advenedizo, y su libreto para el *Motezuma* es la prueba. De haber sido Alvisi el responsable, la evidencia arroja que su *Motezuma* le valió de debut dramático (la musicalización de su libreto para *L'Argenide* en el *Sant'Angelo* –que ya no fue compuesta por el cura– acaeció 5 años después del *Motezuma*). Además, el hecho de que haya debido buscar empleo fuera de su tierra demuestra que sus dotes de abogado no fueron muy apreciadas por el gremio de juristas venecianos y que esa probable mediocridad en su verdadera profesión pudo engendrar su amor por las letras; para su poca fortuna, las letras no se lo correspondieron.

¿Por qué lo escogió Vivaldi entonces, si como hubo de esperarse trató de ofrecerle a su público veneciano un producto que lo reposicionara dentro de su huidiza fama? No lo sabemos y tampoco importaría mucho que conociéramos la respuesta. En lo que a nosotros respecta, el abad sí se esforzó para componer, casi en su totalidad, una partitura con material nuevo,⁴²⁶ por lo tanto, le corresponde íntegramente el crédito por la música. A cualquiera de los dos Giusti le toca, sin miramientos, el descrédito por el libreto.

Aclaremos, antes de proseguir, de dónde viene la atribución de Voss sobre el incierto autor: Su única inferencia es que en el libreto de *L'Argenide*, el nombre aparece con mayúsculas, al igual que el de *Motezuma* (podremos comprobarlo al final del *Argomento* que reproducimos más abajo, en negritas). Volvemos a repetir: ¿Cambiaría mucho la cuestión si alguien hiciera un análisis comparativo entre los textos disponibles para tratar de identificar patrones estilísticos que pudieran vincular al autor del *Motezuma* con el de los otros tres libretos? Creemos que no. Lo que nos concierne son las implicaciones que se derivan del texto para desecharlo, *tout court*, sin suscitar enconos entre los puristas y críticas entre los que se venden como conocedores. Siendo esto un postulado verídico, carecerá de sentido detenernos mucho –sólo lo indispensable– en las particularidades del fantástico libreto y, menos aún, en aquel que el poeta afirma haber empleado como libro de consulta. Mucho se ha escrito sobre sus desaliños históricos –la *Historia de la Conquista de Méjico* del clérigo Antonio de Solís– no obstante su esmerada prosa y, como veremos más adelante, fue tan poco lo que Giusti tomó de Solís que ni siquiera puede hablarse de una obra derivada. Al libretista veneciano, Solís le sirvió meramente de pretexto.

⁴²⁶ Como caso verdaderamente de excepción, el *Motezuma* sólo contiene 2 arias recicladas de óperas anteriores: “*Dal trono in cui t’aggiri*” de *Semiramide* del 1732 que se convierte en “*Nell’aspre sue vicende*”, compuestas ambas para el evirado Niccolini, y “*La madre, lo sposo*” de *Farnace*, también del 1732, que se transforma en “*La figlia, lo sposo*” concebidas para Anna Giró. En cambio, el material del *Motezuma* tuvo una diáspora bastante consistente: 11 de sus arias originales volvieron a aparecer, inclusive con el mismo texto, salvo una, en *Bajazet* del 1735, *Adelaide* (1735), *Griselda* (1735), *La fede tradita* (1736), *Ginevra* (1736), *Siroe* (1738) y *Feraspe* de 1739.

Vayamos ahora a la exposición del argumento que aparece impreso en el libreto; funge de tarjeta de presentación del autor en cuanto a los móviles que lo animaron a escribir y revela la consigna que subyace en cada uno de los adjetivos y las declaraciones:

“Es famosa la historia de la Conquista de México bajo la conducta del valerosísimo Fernando Cortes, [La tilde la extravió Giusti, pues en la traducción italiana sí aparece] en donde dio maravillosas pruebas de prudencia [Sic] y valor. Sin la menor sospecha para ningún autor, la famosa pluma de Solís es aquella que se muestra más interesada en las glorias de este héroe, y yo, nada menos, lo considero el más sincero. [Sic]

Muchas fueron las acciones invictas y generosas [Sic] de este “Duce” para llegar al suspirado confín; pero, para reducirme lo más posible a la brevedad de la acción, me ciño al momento cuando Cortes y su séquito fueron recibidos por Motezuma, el emperador de México, en la capital. Supongo la fingida amistad que discurría entre las dos naciones, los pretextos por los cuales se interrumpió la paz y represento en este dramma las calamidades del último día en el que el gran príncipe quedó subyugado y venció la monarquía. Todo aquello a lo que me abandono y que agregó de verosímil es para adaptarme a la escena, y para que el presente dramma intitulado **MOTEZUMA** aparezca lo menos imperfecto posible.

Las voces factó, numen, destino y otras, son términos que en nada ofenden a la religión del autor, que es Católica.⁴²⁷

La limpidez de las hipérbolos nos hace entrar en materia, tornando innecesario cualquier escolio por ahora. La maravillosa prudencia y generosidad del valerosísimo *Cortes* están a la par de la sincera y afamada pluma de Solís. ¿Podía haber definido mejor al héroe de su *dramma* y a su fuente de consulta alguien que no se profesara un católico inveterado? ¿No debió, entonces, dada la argumentación esgrimida, intitularse *Dramma per musica* “*Fernando Cortes, il prudente*”?... Aunque, para ser más exactos, el melodrama hubiera debido llamarse *Mitrena, eroína del Messico*, pues para Giusti –obviamente por imposición de Vivaldi– ese fue el personaje principal en su planteamiento de la Conquista. En el tercer inciso de este capítulo se entenderá el porqué de esta aseveración; baste decir que Giusti no encontró en el libro de Solís el nombre de la falsa consorte de *Motezuma* y que, como delineó Marcello en su sátira:

⁴²⁷ Giusti. A o ¿G?, 1733, fol. 3a. Esta traducción y las subsiguientes corren por cuenta del autor de esta tesis.

“No importa que el tema de la ópera sea histórico: es más, ya que se han abordado todas las historias griegas y latinas posibles, le corresponderá al poeta moderno inventarse una fábula, bastando solamente, que se le dé la noticia al pueblo del nombre histórico de algún personaje...”⁴²⁸

En apego a la objetividad, debemos notar que Giusti escribió para referirse al subyugado *Motezuma: quel gran Principe*. El hecho de que no haya recurrido a ningún adjetivo peyorativo es indicio de una pretendida imparcialidad. Percibamos, por último, la temeridad del dramaturgo al querer condensar en un día la caída, no solamente de *Motezuma*, sino de todo su imperio (Cuitláhuac y Cuauhtémoc no existieron, cosa que debemos considerar, en su conjunto, como una imprecisión nimia). Este afán, por sí mismo, demuestra la impericia del poeta.

4.2.- *Antonio de Solís, fuente de consulta y desconcierto*

En el momento en que Giusti decidió –o lo decidieron– ponerse escribir sobre la Conquista de México, el libro de mayor difusión al respecto era el de Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610-1686) y fue el único que consiguió –o le interesó conseguir. Ciertamente es que la difundida obra del Coronista Mayor de Indias aparecida en España en 1684, se tradujo al italiano en 1699. En la primera edición florentina a cargo de Filippo Corsini (1647-1706), su traductor, se lee:

Istoria della conquista del Messico, della popolazione, e de' progressi nell'America Settentrionale, conosciuta sotto nome di Nuova Spagna. Scritta in Castigliano da D. Antonio de Solís, Secretario di Sua Maestá Cattolica e suo Primo Istoriografo dell'Indie, e tradotta in Toscano da un'Accademico della Crusca.⁴²⁹

⁴²⁸ Marcello, B. 1992, p. 9.

⁴²⁹ La *Accademia della Crusca* se fundó en Florencia en 1583 por un grupo de amigos que querían distanciarse de la pedantería de los académicos publicando obras coloquiales y jocosas. *Crusca* en toscano se emplea para designar discursos y conversaciones de poca importancia. Sitio web disponible.



Grabado de Benoît Farjat en la edición florentina de 1699 de la Istoria della conquista del Messico de Solís y Ribadeneyra.

Y ya para 1704, Andrea Poletti se encargó de la edición veneciana, que a lo largo del siglo XVIII contaría con cuatro reediciones sólo en la *Serenissima*. Como es de suponer, también se tradujo al francés, al inglés y al portugués, y se publicitó como la más autorizada y la mejor escrita sobre la materia hasta bien entrado el siglo XIX, tanto en Europa como en América. Sin que obstara su innecesario remozamiento de lo escrito por Cortés, López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo y Antonio de Herrera, a la cabeza de la plétora de autores implicados, se convirtió en obra de referencia para los interesados en el tema a lo largo del siglo XVIII. Los méritos dramáticos de Solís –los históricos no serían impugnados por europeos– le valieron la dedicatoria de varias biografías. A partir de la primera de 1692, de Juan de Goyeneche (1656-1735), se agregan las de Luis Arocena y Frédéric Serralta, junto a lo escrito por Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781); en suma, estamos frente a un personaje conspicuo de quien se valió Giusti para darle lustre a su libreto.

Enfoquemos, entonces, con mejor lente al responsable indirecto: De cuna noble, el futuro protegido de la más desgranada realeza hispánica puso pie en los colegios de Alcalá de Henáres –donde vio la luz en julio de 1610– y en la Universidad de Salamanca –donde supuestamente estudió Hernán Cortés (1485-1547) y a la que hubiera deseado ingresar su paisano Miguel de Cervantes (1547-1616)– de la que obtuvo sus conocimientos de Retórica, Filosofía, Cánones, Ciencias morales y políticas. Dotado, al parecer desde muy niño, de gracia en el hablar y de propiedad en el escribir, Solís se encauzó en la adolescencia hacia el arte dramático, debutando a los 17 años con su primera comedia, *Amor y obligación*. Su cercanía con Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y sus intensas lecturas –dejó una biblioteca con más de 1500 títulos en diversas lenguas– dieron lugar a que su vocación por el teatro se convirtiera en el ardor central de su existencia. En su haber encontramos otras 9

comedias: *El amor al uso* de 1640, *Eurídice y Orfeo* del 43, *Las Amazonas* (55), *La gitanilla de Madrid* (56), *Un bobo hace ciento* (56), *Triunfos de amor y fortuna* (57), *El doctor Carlino* (71),⁴³⁰ la traducción de *El pastor fiel* de Giovanni Guarini (1538-1612) –La misma que se le atribuyó a Vivaldi como su Op.13, aparecida en 1727– hecha al alimón con Calderón de la Barca y *Amor es arte de amar* que ya no logró terminar al sobrevenir su muerte en abril de 1686. Extensa fue también su producción poética y epistolar.

Por predestinación, o por su innegable talento al tratar con la crema y nata de la sociedad ibera, Solís se benefició con los cargos de Oficial de la Secretaría de Estado por orden de Felipe IV (1605-1665), para quien también fungió de Secretario; y a la muerte del historiador Antonio de León Pinelo (1595-1660), la reina Marianna de Austria (1634-1696) lo nombró, en 1661, Coronista Mayor de Indias. Así, por obra y gracia de su cercanía con el poder absoluto hubo de improvisarse como historiador. Es de intuir que si hubiere tenido reticencias en cuanto al cargo a desempeñar, los generosos emolumentos del puesto las disiparon. Fue ahí, al cobijo del magnánimo sueldo donde acometió la redacción de su única obra de corte histórico, cuyo franco objetivo fue:

“...defender de algunas equivocaciones que padeció en sus primeras noticias esta empresa; [la Conquista de México] 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, ni acaban de conocer lo que obran contra sí en estas cavilaciones; pues descubren la flaqueza de su Emulación, y ordinariamente queda mejor el Envidiado.”⁴³¹

De forma análoga al empuje de la ópera, la prostitución y el juego en Venecia como vehículos para mitigar su grave crisis socioeconómica, el trabajo acometido por Solís se originó en la decadencia que se vivía en la España del siglo XVII, que estaba a décadas luz de haber sido la gran potencia de Carlos V. Por razones obvias, las dotes de comediógrafo del letrado alcaláino habrían de prestarse bien para maquillar ese irrefrenable deterioro, al escribir una Historia de la Conquista muy a modo con el angustioso deseo de preservar la imagen de una España exitosamente imperialista, sanamente monárquica y tácitamente religiosa, contrareformista e inquisitorial.

Es ahí, en su declarada vocación religiosa, donde el libro y su autor muestran su lenidad. Sin rubor alguno, al contrario, con el orgullo de saberse depositario y adalid de la verdad absoluta –tengamos presente que Antonio significa “defensor de la verdad”– el devoto escribiente apunta:

⁴³⁰ Refundición de la comedia homóloga de Luis de Góngora.

⁴³¹ Solís, A. 1988, p.V.

“no hay en él [en su libro] palabra o sentencia que no vaya sujeta enteramente a la Corrección de la Santa Iglesia Cathólica Romana, a cuyo infalible dictamen rindo mi entendimiento.”⁴³²

¿Qué puede decirse cuando un hombre doblega su entendimiento a los “infalibles” dictámenes de la Santa Iglesia? No mucho, salvo que su entender quedó atrapado en las trampas de la fe. Con esas premisas, cualquier crítica habría de rebotar en los misteriosos colchones del dogmatismo. ¿De que sirvió, como escribiera Mayans y Siscar, que “toda la contextura de su preciosa obra hubiera sido una tela finísima de oro puro, ricamente adornada de cristianas y políticas sentencias, cuyas brillantes oraciones hicieron a los bárbaros menos bárbaros”,⁴³³ si habría de estrellarse contra los aljives de la cerrazón religiosa? Por más que el piadoso Solís –tomó los hábitos, oficio misas y murió en el seno de la Compañía de Jesús– hubiera decantado su estilo y el artificio de su pluma, el fondo quedó turbio, y su pretenciosa acción de refutar “las primeras noticias que vinieron de las Indias, donde la verdad anduvo algo achacosa, y poco recatado el crédito de las relaciones”⁴³⁴ se precipitó en un foso donde nadie podría divisar las orillas.

Atinado fue el dictamen de Clavijero: “La Historia de la Conquista de la Nueva España, escrita por este cultísimo e ingenioso español, parece más bien un panegírico que una historia. Su lenguaje es puro y elegante; pero el estilo afectado, las sentencias alambicadas y las arengas sacadas de su imaginación. Como no buscaba lo verdadero sino lo bello, contradice con frecuencia a los autores más dignos de fe, y al mismo Cortés, cuyo panegírico escribe.”⁴³⁵

Achaques y alambiques aparte, el alabado cronista no se molestó siquiera en conocer los dominios conquistados por su héroe Cortés. En la augusta comodidad de su biblioteca, con la despreocupación de sus privilegios, armó un relato cuya lectura debería sonar bien en los oídos de quienes quisieran entretener su ocio sin preocuparse mucho del sesgo amañado de la narración. Uno de estos ociosos lectores fue el dramaturgo Giusti; démosle a su estro creativo la oportunidad de manifestarse en todo su esplendor.

⁴³² *Ibid*, p. VI.

⁴³³ Mayans y Siscar, G. 1884 p. 4.

⁴³⁴ Solís, A., 1988, p. V.

⁴³⁵ Clavijero, F. J. 1944, Tomo 1, p. 30.

4.3.- *Desatinos disfrazados de virtudes*

Después de la descripción del argumento, el libretista enlistó las escenografías que habían de mudarse durante la obra (7 en total, cifra modesta que transparenta la precariedad de medios. En el San Giovanni Grisostomo, por ejemplo, promediaban 10). Si iniciamos por ellas podremos recrear con mayor claridad qué fue lo que vio el público en aquel lejano 1733, aunque debemos tener presente que a lo concebido por el libretista se le yuxtaponen las interpretaciones del escenógrafo, los realizadores –pintores, carpinteros, etcétera–, los vestuaristas y, desde luego, las cometidas por el traductor de la Historia de la Conquista de Solís. Habremos de situarnos en un enrarecimiento progresivo de las intenciones de cada participante. El absurdo del elemento visual encontró eco en los manoseos de los hechos históricos. Recordemos, entonces, que la ópera se segmentó en tres actos, y cada uno de éstos en Escenas (XVII para el Acto I, XIV para el Acto II y XII para el Acto III).

Para el primero había de verse “una parte de la laguna de México que divide al palacio imperial del barrio español, a través de un magnífico puente que une a los dos planos.”⁴³⁶ Aquí tenemos un primer indicio de la superficialidad con que Giusti leyó su libro de consulta: En su *Historia*, Solís sí especificó que al llegar a Tenochtitlan los españoles residieron en el palacio del padre de “Motezuma”, e incluso anotó que se trataba de “Axayáca”;⁴³⁷ ¿De dónde se sacó el poeta que las huestes hispanas construyeron un barrio aparte –escribió *Quartiere*– antes de haber conquistado la ciudad?...

Ante esa osadía, ¿nos importa que no haya aclarado en cuál de los lagos se sitúa la acción?... Solís sí elucidó que la laguna de México tenía un “Lago inferior” que era el más alto y que contenía “agua dulce y clara” y otro de “agua salobre y oscura, semejante a la Marítima.”⁴³⁸ Mejor prosigamos. Para la conclusión del Acto I, la escena debía mostrar una “recamara que conduce hacia los apartamentos de la planta baja” (*Appartamenti terreni*). Nuevamente, la imaginación del libretista subordinó los datos del “historiador” y aquí se sobrepuso lo añadido por el traductor italiano: Sobre las moradas indígenas Solís escribió: “Los edificios públicos, y Casas de los nobles de que se componía la mayor parte de la ciudad, eran de piedra, y bien fabricadas: las que ocupava la Gente popular, humildes y desiguales, pero unas, y otras en tal disposición, que hacían lugar a diferentes plazas de

⁴³⁶ Giusti, A o G. 1733, p. 1.

⁴³⁷ Solís, A. Libro III, Cap. X, f.248.

⁴³⁸ *Ibid.* Libro III, Cap.XIII, f.261.

terraplén, donde tenían sus mercados”⁴³⁹ En cambio, Corsini ornamentó *ad libitum*: “Los edificios públicos y las casas de los nobles, que formaban la mayor parte de la ciudad, todas de piedra y muy bien fabricadas; aquellas de la gente ordinaria, bajas y desiguales, pero tanto unas como las otras, con tan buena simetría que dejaban, de vez en cuando, diversas excavaciones apiñadas, que servían de plazas, donde hacían sus mercados.”⁴⁴⁰ Para dar un ejemplo de la volatilidad de la materia en su tránsito por la visión de los involucrados podemos preguntarnos: ¿La mención de casas bajas fue para Giusti constatación de que había moradas de varios pisos? ¿Cómo interpretó el escenógrafo Mauro lo escrito en el libreto, y qué fue lo que el público del *Sant’Angelo* aferró?, aunque, todo esto es *peccata minuta* frente a los despropósitos que nos reserva el libreto. Aguardemos todavía.

Para el Acto II, la mutación de escenas sería más ambigua, por ende menos censurable, pedía: “Una sala de audiencias públicas y un espacioso campo correspondiente a un seno de la “Marina”, cercano al campamento.”⁴⁴¹ Obviamente, la connotación de un lugar marítimo desvirtuó la esencia lacustre de Tenochtitlan. El desliz de Giusti puede disculparse por el hecho de que, estando en Venecia, él tenía el mar Adriático contiguo. Seamos benevolentes con su comprensible descuido. Con buena probabilidad, los decorados emularon las vistas del Adriático con algunas palmeras cuidadosamente diseminadas, y los asistentes al montaje operístico deben haberse quedado con la impresión de que a la lejana capital de México se llegaba por barco.

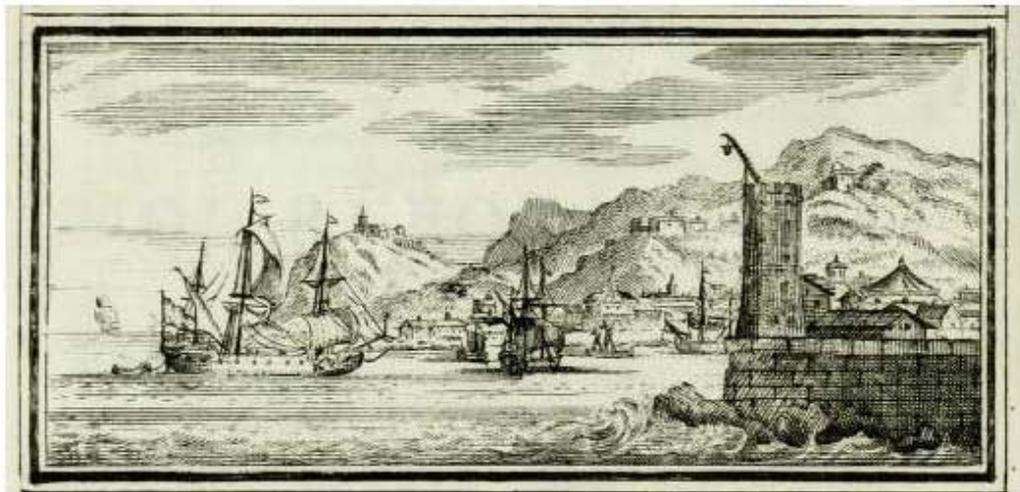
Para el Acto III estipuló tres cambios de escenografía. La primera demostraría una “Parte remota de la ciudad con una torre y una puerta practicable”, la segunda requería la recreación de un “templo junto al Simulacro de Uccilibos, il númen principal de los mexicanos, con un altar listo para el sacrificio”. En la última aparecía una “Gran plaza en la ciudad de México adornada para el triunfo”.⁴⁴² Podríamos ahorrarnos el comentario sobre la imprecisión de pedir una torre, referencia arquitectónica del paisaje europeo mas no del mesoamericano, salvo que Solís sí menciona su existencia y que el ilustrador Dalla Via realizó su propia interpretación para la *Istoria della Conquista* publicada en Venecia. Aquí está la que nos atañe, de la que pudo quedar reminiscencia en la escena realizada por Mauro:

⁴³⁹ Solís, 1988, f.262.

⁴⁴⁰ Solís/Corsini, 1704. p.261. (Retraducción al castellano del autor de esta tesis)

⁴⁴¹ *Ibid.* p. 2.

⁴⁴² *Ibid.* p. 2.



*Grabado de Alessandro Dalla Via de Tenochtitlan,
impreso en la edición veneta de la Historia de Solís.*

En el caso de la imagería visual, en algo podrían excusarse los yerros de Giusti, pues al hojear el libro de Solís no tuvo porqué saber que los grabados no eran fidedignos y que no eran producto de una observación *in situ*. Consideremos también, como parte acumulativa de los despropósitos escenográficos, aquellos que agregaron los diseñadores del vestuario. De ellos no tenemos constancia pero, si hemos de apelar a la reproducción de las imágenes inventadas por el ilustrador, tendremos una ventana abierta de par en par hacia una fabulación ilimitada. Aquí podemos agregar la elección de los cantantes de acuerdo a sus rasgos: Los personajes indígenas fueron todos de piel blanca e, inclusive, *Motezuma* pudo haber tenido cabello rubio y ojos azules, al igual que *Teutile*, pues fueron personificados por los alemanes Massimiliano Miller y Giusseppe Pircher, respectivamente.

Como vemos, los eslabones de la cadena de desaciertos se incrementan en virtud del aparato melodramático que se articula con la participación de muchos individuos. Antes de concluir lo referente a las disposiciones escenográficas hemos de imaginar los dislates allegados por el “númen”. En su libro, Solís fue explícito en que “el vulgo de los soldados españoles” llamaba *Huichilobos* a Huizilopochtli, debido a la dificultad que les costaba pronunciar aquel que él consignó como correcto, es decir, *Vitzlipuztli*.⁴⁴³ Es interesante que Giusti se haya quedado con la deformación de la soldadesca, ignorando la supuesta versión fiel y agregándole de su cosecha el *libos* conclusivo (en la traducción de Corsini se lee *Uccilobos*). Para facilitarles la vida a sus lectores la hache se tumbó —los italianos no la usan y cuando deben pronunciarla les suena como jota— y la che, que para ellos sonaría como ka, convirtiéndose en doble ce. Aprovechemos el momento para notar cómo Solís también erró su

⁴⁴³ Solís, A. Libro III, Cap. XIII, ff. 263 y 264.

significado, al pontificar que *Vitzliputzli* se traducía como “*Dios de la guerra*”,⁴⁴⁴ mientras que la traducción aceptada es “lado izquierdo de colibrí”. Equivocóse, asimismo, al referir que Bernal Díaz del Castillo (1496-1584) había incurrido en la primera nomenclatura, siendo que Bernal lo apuntó como *Vichilobos* en su *Historia verdadera*.⁴⁴⁵ A esto se suma que en las ilustraciones italianas no hay imagen del adoratorio —sí la hay en la edición castellana y ya sabemos que tan realista fue—⁴⁴⁶ y que Giusti no dio ninguna especificación del mismo, favoreciendo el campo para que el escenógrafo creara a voluntad.

Quizá, en la escena pudo aparecer pintada una reproducción del “numen”, conforme al grabado de Dalla Via que vemos aquí abajo. El dios aparece sentado sobre el cosmos irradiando con su ciega maldad todo lo creado. En la puesta en escena, su adoratorio pudo ser cualquier cosa, cuanto más grotesca mejor.



Uccilobos según Alessandro Dalla Via.

Más allá de la dificultad de los europeos para asimilarlo correctamente, lo que sale a flote es el temeroso desdén por un dios mal nacido en cuyas grafías se celaban perversiones e iniquidades. En su sonoridad original silbaba el diablo, mientras que aumentándose su deformación lingüística, mayor distancia se interponía con la maldad originaria. ¿Se habría permitido en los reinos de la verdadera fe que un natural de estas tierras pronunciara chueco

⁴⁴⁴ *Ibid.* Libro III, Cap. XIII, f. 263.

⁴⁴⁵ Díaz del Castillo, B, 1955, p. 196.

⁴⁴⁶ Para quien no la recuerde, “El Grande Templo de México” está representado como una torre ligeramente piramidal en cuya cima aparecen dos nichos barrocos y un piso de mosaicos. Desde su escalinata se ve el descenso de un sacrificado. El edificio está circundado por gruesos muros perimetrales que albergan habitaciones que semejan mansardas francesas y como rasgo de verosimilitud se acató la descripción del muro de serpientes para su exterior. Solís, f. 263.

el nombre de cualquier apóstol? ¿Se habría tolerado que un *tlahcuilo* dibujara al padre de Jesucristo encaramado sobre el globo terráqueo esparciendo a los cuatro rumbos la intemperancia que le endilgan sus vicarios?... Aún en su obvedad, las respuestas muerden todavía las oquedades de los presbiterios y las turbaciones de los crucifijos.

Es casi redundante traer a cuento la última escenografía que demandaba una gran plaza adornada para el triunfo, ya que su concreción se realizó en el enorme teatro que la cristiandad instituyó en todos sus dominios. Dicho esto, podemos dar por concluida la relación de los elementos visuales que concurrieron en nuestro intuido montaje, pues no contamos con mayor documentación; en cuanto a los auditivos bastará relacionarlos con las personificaciones de los protagonistas, que son materia aparte de sus tesisuras y sus parlamentos (sobre la música versaremos en el capítulo que sigue). Veamos cuál fue el entramado de personajes que Giusti puso a interactuar, sin que nos estorbe desconocer aún con qué tipo de voz cantaron, ya que fue esa una prerrogativa de Vivaldi.

A la cabeza del elenco, aunque sólo en la forma, tenemos a MOTEZUMA; debajo de él viene su esposa MITRENA. En el tercer puesto tenemos a TEUTILE, que es hija única de los anteriores. Inmediatamente después aparece FERNANDO, seguido de su hermano RAMIRO y en el rol de menor calado, un cierto ASPRANO, quien personifica a un general de los mexicanos. Subamos primero a la pasarela a los que encarnaron a un personaje “verídico”: El *Imperator del Messico* pasa por delante llamándose tal como lo nombró Solís, por detrás llega *Teutile*, a quien Giusti no tuvo problema en ejercerle un violento cambio de sexo, no obstante que Solís haya sido muy claro en cuanto a su género y su cargo: “Vienen el General Teutile [López de Gómara lo llama Teudilli y hace la aclaración que otros lo llamaban Quintaluor]⁴⁴⁷, y el Gobernador Pilpatoe [que quiso decir Cuitlapítoc], a visitar a Cortés en nombre de Motezuma.”⁴⁴⁸ Al final desfila *Fernando*, en cuyo nominativo Giusti metió mano: Solís escribió siempre Hernán Cortés, mas Corsini lo italianizó en “Ferdinando” y al libretista no le gustó ninguno de los dos, eligiendo un *Fernando*, supuestamente más eufónico (ante la vaguedad entre la efe y la hache, a un italiano se le complica menos la última).

Podría ser un asunto de eufonía, más que de creatividad llana, el porqué de la invención de los restantes tres personajes que Giusti se sacó de la manga. *Mitrena*, *Ramiro* y *Asprano* poseen una sonoridad que pudo haberles resultado agradable a los venecianos. Sobre su inexistencia no tenemos mucho que agregar pero, por escrúpulo divulgativo,

⁴⁴⁷ López de Gómara, F. 2006, p. 41.

⁴⁴⁸ Solís, A. Libro II, Cap. I, f. 85.

vayamos a la indeterminación de la fuente. Solís aseveró que *Motezuma* “tenía dos Mugerres de esta calidad, con título de Reynas, en Quartos separados, de igual pompa y ostentación. El número de sus concubinas era exorbitante y escandaloso; pues hallamos escrito que habitaban dentro de su Palacio más de tres mil Mugerres...” Al no consignar sus nombres puso en aprietos a Giusti, quien no tuvo empacho en inventárselo, y no sólo eso, sino que por una decisión unilateral convirtió a *Motezuma* en monógamo... Asimismo, Solís mencionó que el *tlahtoani* “Dexó algunos hijos, que fueron muertos por los mexicanos cuando se retiró Cortés; y otras dos, ó tres hijas, que se convirtieron después y casaron con Españoles.” Ya entrado en gastos con la adjudicación de nombres falsos, Giusti creyó que el mencionado *Teutile* podría sonar femenino pues, nuevamente, su fuente no le había aportado el nominativo de las hijas. Sobre la existencia de un hermano del conquistador, Solís no indicó que lo hubiera y, como bien sabemos, nunca lo hubo.⁴⁴⁹ Y eso no fue grave para el libretista, pues la manga ya la tenía adiestrada, sacándose a *Ramiro* y al general *Asprano* de la nada, ¿De dónde los obtuvo? No tenemos manera de averiguarlo, pero tampoco nos sería de mucha ayuda saberlo. Anotemos, para clausurar la galería de personajes, que Giusti hubo de restringir su inventiva quedándose sólo con seis, –como la receta operística más ordinaria prescribía– ya que contar con un número mayor complicaba el asunto de las arias –el compositor tenía que trabajar más– y con ello la duración de la obra; también se incrementaban los costos. Naturalmente, los personajes involucrados debían lucirse cantando un número preestablecido de arias, según su jerarquía.

Mención aparte merecen las comparsas. Giusti solicitó un grupo impreciso que había de usarse como soldadesca, tanto hispana como mexicana. Debe haber sido un contingente militar irrisorio, pues las dimensiones del palcoscénico no habrían consentido una representación magnificente. Si echamos a volar la imaginación, al grupillo de soldados deben haberlo pertrechado con algunas lanzas de cartón para los indígenas y con ballestas y arcabuces de papel corrugado para los iberos. Una suerte de taparrabo y un mechudo en la cabeza completó la indumentaria de los primeros y algún yelmo con coraza de papel de estaño la de los segundos. Para su salida a escena fueron aleccionados con pasos de danza a cargo del coreógrafo Giovanni Gallo, a quien debe haberle importado mucho que la estética del conjunto se apegara más a la simetría que al cometido de su presencia. Si no iban a luchar, había que hacerlos desquitarse su paga poniéndolos a moverse con garbo y al unísono. Accedamos, finalmente, a la fabulosa y confusa trama. Hemos de aclarar que una regla no escrita del melodrama sugería que después de interpretar sus arias, los cantantes debían

⁴⁴⁹ El asunto de la carencia de hermanos de Cortés nunca ha sido motivo de discrepancias.

abandonar el escenario. Giusti se apegó a ella con docilidad generando tal entradero y salidero de personajes que el palco escénico del *Sant'Angelo* trocose en una central camionera, perdón, en una *fermatta di gondole*. Para no generar antipatías gratuitas con el libretista se impone una última acotación. Quien quiera que haya sido, en algo sí podemos exculparlo: al momento de inspirarse para versar sobre la Conquista de México, Giusti jamás pensó que su obra volvería a representarse casi tres centurias después. Mucho menos, que la refutación de sus licencias literarias sería motivo de una tesis.

Después de que la orquesta –conducida desde el violín por Vivaldi en cuerpo y sotana– ejecuta la sinfonía reglamentaria, se levanta el polvoriento telón con su ríspido crepitar de cadenas. Quizá, entre risotadas y cotilleos resuenan algunos aplausos...

El escenario esta ocupado, únicamente, por el emperador *Motezuma* que aparece con una espada –Giusti así lo pide, ¿por qué tendría que haberse preguntado si los indígenas disponían de armas distintas?– en medio de un espacio desolado. Acorde con la acotación teatral la escena debía mostrar “las reliquias de una batalla reciente”⁴⁵⁰ En su italiano con acento alemán el monarca se queja hacia el infinito:

“¡Estoy vencido, eternos dioses! Caen inertes en un sólo día el esplendor de mis “fastos” y la alta gloria del valor mexicano... Aún la prueba usada por los encantos está decepcionada y parece que el cielo, habiendo retirado su mirada, es indiferente a mis angustias y a los suspiros del universo. Esposa... Hija... Grandezas... Súbditos... Amigos... Una saeta... vibran en mi seno. Pero solo, en vano, entre las ordinarias masacres, entre tantos pesares, busco inútilmente amparo.”⁴⁵¹

Con este lastimero soliloquio tenemos elementos de sobra para echar a andar el análisis del texto. Notemos la desigualdad de metro y la poquedad de rima del poeta (en sólo cuatro versos de los doce totales logró hacer coincidir *svenata* con *usata* y *rimiri* con *sospiri*). Leamos el original para hacer un par de observaciones:

*¡Son vinto, eterni dei! Tutto in un giorno
lo splendor de' miei fasti e l'alta gloria
del valor messican cade svenata.
Anche la prova usata
degli incanti é delusa, e par ch'il Cielo,
rivolto il guardo suo, piú non rimiri
le angustie mie, gl'universal sospiri.
Sposa... Figlia... Grandezze...*

⁴⁵⁰ Giusti, A o G. 1733, p. 3.

⁴⁵¹ La traducción castellana corre a cuenta del autor de esta tesis.

*Sudditi... Amici... un dardo
vibrate nel mio sen. Ma solo, invano,
fra le stragi comun, fra tanti guai
cerco inutil riparo.*

¿A qué encantos se refirió Giusti? ¿Fueron aquellos que mencionó Solís, de los que se había valido *Motezuma* para tratar de impedir la llegada de los españoles a la capital de su imperio?⁴⁵² Vamos a decir que sí, para seguir dándole al libretista el beneficio de la duda, en cuanto a que no todo se lo inventó; ahora, ¿qué podemos inferir en cuanto a que el monarca hable de las ordinarias masacres que lo circundan? ¿Quiso hablar de las que él cometió o de las que se perpetraban en su derredor, sin que él tuviera injerencia? ¿Y que hay de situar los fastos, o las fiestas romanas, en la otra orilla del Atlántico? De manera provisional, anotemos que muchas de estas interrogantes se quedarán sin respuesta. Sigamos adelante.

Apenas se extingue el eco de la voz lastimera de *Motezuma* hace su aparición la impetuosa consorte que, con su primer parlamento recitado va a establecer su incuestionable jerarquía dentro de la obra (ya hemos dicho que el papel lo detentó la “protegida” de Vivaldi). Llega para recriminar a su marido por abatirse, para decirle cómo debe comportarse y para recalcar qué tan imprescindible se sabe ella en los asuntos de Estado. ¿Creemos que así pudo ser la relación entre *Motecuhzoma* y cualquiera de sus mujeres?... Escuchemos:

*Hola, ¿qué haces?... (El saludo escrito Olá)
¿Cómo, si no estás en tu seno, puedes esperar compasión?
En los males extremos se extravían las almas viles.
Que México sucumba, también la India y el mundo,
ante el poder ibérico, pero ante esta suerte impía,
que mi gloria y tu valentía permanezcan intactas hasta la muerte...⁴⁵³*

Establecida la tónica de los personajes, el resto de la Escena I abunda en las posiciones de los cónyuges: él se regodea en el martirologio y ella lo insta a la cordura y le da lecciones de vida. De refilón, notemos la confusión geográfica del autor: ¿De veras le pareció verosímil que una indígena pudiera haber hecho la distinción de lo que era México y lo que era la India? Semejante pifia nos autoriza a dudar de sus conocimientos de historia universal (Giusti acomodó la geografía dentro de sus ficciones y, si somos quisquillosos, también podríamos impugnar que se haya inventado una masacre acometida en Tenochtitlan antes de que a Motecuhzoma II lo hubieran apresado).

⁴⁵² Solís, A. Libro III, Cap. VIII, ff. 235 y 236.

⁴⁵³ Giusti, A. o G. 1733, p. 3.

Continúa *Motezuma* impertérrito: “Funestas olas teñidas de sangre... Llamas... Ruinas... ¡Oh, dioses, aconséjeme...!” Pero, de pronto, tiene un destello de conciencia e inquiere: “Esposa infeliz, dime, ¿dónde está nuestra hija?”, de aquí surgirá su intención de matarla, pues le gustaría evitar que los invasores pudieran hacerla objeto de mayores violencias o de una brutal venganza (pareciera que ignora que su hija es novia de Ramiro, el hermano de Cortés, a quien no sabemos dónde lo conoció y cómo pudo haber florecido ese espinoso amor; ópera al fin). La sabia, animosa y bravucona compañera responde con una evasiva: “Modera, esposo amado, estos funestos excesos. Si eres constante, un día volveremos a respirar. Aún los héroes están sujetos a los reveses de la fortuna, ¿Quién sabe...?”⁴⁵⁴ Frente a la vaguedad de la respuesta el inquieto padre agrega: No hay esperanza que alcance para consolarme... Preanunciando su familiaridad con las gestas bélicas, la aguerrida esposa remata: “Tenemos armas y súbditos. Yo también me armaré y daré una última prueba de experiencia y valor...” La pasividad del marido la obliga a arremeter: “Pero, ¿te confundes?, ¿Dónde quedó tu valentía?”⁴⁵⁵

Con esa pregunta al aire se cierra la Escena I. Aquí tenemos otra peca en la escritura del libreto. Los buenos autores buscaban la forma de que cada Escena concluyera con un aria que resumiera su contenido. Giusti no supo a quien poner a cantar y pasó de largo a la Escena II. Para esto, imaginando la armonización que hizo Vivaldi de las 232 palabras que la compusieron, tenemos un primer tabique sonoro que, a oído de buen cubero debe haber durado entorno a los tres minutos (180 segundos sin que se escuchen más que las manidas fórmulas cadenciales de los recitativos son demasiados). Independientemente del rebuscamiento literario, de las flaquezas poéticas y de la deformación de la historia y sus verdaderos protagonistas, el principal defecto del libreto como obra de teatro comercial, y vaya que los otros pesan, es la insostenible duración de los recitativos. Hay uno situado entre las Escenas VI y IX –cuatro Escenas íntegras sin arias en el medio– del Acto III, que hubo de plasmarse en 19 páginas de la partitura. Un verdadero record que requiere más de 11 minutos para su ejecución, mismos que sobre el escenario se tornan plomizos y le procuran agonizantes bostezos al público. Podemos entender aquí porque Vivaldi se quejó de que los recitativos para sus óperas representadas en Ferrara fueran acremente criticadas. Por un lado tuvo que ver la desmedida extensión, y por otro el contenido, elementos de los que el clérigo no fue enteramente responsable; lo fue, acaso, de no haberlos recortado.

⁴⁵⁴ *Ibid*, pp. 3 y 4.

⁴⁵⁵ *Ibid*, p. 4.

Para la Escena II hace su ingreso *Teutile*, la hija que tuvo a bien enamorarse de un invasor de tez blanca. Le pregunta a su padre por qué se esconde y también lo amonesta por no dar la cara. *Motezuma* no sabe qué responder y entonces sale en su ayuda la amazona que tiene por esposa. Desafiantes son sus palabras: “Que venga el arrogante español [Se refiere al hermano del futuro yerno] y que vea si puede quitar de mi vera a nuestro monarca con todos los esfuerzos de su armada”⁴⁵⁶ Senda envidia sacude al emperador, quien ya se perfila como un ser tonto e irreflexivo (otros corregirían, anotando mandilón). De su doloroso letargo emerge una propuesta: Darle a su compañera un cuchillo –que conste que no es un pedernal de obsidiana- para que mate primero a la hija y luego a ella misma (además de impasible, Giusti empieza a retratarlo como a un pusilánime). Mientras las mujeres tratan de acatar la orden, el fallido uxoricida y cobarde filicida no acierta a otra cosa más que ponerse a cantar. Conforme a la regla, al terminar su aria, *Motezuma* abandona el escenario sin percatarse si su mujer acató su mandato...

Con semejante nudo dramático al inicio de la ópera, nos gustaría poder celebrar la creatividad del libretista al concebir un conflicto familiar tan agudo; sin embargo, Giusti no es original en su trama (podría tildarse de plagiarlo). Seis años antes, Antonio María Lucchini escribió el libreto para el *Farnace* que musicalizó Vivaldi para su estreno en el mismo teatro *Sant’Angelo*. El Acto I es casi idéntico: Una pareja real considera la idea del suicidio después de asesinar a su único hijo, quien estuvo implicado en la trágica situación por la que atraviesan... Pero tampoco Lucchini fue enteramente original: En 1700 el libretista Francesco Silvani (1660 ca. -1736 ca.) estrenó en el teatro *San Salvatore* de Venecia su libreto *La pace generosa*, con música de Marc Antonio Ziani (1653-1715), cuyo argumento, con variantes mínimas, es igual.⁴⁵⁷

Con la Escena III constatamos sin sorna que el cuchillo sigue limpio. Adviene ahí un diálogo entre madre e hija que nos da más pistas sobre la heroicidad femenina. La valerosa *Mitrena* manifiesta su encrucijada de esposa y súbdita obediente frente a su amor de madre. Profiere: “Mi constancia vacila toda ante esta cruel ordenanza...”⁴⁵⁸ No puede quedarse atrás *Teutile*, al suplicarle que la sacrifique de inmediato, porque el imperio está a punto de sucumbir, merced a la información estratégica que ella le suministró a su enamorado. Se refiere a él como un “traidor infiel”. Para sorpresa de los presentes, Giusti aprovecha el momento para proveer de inconmensurable munificencia a su personaje favorito. *Mitrena* replica:

⁴⁵⁶ *Ibid.* p. 4.

⁴⁵⁷ Strohm, R. 2008. p. 30.

⁴⁵⁸ Giusti, A. o G. 1733, p. 4.

“Antes que amante, Ramiro es un fiel súbdito de su rey. Está obligado a rendirle cuentas a su hermano de quien aprendió a poner por delante el deber. Los afectos tiernos rápido se desvanecen, hija, y un alma grande mide sin penar sus vicisitudes y controla sus pasiones...”⁴⁵⁹

¿Cómo no rendirse ante la grandeza de la mujer que, a través de su libretista, Vivaldi pretendió que apreciáramos? A final del enternecedor manifiesto, la señora le pasa el cuchillo a *Teutile* para que cumpla sin dilación la orden paterna. Endosada la terrible encomienda, la comprensiva *Mitrena* se enreda en un aria que versa sobre su estoicismo (el valor poético del texto que entona es bastante mediano, ahorrándonos el comentario). Como ya sabemos, al final del canto abandona la escena sin inmutarse de qué dejó atrás, sin embargo, lo que todavía no imaginamos es que tanto ella como *Motezuma* se quedan agazapados espiando hacia el escenario...

En la soledad de la Escena IV *Teutile* eleva al viento su inconformidad: “¿Qué ley es ésta? En la flor de mis años debo pasar de un exceso de alegría a tormentos y miserias. Empero, si ya no debo amar más, es una pena morir, pero quedarse vivo es peor...”⁴⁶⁰ Al momento de empuñar el cuchillo Giusti vuelve a sorprendernos: Hace aparecer por el puente al mismísimo Hernán Cortés, a quien le escribió un parlamento de presentación que, por su trascendencia, hemos de transcribir íntegro. Con su lectura se esclarecerán muchas premisas. Anotemos, nada más, un dato de relieve. Para el libretista, la comunicación entre sus personajes no fue un problema. Se entienden perfectamente sin necesidad de intérpretes (Solís no vaciló en mencionar la labor de Doña Marina y la del náufrago Jerónimo de Aguilar) en un toscano que haría empalidecer a los propios venecianos de entonces. Mas esto tampoco debe ser un problema para nosotros. Estamos en un teatro de poca monta para revivir una ópera con todas las incongruencias que la caracterizan aunque, reconozcámoslo, nos duele que Giusti se haya ido por el camino más fácil, suprimiendo de un plumazo a nuestra entrañable mediadora de dos mundos. Haberla incluido lo habría obligado a expandir los diálogos y a que el preste le hubiera compuesto algunos números musicales y, ¡Oh dioses!, la ópera como tal quedó inmanejable y pesada en exceso. Lo lamentamos por *Malintzin*, pero nos regocijamos quienes estamos constreñidos a bregar con este descomunal engendro...

Vayamos, pues, al puente magnífico –¿Lo habrán adornado con balaustradas en imitación de mármol y estatuas barrocas?– para prestarle atención al imponente

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p.5.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.5.

conquistador, –recordemos que es un castrado con sus probables deformaciones físicas– que está siendo observado por *Mitrena* y *Motezuma*. Con su voz de niño grita:

*¡Quieta, Teutile! Concédele a mis sospechas un acto de rigor.
En mi calidad de huésped y delegado, he tratado hasta ahora
de apegarme a las leyes; pero una vez traicionada la paz,
y cuando vi que atacaban a mi gente, creí que era justo salir en su defensa.
Ya está sometido el vulgo, abatida la milicia y el destino de México en mis manos.
Pero tengo temores, al no reconocer al más fuerte entre toda esta masa de vencidos.
[Se refiere a Motezuma] Tu padre preserva todavía de su condición de bárbaro
la ferocidad y la osadía. Que se esté escondiendo me hace sospechar,
por eso la razón me dice que debo tomarte como rehén.⁴⁶¹*

Por arduo que resulte creerlo, en este párrafo se condensa la premisa principal de la ópera: Cortés se vio obligado a defenderse, pues los que rompieron los términos pacíficos de la convivencia fueron los indígenas. Si a esto le sumamos que Giusti presenta de sopetón el final de la contienda, es obvio que los asistentes al teatro van a quedarse con la idea de que los culpables de la conquista fueron los propios conquistados, y que las matanzas respondieron a su belicosidad. Y, a fin de cuentas, de eso debía tratarse. Todo este planteamiento sobre la inocencia del conquistador va a reforzarse con la inexcusable obligación de difundir la palabra de Dios y con la de ejercer los mandatos de la monarquía hispana. Veremos hacia el final cómo Cortés se eximirá ulteriormente declarando que a él no le interesa reinar y que cede el trono –de nuevo a *Mitrena* y *Motezuma*, en ese orden– para regresar a España... Tendremos también la exaltación de muchos de sus rasgos de nobleza, cómo el que Giusti le adjudica, al perdonar a sus captores. En el Acto III será *Fernando* quien quede engrilletado en la aludida torre por orden del ingrato *Motezuma*. ¿No había sido a la inversa? Pero no adelantemos vísperas y retomemos el curso de la acción. Nos falta conocer a los personajes de *Ramiro* y *Asprano*; después de eso podremos abreviar los absurdos de la trama, ya que son consecuentes con las personalidades que la urden.

Para visualizar mejor lo que sigue, es necesario abrir el enfoque hacia cuatro puntos del escenario, desde los cuales se emiten los parlamentos. Funcionan como islas independientes y atalayas de observación. En el centro tenemos a *Teutile*, al inicio del puente a *Fernando* y su tropa –que caminaron hacia *Teutile*–, en una esquina a *Mitrena* y al final del puente a *Motezuma*, que acaba de sacar la cabeza de su escondite.

TEUTILE: *¿Qué escucho? ¡Oh traidor!* (Se entiende que es su respuesta ante la

⁴⁶¹ *Ibid.* p. 5.

perspectiva de ser tomada como rehén, aunque, ¿no era ella la traidora?)

MOTEZUMA: *¡Oh hija vil!* (No sabemos si lo dice porque sigue aún viva o porque intuye que va a dejarse aprehender por Cortés...)

MITRENA: *¿La hija de un monarca como rehén de Fernando? ¿La sangre ilustre de tantos semidioses, envilecida? Númenes, si los reyes son creados a su cara imagen, les toca a ustedes vengarnos.*

MOTEZUMA: *Se vengarán* (Pero para facilitarles la tarea empuña su arco y le apunta a Fernando).

FERNANDO: (A Teutile) *¿De qué te ofendes?*

TEUTILE: (Observando a su padre pero dirigiéndose a Fernando) *¡Oh Dios! Cállate despiadado.* (Es de notar que invocando a un sólo Dios ya ha renunciado a su politeísmo).

MOTEZUMA: (En voz baja) *Que el destino me ayude a vengarme conduciendo el tiro.* (La flecha sale disparada y le atina a Fernando).

FERNANDO: *Me han traicionado...*⁴⁶²

Con la saeta clavada y un afeminado lamento de dolor del sorprendido capitán concluye la Escena IV y, nuevamente Giusti se pasa de largo a la siguiente sin darle al público una porción melódica gratificante. Estamos hablando de otros 9 minutos *ca.* de palabrería con sus previsibles acordes tocados por el bajo continuo. Es probable que muchos asistentes hayan sacado sus barajas y que algunas contrataciones con las *femmine del peccato* que están situadas en el *pepián* se hayan concretado en este lapso. Factible también que alguna de las meretrices le haya ofrecido a su cliente rebajarle la tarifa, con tal de salirse de inmediato del teatro...

Como apertura de la Escena V tenemos a *Ramiro* que entra también por el puente, asombrándose de encontrar baldado a su hermano. Es sumamente curioso que sea Cortés quien enuncie “Armas crueles” después de recibir el flechazo. Con la certeza de haber herido de muerte a su oponente, *Motezuma* se echa un clavado a la laguna precedido por un genuino deseo que externa a media voz: “Ahora que el tirano está muerto, dejemos que las aguas me protejan.”⁴⁶³ (Para desgracia de su estirpe sólo se queda en deseo).

No sería de extrañar que la escenografía preparada por Mauro no haya previsto algún contenedor acuífero para representar a la laguna y que ésta se insinúe a través de alguna tela azul que recubre a un colchón que atempera las caídas. Siendo así, los parroquianos del

⁴⁶² *Ibid*, p. 6.

⁴⁶³ *Ibid*, p.6.

Sant'Angelo han de estar desternillándose de risa al ver cómo el gran monarca se aventó al agua y sigue rebotando a ojos vistas. Mas no divaguemos en elucubraciones irrespetuosas.

Es de suponer que el flechazo ni siquiera hizo sangrar a *Fernando*, que rebosa, ahora sí, de rabia. Con su tipludo timbre le pregunta a su hermano si vio al agresor. Ramiro responde negativamente, forzando a Cortés a ordenarle que lo busque. Remarca que será inmisericorde y que se vengará sin miramientos. Para que nadie dude repone: “La justicia me conduce, pues los dioses⁴⁶⁴ [Giusti se equivocó de personaje y en su lapsus hizo politeísta al capitán, pero luego tratará de corregirlo] conocen mi corazón, mi fe y mis costumbres.”⁴⁶⁵ Ante semejante seguridad en sí mismo, sólo resta que lo cante a pulmón batiente. Efectivamente, Giusti le asigna su primer poema para ser cantado. Como ya sabemos, terminando su aria sale disparado hacia algún lugar místico tras bambalinas. También *Mitrena* se esfuma para no importunar a los novios.

La esencia de la siguiente Escena puede resumirse así: *Teutile* acusa a su amante de haber traicionado su confianza, ya que ella deseaba preservar la paz (Recalquemos que se ignora qué fue lo hizo y que Giusti no se preocupó de hacérselo saber a su público). Los únicos elementos de cognición residen en que ella le recrimina haberle confiado los secretos del reino. ¿Cuáles? Muy graves sin duda, pues la vemos confesarse diciendo que: “Su padre, su madre y el imperio mismo de tu labio infiel pendían...”⁴⁶⁶ Destemplado por el tono furibundo de la muchacha, *Ramiro* agacha la cabeza e inquiere: “Entonces, ¿qué es lo que quisieras?” Es de prever que ella le solicite que cesen las hostilidades y que los soldados evacuen la zona para que vuelva a reinar la paz. La magnitud de la petición rebasa al prometido, que no se niega, mas no garantiza que pueda lograrse. En ese clima, *Teutile* se enfrasca en su primera aria en la que le refresca sus verdades al pérfido amante. Al concluir, abandona el escenario dejando a *Ramiro* hecho un puñado de nervios.

La Escena VII nos da un retrato de medio cuerpo del personaje. Está partido entre su amor por la natural y su conciencia del deber, tanto en su papel de hermano como de soldado. Sabe que si acata la orden de Cortés de apresar a *Motezuma* eso lo alejará de la joven princesa pero, al mismo tiempo, su fuero interno le dice que no puede desobedecer a un superior. Todo esto lo canta y aquí se entreabre una veta de indefinición sexual. A los que lo habían escuchado entonar los recitativos, su voz les sonó ligeramente afeminada, pero con la emisión del aria se pone en evidencia que el tal *Ramiro* es una mujer disfrazada (Giusti nunca aclarará si *Teutile* lo supo antes del enamoramiento, o si al conocer a la

⁴⁶⁴ Quedó escrito *numi*, o números en el original.

⁴⁶⁵ Giusti, 1733, p. 6.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

travestida se le encendió una pasión lésbica). Una vez más, al concluir su aria, la diva vestida de hombre deja el escenario.

La salida del ser con senos disimulados es aprovechada para un cambio de escenografía. Llegamos con éste a la Escena VIII. Para fortuna de escuchas y lectores es bastante breve y puede causar hilaridad (esta es una de las escenas que justifican el calificativo de farsa tragicómica). Instalada la recámara con su puerta practicable, aparece *Motezuma* disfrazado de español. Suponemos que llegó a nado hasta el barrio hispano de la ciudad y que ahí se las ingenió para robarle las ropas a algún soldado muerto. Persevera en la autocompasión y sus diceres no han mudado: “Dioses, dignense voltear la mirada hacia un rey miserable. Guíen mis brazos y asístanme en mis intenciones [Quiere matar a su hija, ignorando que Cortés sigue vivo]. Estos andrajos son mi único trofeo, lo único que puedo reivindicar del poderío español; gracias a ellos he podido evadir a los guardias y me servirán como instrumento para alcanzar mi anhelada meta. Aquí está mi hija, la culpable; que recaiga sobre la traidora la primera punición, y ya que le teme a más a la muerte que a ser sometida, que sea el objeto inicial de mi venganza.”⁴⁶⁷ Después de su letanía se esconde para dar espacio al arribo de la fatal pareja que lo está buscando.

En plena Escena IX, *Teutile* le propone a su enamorado que le den tregua a sus resentimientos y, al improviso, le parece divisar a su padre: “¿No lo viste, Ramiro? Quizá me equivoque, pero no, creo que sí era él... Con mucho tacto el novio la interpela: ¿No sabías que eligió voluntariamente aventarse al agua para acabar con sus dolorosas pérdidas?...” Estupefacta, *Teutile* vuelve a preguntar: “¿Cómo, mi padre murió?”⁴⁶⁸ Hay que aclarar que aludimos a la estupefacción ya que, si Giusti no se acordó, nosotros sí. Al igual que *Ramiro*, *Teutile* estuvo presente cuando *Motezuma* se aventó a la laguna sin agua. Como quiera que sea, después de que la muchacha pone en evidencia el error del libretista, reaparece el españolizado *tlahtoani*, espada en mano, para sacrificar a su hija de una vez por todas. Naturalmente, ella se defiende diciéndole cuánto lo quiere y demás zarandajas. Las palabras suben de tono hasta que *Motezuma* reúne coraje para hundirle el hierro en la carne. Al momento en que *Ramiro* lo desarma, se ve venir a lo lejos a Cortés. *Motezuma* se envalentona: “Que venga, lo estoy esperando...” mas la hija y su acomedido pretendiente lo esconden (notemos que se deja maniobrar sin oponer resistencia y que *Ramiro* le quita la espada sin mucho esfuerzo). Aparte de su desmemoria, Giusti volvió a terminar la escena sin

⁴⁶⁷ *Ibid.* p. 8.

⁴⁶⁸ *Ibid.* p. 8.

un aria que ayudara a distender a la concurrencia. Sería comprensible que en algunos palcos se hubieran cerrado las cortinas en pos de holganzas corporales.

A lo largo de la Escena X no sucede nada de relevancia, salvo que *Fernando*, airado por haber sorprendido a su hermano en supuestos arrumacos con la indígena, lo manda a que averigüe lo más posible sobre los “cien bergantines”⁴⁶⁹ que acaba de ver surcando la laguna sin tener claro a dónde se dirigían. Sin omitir el extrañamiento, podemos intuir que no se trata de embarcaciones manufacturadas por europeos, sino de la armada mexicana que pretende sitiar al barrio hispano. Es lícita nuestra pregunta: ¿estaba ebrio Giusti cuando leyó el libro de Solís? ¿No fue el coronista hispano elocuente para describir cómo se transportó el maderamen para su construcción por orden de Cortés, quienes los ocuparon y qué tan decisivos fueron en la contienda que desembocó en la caída de México-Tenochtitlan?⁴⁷⁰ Ante semejante despropósito podríamos acuñar el término de daltonismo histórico para entender los equívocos del libretista. La absolución de Giusti debe anclarse en que su propósito era divertir no ilustrar, y ante eso, todo parece justificarse.

Como maldición para los oyentes, las siguientes Escenas sólo contienen recitativos; son otros 9 minutos de diálogos en donde nos enteramos por boca de *Ramiro* que los bergantines los comanda *Mitrena*, que desea una audiencia con Cortés. Cuando a ésta y a su acompañante *Asprano* se les concede el salvoconducto para acercarse hasta el conquistador, ella rechaza las zalamerías con que son recibidos. Amonesta con altivez: “No, no, quietos; donde yo mando y sobresalga, los honores nada más los concedo yo.”⁴⁷¹ Sobreviene una discusión violenta entre la dama de hierro y Cortés; por supuesto, *Motezuma* observa agazapado, hasta que ya no soporta el oprobio y se decide a empuñar la espada contra Cortés, pero basta la perentoria orden de *Ramiro* para que desista y suelte el arma. Con la cola entre las piernas vuelve a esconderse para que su mujer conduzca el encuentro. Lo anómalo del caso o, digamos, el absurdo de la concepción dramática, es que *Fernando* no se percata de lo sucedido y al voltear hacia la fuente del ruido descubre a *Ramiro* con la espada recién requisada, malinterpretándolo. A voz en cuello le espeta: “Traidor, ¿con un arma en la mano? ¿Qué es lo que intentas? Ahora discierno tus intenciones. Dame la espada.”⁴⁷² Ante el malentendido, *Motezuma* reúne sus pocas agallas para salir nuevamente del escondite y aceptar su culpa. Comprensiblemente, *Fernando* lo acusa de traición y ordena

⁴⁶⁹ *Ibid*, p. 9.

⁴⁷⁰ Solís, A. Libro V, cc. XIV, XX y XXI.

⁴⁷¹ Giusti, 1733, p. 11.

⁴⁷² *Ibid*, p.11.

que lo encadenen. El arresto es coronado con un aria *di bravura* a cargo de Cortés quien, como imaginamos, abandona el escenario con paso victorioso. Lo siguen *Ramiro* y *Teutile*.

Estando sola la pareja de regidores, la Escena XV ahonda en las inconsecuencias del emperador. Dentro de su coprolalia entendemos que admite su ineptitud y que solicita asistencia. Con una mano en la frente recita: “Confieso, no sé dónde estoy ni con quién hablo [...] Esposa, a ti que tienes libre acceso, corresponde cumplir con mi venganza...”⁴⁷³ Dicho esto emprende la entonación de un aria en la que se da por muerto y se visualiza como fantasma, ahora sí, apto para proteger a su consorte. El texto reza:

*Si prescrita en este día
esposa amada, está mi muerte.
no temas, que siempre entorno
espíritu errante te seré.
O en las armas o el reposo
acompañado de fantasmas implacables
a todos los impíos inquietaré.*⁴⁷⁴

Desconsolada por la partida del marido en condiciones tan penosas, *Mitrena* improvisa un alegato contra los dioses jurándoles que les pondrá sobre el altar de los sacrificios a *mille innocenti* si se muestran clementes. En su calidad de convidado de piedra, *Asprano* la escucha hierático. El alegato de la dama concluye con un aria *di mezzo carattere* y con ella la Escena XVI (llevamos sentados más de 70 minutos y las asentaderas ya manifiestan su incomodidad. ¿Cuánto falta para que acabe esta monserga, se escucha de algún asiento contiguo?...). Después de esto, el palco escénico queda libre para que Giusti trate de justificar la presencia de este último personaje que, hasta ahora, sigue desdibujado. Bastante forzada resulta la enmienda, pues nadie encuentra razonable que un individuo que no ha tenido una participación importante en el melodrama, de la nada, se quede solo y se le asigne un aria que debe funcionar como conclusión del tortuoso Acto I. Irrazonable y merced a los fórceps impuestos por Giusti, *Asprano* reafirma las disposiciones de la emperatriz indígena, comprometiéndose a comandar cien “piraguas” como parte de la revuelta. Para que no quede duda sobre quien lleva la brida enuncia: “Gracias a *Mitrena*, nuestros dioses tomarán partido para ayudar a sus familiares, y a mí en el conflicto venidero.”⁴⁷⁵ Al final de su aria cae el telón y los venecianos aplauden con desgano. No ven la hora de estirar las piernas y de desaguar al cuerpo.

⁴⁷³ *Ibid*, p.13.

⁴⁷⁴ *Ibid*, p.13.

⁴⁷⁵ *Íbid*, pp. 14 y 15.

Transcurrido el tiempo de rigor, la sala vuelve a ocuparse, aunque quedan asientos vacíos. No a todos conmovió la gesta de los mexicanos y de su estulto monarca. Ciertamente, era imperativo que los conquistaran. Mira que estar gobernados por un idiota al que mangonea su mujer.... Pese a que escuchamos con claridad los farfulleos, una barrera hecha de taquicardias nos impide dar nuestra opinión. Como emanadas de una burbuja, voces que moran en otras dimensiones nos señalan el paralelismo entre la pareja que retrata este *dramma per musica* y aquella que habría de reinar en la otrora Nueva España 267 años después (en el sexenio panista iniciado en 2000, para ser exactos). Nuestra desazón atemporal se mitiga en cuanto vemos al preste rojo que vuelve a acomodarse frente a la orquesta para dar inicio al Acto II. Mejor la ficción que una realidad aciaga.

En vista de que ya hemos conocido a los seis personajes y su manera de actuar, no tenemos necesidad de soplarnos íntegro el acto central, una lectura sucinta de la sinopsis nos servirá para no perder la ilación. Por defectuoso que sea, el libreto posee una cierta lógica interna que va guiando el decurso de la acción. Sobra decir que los movimientos de salida y de entrada de los cantantes mantienen el ritmo establecido. Veamos qué pasa en la sala de audiencias del barrio hispano; está decorada únicamente por dos sillas.

Teutile se preocupa por la incolumidad de *Ramiro* —un poco menos por la de su padre— en la batalla que se avecina, sin embargo, *Asprano* la reconforta comentándole sus planes para la rebelión. Luego dejan el escenario. Cuando éste vuelve a ocuparse observamos a *Fernando* que le reprocha a su hermano por haber ayudado a *Motezuma*, no obstante haber intentado asesinarlo en dos ocasiones. *Ramiro* se defiende trayendo a colación el mal trato que le ha dispensado al monarca que, en el fondo, es un pobre hombre. Cortés no entiende la magnanimidad de *Ramiro*, y la adscribe a su amor por la nativa, cosa que no le hace mucha gracia. Después del altercado, *Ramiro* canta y se va. Aparece ahí *Mitreña* que viene con ánimos de debatir con Cortés sobre los errores de la invasión en acto y sobre los peros de la resistencia mexicana. Vale la pena escuchar un fragmento de lo que se dicen, pues transparenta de manera cristalina los credos de Giusti: (También los de Solís y sus colegas, los de Cortés y sus huestes, los de Carlos V y sus cortesanos, los de las ordenes religiosas y sus “adelantados”, los de virreyes, regidores, alcaldes, síndicos, ministros, funcionarios, candidatos, empresarios, etcétera, etcétera.)

FERNANDO: *Tienes pruebas de mi conducta y sabes que nunca he transgredido los límites de la justicia. Habla entonces, pero mientras lo haces piensa que tú eres Mitreña y que yo soy Fernando.*

MITREÑA: *Esta vasta región vivía todavía entre sombras, lejos del mundo, olvidada,*

*innoble. Entre mil errores de culto y costumbres, todas las mentes estaban sumergidas con desmesura. Nuestros métodos no nos dejaban alcanzar una cultura civil. Durante largos siglos, fueron mis pueblos tan imbéciles que, inclusive, sus propios tesoros les eran ignotos.*⁴⁷⁶

FERNANDO: *Estás tratando de adularme...*

MITRENA: *Estoy hablando de tus méritos...*

No necesitamos recorrer la realidad en la que siguen sumergidas las etnias indígenas para sopesar lo que hemos transcrito. Bien lo escribió el libretista: aquellos que explotan la riqueza de los sojuzgados, siempre lo hacen al amparo de las leyes que ellos promulgan, y ante eso, no hay refutación posible. Regresemos mejor al melodrama que, a menudo, la ficción es menos cruenta de lo que se vive en sus márgenes.

Concluida la iluminante charla entre *Mitreña* y *Fernando*, aparece *Motezuma* conducido por soldados. Viene encadenado. Por alguna razón que no entendemos lo trajeron hasta el escenario para retar a duelo a su cancerbero. *Mitreña* trata desesperadamente de mediar, mas los duelistas están decididos. Al emperador le quitan los grilletes y Cortés propone que salgan al campo para batirse. Al son de los espadaos resuena un terceto (el único trozo concertante de la ópera) en el que inteviene la diva. Los tres en coro manifiestan sus puntos de vista. La desilusión es grande para aquellos que querían ver sangre: ningún fendiente rozó la carne del contrario, incluso, hubo quien se rió a carcajadas cuando los duelistas interrumpieron su exhibición gimnástica volteándose hacia el público para cantar sus líneas melódicas. Con el último acorde de la orquesta muda la escenografía.

Pasamos ahora a un espacioso ambiente campirano con vista a un amplio “seno marítimo”, cercano al campamento (es curioso, porque antes Giusti había hablado de un barrio; en fin, son minucias a las que pocos prestaron atención). *Asprano* y *Ramiro*, los únicos que guerrean se preparan para la batalla. Se acerca a ellos *Fernando* con la intención de ridiculizar al general indígena y sus hombres. Lo hace primero hablando y lo refuerza con un aria. Después del escarnio salen los españoles dejando solo al natural a quien le hicieron mella las hirientes palabras. Esto lo canta y luego huye. Después vemos a Cortés que sigue retando a *Motezuma* con la espada y cuando el conquistador demuestra sus verdaderas dotes de espadachín, el monarca pide ayuda. Acuden guerreros emplumados para que sus contrapartes europeas los confronten. De la lucha cuerpo a cuerpo no queda ningún lesionado pero, para sorpresa del auditorio, los valientes iberos huyen y *Motezuma* logra

⁴⁷⁶ *Íbid*, p. 17.

capturar a *Fernando*. Por sugerencia de *Teutile*, *Ramiro* también escapa embarcándose; antes de eso logró incendiar algunas naves indígenas (no estamos seguros de que Giusti haya podido extraer esta idea de Solís). Ante la falsa pira, *Teutile* pretende inmolarse, pero su madre llega a tiempo para impedirlo. A algunos espectadores les surge la duda de porqué, si la joven no quería que su amante se fuera, ¿para qué le aconsejó que escapara?... Frente al desaguisado, *Mitrena* elucubra un plan de revancha (tampoco quedan claras sus motivaciones, ¿de qué quiere vengarse si los soldados españoles salieron despavoridos y si *Motezuma* logró capturar a Cortés?).

El plan de la adusta señora se ve alterado por la irrupción de *Asprano*. Trae la noticia de que el oráculo de *Uccilibos* demanda que *Teutile* y un español sean sacrificados en su adoratorio para que pueda restaurarse la paz (¿mencionó Solís en alguno de los libros de su Historia un oráculo? ¿Pudo haberlo hecho en sus comedias?) A pesar de la augusta pena por imaginar a su hija muerta, *Mitrena* se sobrepone y accede a que la encaminen al suplicio. La obediente muchacha se despide de su madre cantando. A todas luces, el español que debe ser sacrificado es *Fernando*. *Mitrena* lo decreta y ordena que lo liberen de la torre donde lo encerró su marido para conducirlo al altar de los sacrificios. La conclusión esperada del segundo acto es la soberbia interpretación de un aria *di portamento* en la voz de Anna Giró, la “Annina del Prete”. Cae el telón y reverbera una ovación extenuada. A Vivaldi le escurren gotas de sudor por los bordes de la peluca.

Los presentes se levantan con una sensación de hartazgo. Les intriga saber si van a sacrificar a los cantantes, pero la perspectiva de otro bloque dramático tan denso los aterra. Con todo y que el Acto II duró menos que el primero, su hora y pico de recitativos y arias les ha empalagado los oídos. Bueno, si nos atenemos a la praxis, el Acto III será más corto. Y, en efecto, en eso hay que darle crédito a Giusti. La resolución de los conflictos la planteó en sólo 12 escenas, dos menos que las del segundo y cinco menos que las del primero. Venga señores, no dejéis que decaigan vuestros ánimos, que entre la confusión del libreto, alguna tonada pegajosa del cura puede rescatarse. Ansi mesmo, nos concederemos la venia de sintetizar los contenidos, con tal de no perder la buena voluntad de los que aquesto leyeren.

Acto III, Escena I. En la remota parte de la ciudad donde está localizada la torre vemos a *Ramiro* y a sus hombres que se han adelantado para liberar a *Fernando* del cautiverio (no creemos que haya sufrido mucho porque, acorde con las especificaciones del libreto, todo sucede en un día. Llevará, pues, unos minutos de encierro) Cuando el contingente hispano –Cortés incluido– está a punto cerrar la puerta, se ven obligados a

escondese. Aparece *Motezuma*, quien se percata de que algunos de sus guardias han sido eliminados y que la puerta está entreabierta. Sube a la torre para ver con qué se encuentra y apenas ha subido un par de escalones sale *Ramiro* de su escondite para encerrarlo. Con la debida precaución, *Ramiro*, *Fernando* y su tropa abandonan el sitio. Su marcha la conduce el emasculado conquistador con un aria encomiástica. Cuando están lejos, se arriman *Asprano* y su ejército con la encomienda de incendiar la torre (suponen que Cortés sigue ahí dentro). Alaridos de pánico los ubican en su error: el que grita desde arriba de la torre es *Motezuma*. Previsiblemente, las llamas son controladas mas la humareda atrae a *Mitrena*, quien deduce que Cortés quedó calcinado. Celebra la noticia con un aria. Concluye así la Escena IV.

Para las seis siguientes nos trasladan con la vista al “Simulacro de *Uccilibos*”. Lo primero que escuchamos es una sinfonía fúnebre que sirve para conducir a *Teutile* a la muerte (en el libreto Giusti pide que algunos sacerdotes mexicanos vestidos “cándidamente”⁴⁷⁷ la conduzcan). La doncella eleva su canto a las divinidades, pidiéndoles que toleren sus llantos. No tiene inconveniente en que su sangre sirva para la pacificación del reino. Mientras su madre se conduce del entuerto llega *Asprano* para avisar que *Motezuma* murió asfixiado. La inteligente *Mitrena* lo duda pero siente una tremenda opresión que le comparte a la hija, a quien están a punto de sacrificar. Al imprevisto, hace su ingreso *Ramiro* para rescatar a su amada. Ya de salida con la doncella en brazos, los españoles aprovechan para abatir los ídolos del templo. Aquí, después de tanta agonía, encontramos un ingrediente que si fue extraído de Solís; y no sería motivo para blasfemar en contra de Giusti por haberse suscrito a la acción de privar a los idólatras de sus divinizadas representaciones. Las descripciones de Solís fueron convincentes. Escribió el coronista:

“Observóse esta misma circunstancia en todos los ídolos que adorava aquella Gentilidad: [Su semejanza con la figura humana y su horrible aspecto] Diferentes en la hechura, y en la significación, pero conformes en lo feo, y abominable: o acertasen aquellos Bárbaros en lo que fingían: o fuese que el Demonio se les aparecía como es, y dejaba en su imaginación aquellas especies; con que sería primorosa imitación del Artífice la fealdad del Simulacro.”⁴⁷⁸

Para acceder a los últimos desatinos que aún nos tiene reservado el espectáculo es aconsejable tomarse un respiro. Con ese proceder, la lectura del siguiente inciso será menos afanosa y nuestra gentilidad no perderá sus cuestionadas virtudes.

⁴⁷⁷ *Ibid*, p.31.

⁴⁷⁸ Solís, A. Libro I, Cap. XV, f.53.

4.4.- *Final feliz para la conquista*

La caída de los ídolos, falsos en la escena como lo fueron en su concepción indígena para los españoles, da pie al libretista para asestar subliminalmente un mensaje de cooptación religiosa. Si los venecianos habían abrazado la causa de la cristiandad luchando contra los endiablados turcos, los conquistadores hispanos no se habían quedado atrás desterrando la idolatría en territorio de indios. Era importante que este paralelismo se representara en la ópera sin concederle espacio a la duda de los que la presenciaban. Para tal efecto, Giusti acentúa la frustración de los adoradores de dioses espurios, en el momento en que a éstos los hacen añicos. Veamos qué le hace decir a sus personajes:

En la Escena VIII, justo después de que *Ramiro* rescató a *Teutile* de la inmolación decretada por el oráculo maligno, se yergue *Asprano* para tratar de coartar el secuestro. Más claro es imposible: que una doncella sea salvada de la muerte en manos de un cristiano es una afrenta para un infiel que obedece a dioses sanguinarios. En su texto leemos: “Voy a seguir a la desgraciada, porque temo que después de cometer el enorme e impío acto sacrílego [El de Ramiro] que la tierra tiemble y colapse el templo.”⁴⁷⁹

En la Escena siguiente aparecen *Mitrena* y *Motezuma* que muestran sin ambages la desolación que les depara el abandono de sus dioses. Recita la dama para convencer a los apóstatas y escépticos que pudieran haberse colado en el teatro: “Estoy descorazonada; sin dioses; y sin esperanza. Odiando al cielo. Y en las desgracias extremas, ¿Qué hacen ustedes odiados dioses? ¿Toleran así las injurias que hemos padecido? Caigo ahora en la cuenta que han sido vencidos y que les conviene más perecer entre las ruinas...”⁴⁸⁰ Dicho esto, se dispone a suicidarse, pero *Motezuma* se lo impide proponiéndole que primero ejecuten la venganza y que después se maten los dos juntos (¿no es prístina la alusión al funesto destino que tienen aquellos que viven fuera de la verdadera fe?). De paso, el emperador revela que salió ileso de la torre escapándose por un túnel subterráneo. Para no variar, su esposa es quien toma la iniciativa de ir en pos de los infames cabecillas hispanos para ajusticiarlos. Deja solo a *Motezuma*. Haciendo eco de su devastado imperio, lo escuchamos unirse al repudio de sus creencias: “Estrellas, vosotras habéis ganado. Aquí tiene el mundo un ejemplo de vuestra inconstancia. Aquí tenéis a un monarca que se preciaba de contar con el mismo poder que vosotras, ahora ridiculizado por la plebe, objeto de escarnio y de bromas

⁴⁷⁹ Giusti, 1733, p. 33.

⁴⁸⁰ *Ibid*, p. 33.

de cualquiera, vencido y oprimido, esclavizado a la gloria de otros, personaje favorecido para nuevos argumentos de óperas...⁴⁸¹

Imposible restarle méritos el libretista en cuanto a su capacidad de vidente. Pudo intuir que, aunque sus versos puestos en música no iban a despertar muchas simpatías, el personaje poderoso que lo pierde todo por su superstición, iba a ser muy socorrido en la dramaturgia por venir (ya pudimos verificar las 31 creaciones artísticas que se produjeron *a posteriori*, más todas las que seguirán acumulándose). Es una lástima que no haya sabido detener su flujo creativo, pues si se hubiera decidido a finalizar el melodrama con el emperador avasallado en esa escena, le habría dejado a lectores y amantes de la *Opera seria* la posibilidad de imaginar un desenlace un poco más apegado a la verdad histórica. Los venecianos hubieran podido deducir que *Motezuma* sucumbió y que el triunfo de los españoles –con la consecuente implantación de los nuevos dogmas religiosos– fue resultado de muchas luchas acaecidas después de su desaparición. Empero, Guisti nos tiene reservado un mejor final. Aquel que él consideró de mayor efecto teatral ha de suscitar complacencias entre cristianos viejos y criollos, sonrisas forzadas entre mestizos, mulatos y saltapatraces y escozores en las entrañas de aquellos de sangre impura a quienes se les sustrajo la lengua, la tierra y la vida. Aquí lo tenemos:

La degustación cabal de la Escena XI aviene merced a un acto volitivo. Hay que visualizar sin prejuicios, ni rencores, una gran plaza en la ciudad de México fastuosamente adornada. En ella vemos a esclavos mexicanos, banderas, pendones que cuelgan de los muros y filas de soldados españoles apostados con prestancia. Todos cantan en coro, ajenos a sus diferencias y con los rostros rubicundos; en el pódium tenemos a los hermanos Cortés:

*Adscriba cada quien,
el derrumbe de un imperio,
las altas glorias,
y las victorias,
Al gran genio guerrero
de un capitán invencible.
¡Viva el monarca hispano!
¡Fernando viva!*⁴⁸²

(Habíamos dejado pendiente justificar la medianía poética del libretista. El ejemplo anterior viene muy a pelo: de los siete versos que lo forman sólo logró ajustar dos a un metro preciso. A Vivaldi debe haberle costado más tiempo de lo habitual la musicalización

⁴⁸¹ *Ibid*, p. 34.

⁴⁸² *Ibid*, p.34.

de semejante desorden. La rima también está forzada. Este es el original con su número correspondiente de sílabas: “*Al gran genio guerriero (7) / La caduta d’un impero (8) / L’alte glorie (4) / Le vittorie (4) / duce invito ogn’uno ascriva (8) / Viva il Monarca ispan (6) / Fernando viva (5)*”. Tendría que haber concluido con ¡*Viva Fernando!*, que se oye mejor, pero para que rimara con *ascriva* tuvo que invertir las palabras.)

Con la debida disculpa por la digresión, volvamos a la plaza para escuchar la conmovedora arenga de Cortés, lástima que no dispuso de un magnavox (habrían de envidiar su retórica y desapego muchos políticos de mala nota, y también los que supuestamente han tomado un curso acelerado de oratoria, ni qué decir de los que venden a su madre con tal de no desprenderse de las ubres del gobierno):

“Pueblo conquistado, cuyo destino les ha traído a otro Rey para ser adorado, a nuevos dioses [Persevera Giusti en su confusión y ya se le acabó el tiempo para enmendarla], costumbres y obras más correctas y dignas, tened cuidado en el porvenir de no propiciar la ira de los dioses sustitutos. Este trono en el que me habéis sentado no es un trono para mí. Ahora que lo poseo, lo cedo a España y viviré para defenderlo...”

Con esa concreción en el obrar y en el pensar, los vítores surcan el espacio teatral y la gran masa de acarreados vuelve a entonar el mismo coro –*Viva la monarquía, Fernando Viva* etcétera.– para cerrar con un dorado broche melódico. Ahora con más convicción. Y si creíamos que la ópera con esto llega a su fin, Giusti se acordó que dejó volando al resto del elenco. Vuelve a sacarse de la manga una escena supletoria que valdría como post ludio.

Mientras bajan Cortés y *Ramiro* del estrado vemos a *Mitrena*, *Motezuma*, *Teutile* y *Asprano* que se cuelan caminando a hurtadillas. En voz baja, *Motezuma* le dice a su mujer: “Sígueme y no temas. –Aquí estoy y vengo armada,” la dama le responde. Los otros dos, aparentemente, no saben nada del atentado postrero. En sincronía, el *tlahtoani* y su señora se avientan contra el conquistador y su hermano, pero *Asprano* y *Teutile* se entrometen y los desarman. Impedido una vez más en su intento, *Motezuma* le suplica al inalcanzable Cortés que lo mate. *Mitrena* se suma a la petición hacia su persona. La forma de reaccionar del gran genio guerrero es inmejorable, digna de un verdadero cristiano:

*Vivid almas grandes.
Yo os quiero a ambos sanos y salvos
A ambos amigos y a ambos en el trono.*⁴⁸³

⁴⁸³ *Ibid*, p. 35.

Ante la sorpresa, *Motezuma* se siente engañado, pero Cortés insiste en su resolución de dejarlos vivir y, cual burla cruel, de dejarlos gobernar. Aduce Fernando: “Le debo obediencia a mi soberano y no recelo de encargáros el imperio. Os dejo a mi hermano en prenda, siempre y cuando un digno matrimonio se consuma.”⁴⁸⁴ Para reforzar el carácter taimado del mexicano, Giusti hace que *Motezuma* se niegue a conceder la mano de su hija, mas *Ramiro*, el anhelante yerno, le sugiere que el dictámen del oráculo se reinterprete. Tanto él como *Teutile* están dispuestos a maridarse para acatar el sacrificio. “¿Qué resuelve señor?” pregunta *Asprano*... *Motezuma* no acierta a decidirse e, incluso, reconoce que la idea lo atormenta. Ante su indecisión, *Mitrena* alza la voz: “Yo, contenta, lo apruebo.” Huelga decir que la voluntad de la belicosa india se cumple con la grandilocuencia que ambos mundos imaginan. Ante a lo inescrutable *Motezuma* agrega: “Grandes verdades se descubren en vuestros dioses. Es cierto, México cae pero después resurge.”

Colofón perfecto del hermoso final es el coro en el que todos, ahora sí dichosos, alaban las dulzuras de este matrimonio concertado. A los que no estamos muy convencidos de ovacionar la obra nos queda una duda. Ya que la metáfora de la amorosa unión de los dos pueblos se consumó a través de un esponsalicio, ¿debemos considerar que, a la manera feudal europea, el territorio con sus encomiendas de indios fue un regalo de bodas de los señores mexicas a sus benevolentes civilizadores?..

⁴⁸⁴ *Íbid*, p. 36.

Capítulo V *La trashumante partitura*

5.1.- *Vicisitudes y aparición fortuita*

Hasta el día de hoy no ha podido esclarecerse el porqué de la localización de la partitura vivaldiana en territorio alemán y las hipótesis no son del todo concluyentes.⁴⁸⁵ Lo cierto es que en una fecha indeterminada, forzosamente posterior a 1791, ésta fue incorporada a la biblioteca de la *Sing-Akademie* de Berlín, donde reposó sin suscitar interés hasta los estertores de la Segunda Guerra Mundial. ¿Qué paso en ese lapso –como mínimo de seis décadas– desde el estreno del *Motezuma* en Venecia hasta su arribo a la otrora capital prusiana? Estos son los hechos: La partitura sobre la que Vivaldi plasmó sus pensamientos musicales desapareció y las posibilidades de saber porqué o de que aparezca son cada día más exiguas. Sobrevivió, como única fuente musical conocida, la partitura que elaboró un copista profesional activo en Venecia entre la tercera y la quinta década del siglo XVIII a la que, con indignación manifiesta, le fueron arrancadas porciones sustanciales. De este misterioso individuo que trabajó para el teatro San Grisostomo, entre otros, existe también la copia de una cantata de cámara del preste rojo en la *Sächsische Landesbibliothek - Stats und Universitätsbibliothek* de Dresden⁴⁸⁶ junto a varias arias venecianas, duetos y cantatas hoy preservadas en la colección Malvezzi-Campeggi,⁴⁸⁷ donde firma como “B. C.”⁴⁸⁸

Fuera de eso, los elementos para hacer inferencias nos rehuyen. ¿Por qué el clérigo no la conservó como parte del acervo personal que se llevó consigo a Viena? ¿Pudo el recuerdo de un amargo fracaso determinar al cura para deshacerse de ella o, incluso, para romperla, evitándose así los juicios inclementes de la posteridad? Aunque, tampoco podemos estar seguros de que no lo haya hecho y de que sí hubiera cargado con ella, vendiéndola en la capital austriaca a alguien que no se ocupó por conservarla. Pudo también

⁴⁸⁵ Con su vasta erudición, Reinhard Strohm propone que pudo ser alguien del círculo de la noble prusiana Wilhelmine de Brandenburg-Bayreuth (1709-1758) que visitó Venecia en 1738. El castrado Giacomo Zaghini, por ejemplo, pues cantó para Vivaldi en 1738 (*L'Oracolo in Messenia*), uniéndose a la corte de Wilhelmine en 1740. La partitura pudo haber llegado después a Potsdam, junto con numerosas cartas (algunas concernientes a la ópera italiana) escritas por Wilhelmine a su hermano, el rey Friedrich de Prussia. Strohm, R. 2008, vol. 2, p. 520.

⁴⁸⁶ Se trata de la cantata para soprano y bajo continuo *Geme l'onda che parte dal fonte*, RV 657, catalogada como D-DL, Mus. I-J-7,4.

⁴⁸⁷ Esta colección está resguardada en la biblioteca *Marciana* de Venecia en la colección I-Bas, serie IV, sobres 89/749^a.

⁴⁸⁸ Vitali, 1989, pp. 675-677.

darse la posibilidad de que la partitura hubiera estado en poder del abad hasta el momento de su deceso y que, una vez muerto, algún resentido se la hubiera apropiado para después destruirla. ¿Algún novohispano de sangre indígena que estuvo presente en el estreno en Venecia –como sugiere Carpentier en su *Concierto barroco*– que, airado por la insultante propuesta operística le siguió la pista a Vivaldi hasta localizarlo en su morada postrera?...

Independientemente del tiempo transcurrido para que la copia llegara a Berlín y de lo que haya podido suceder con los folios manuscritos de Vivaldi, la institución que detenta su propiedad tiene un pasado ilustre, entre cuyos tesoros figura lo más granado de la cultura musical alemana, especialmente ricos en lo que concierne al siglo XVIII. La *Sing-Akademie zu Berlin*, legendaria desde todo punto de vista, fue la primera en el planeta en erigirse como una sociedad coral. Su fundación acaeció en 1791 por instancias de Carl Friedrich Fasch (1736-1800), un compositor y clavecinista activo en la corte de Prusia, quien promovió las primeras reuniones informales de melómanos que adquirirían en pocos años inusitada notoriedad. Debido a su aprendizaje musical con Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), quinto de los 7 hijos que J. S. Bach tuvo con su primera mujer, Fasch se preocupó de que a la música de todos los miembros de la familia Bach, especialmente la del Kantor de Leipzig, se le estudiara con el respeto que merece; como ejemplo es de citar la primera ejecución moderna de la *Matthäus-Passion* BWV 244, que se llevó a cabo el 11 de marzo de 1829 bajo la dirección del joven Félix Mendelssohn (1809-1847) en la sala de conciertos de la academia –primera en su tipo en Berlín–, abriéndose así, en esa fecha clave, el camino del redescubrimiento bachiano. Ludwig van Beethoven (1770-1827), Nicolás Paganini (1782-1840), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Anton Rubinstein (1829-1894), Johannes Brahms (1833-1897) y otros astros de similar magnitud ofrecieron conciertos para la *Sing-Akademie*, junto a personajes de la ciencia que presentaron ahí sus trabajos. Entre éstos son de recordar Alexander von Humboldt (1759-1869) por sus conferencias sobre el cosmos (*Kosmos-Vorlesungen*) en 1827 y el pionero de la aviación Ferdinand Graf von Zeppelin (1838-1917) con su ponencia sobre la conquista del aire (*Die Eroberung der Luft*) del 1908.⁴⁸⁹ Fue precisamente la relevancia histórica del sitio lo que originó la incolumidad, si no de su edificio, sí de sus pertenencias bibliográficas.

Como anotamos atrás, la copia de la partitura se mantuvo resguardada, pero en total abandono, en los archivos de la academia hasta el colapso del Tercer Reich cuando, por sugerencia de Georg Schumann (1866-1952), su entonces director, y con la aquiescencia del ministro de la propaganda nazi Joseph Goebbels (1897-1945), el acervo completo se evacuó

⁴⁸⁹ Información obtenida en el sitio web de la academia. Ver lista adjunta de las páginas electrónicas.

al Castillo de Ullersdorf en la extinta Silesia, hoy Polonia, para impedir que los bombardeos aliados lo destruyeran. Abajo tenemos el edificio original que fue arrasado en 1945. La academia actual se reconstruyó conforme al modelo neoclásico – Hoy se llama Teatro Maximo Gorki– y fue el primer edificio que, por su prosapia, se levantó sobre sus ruinas. Las piedras con la que se irguió provinieron del Bunker de Adolf Hitler (1889-1945).⁴⁹⁰



Óleo de Eduard Gärtner (1801-1877) de la Sing-Akademie zu Berlin.

Junto a otras 560 colecciones privadas de Berlín enviadas a territorio polaco, la salida de “14 cofres con manuscritos de música” con la destinación del *Schloss Ullersdorf* ocurrió el 31 de agosto de 1943.⁴⁹¹ Un dato significativo es que el lote fue evacuado sin llevar consigo un inventario. Lo único que sabemos del castillo de Ullersdorf, situado a 110 kilómetros de Breslau, es que pertenecía a la familia von Magnis, que tenía nexos con el nazismo. En la actualidad el inmueble está en ruinas. Desconocemos, también, la fecha en la que el ingente tesoro fue requisado por el Ejército Rojo para trasladarlo, en calidad de trofeo de guerra, a la ex Unión Soviética. Es de mencionar que los reportes del Ejército Rojo todavía están clasificados y que no hay acceso para los investigadores, de ahí que circulen dos versiones sobre el arribo del acervo berlinés a Kiev. Una de ellas refiere que por iniciativa de un tanquista ucraniano los cofres fueron depositados en las escaleras del derruido Conservatorio Tchaikovsky de Kiev con la esperanza de que alguien se dignara acogerlos. La otra dice que de Polonia fueron llevados Moscú para ser “cedidos” posteriormente al gobierno de Ucrania que decidió depositarlos en la biblioteca del

⁴⁹⁰ Información proporcionada por el musicólogo Matthias Kornemann en una visita del autor de este texto a la *Sing-Akademie* en octubre de 2013.

⁴⁹¹ Kennedy Grimsted. P. 2003, p.12.

conservatorio –hoy llamado Academia Nacional de Música de Kiev– una vez que éste se reconstruyó en 1955.

Según datos de la academia de Berlín, se trataba de un cargamento de 5170 “unidades” contenido en 55 mil páginas de música, entre las que iban 500 obras inéditas de la familia Bach, epístolas de Goethe y Schiller, mezcladas con manuscritos del barroco italiano –Galuppi, Sarti y Vivaldi entre otros– y del barroco y rococó teutón –Telemann, Händel, Graun, etcétera.⁴⁹² Los elementos novelescos comienzan aquí a proliferar con ritmo cada vez más acelerado. Transcurre siglo y medio de sosegada estancia en Berlín y, de pronto, la partitura que nos interesa es trasladada en secreto a una zona rural alejada de la conflagración bélica, mas no consigue regresar sana y salva a su lugar de origen, que tampoco es Venecia, sino que es secuestrada por algunos militares que no habían extraviado aún la cordura. Si la primera versión del ingreso en territorio soviético es verídica, entonces la escena se vuelve épica: un tanque se detiene frente a las ruinas de lo que había sido una escuela de música para darle un destino a una serie de papeles viejos carentes de significado para su conductor. Algo así como depositar a un expósito en la puerta de un orfanatorio apelando a que quien lo encontrara se condoliera. Parte de la novela que está por escribirse tendría que reconocer, a manera de recordatorio sobre el celo germano por la preservación de sus bienes, la voluntad de Goebbels para mantener con vida lo mejor de su cultura; recordemos que antes de suicidarse, el nazi envenenó a sus seis hijos.

Debieron transcurrir casi seis décadas más, esto es a finales del siglo XX, para que las extenuantes pesquisas de los investigadores Christoph Wolff (1940) y Patricia Kennedy Grimsted (1934) de la universidad de Harvard fructificaran, pues llevaban años tratando de averiguar cuál había sido el paradero del fabuloso acervo de la academia coral de Berlín. El sigilo con que los rusos se habían servido de él no había sido del todo eficaz, ya que algunas noticias sobre ejecuciones de obras del barroco alemán desconocidas en el resto del orbe, particularmente un concierto para flauta de Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), en territorio soviético despertaron sospechas.⁴⁹³ Es de subrayar que en las décadas que el acervo estuvo secuestrado en Kiev, el *Motezuma* pasó totalmente inobservado. No sin dificultad, los norteamericanos lograron doblegar las reticencias rusas para merodear en el Fondo Reservado de la Biblioteca de Conservatorio Tchaikovsky, donde sistemáticamente se les había denegado el acceso. Alegaban que no había nada procedente de Alemania del Este y en los catálogos tampoco aparecía huella alguna. Hasta que, con desganada

⁴⁹² Wolff, C. 2001, pp. 259-271.

⁴⁹³ Se trata del *Konzert in d-moll*, sin número de catálogo, que fue estrenado en Kiev en 1969.

indignación, se les permitió consultar el contenido del fondo 441 que estaba registrado bajo el nombre de “Manuscritos de luminarias del arte y la literatura de Europa Occidental”. La prudente omisión de cualquier referencia musical había mantenido a muchos metiches a distancia. Según Kennedy Grimsted, en el primer folio estaba a la vista el sello azul del mítico acervo de la *Sing Akademie zu Berlin*, que llevaba 56 años de calculado extravío...



Fachada principal del antiguo Conservatorio Tchaikovsky de Kiev

Al cabo de complicadas negociaciones diplomáticas que incluyeron la firma de un tratado germano-ucraniano y la donación de 200 mil euros por parte del gobierno alemán para reconstruir una iglesia de la zona, un avión de Lufthansa despegó el 1 de diciembre de 2001 del aeropuerto de Kiev para devolver los cofres a su lugar de pertenencia, en ellos viajaba de incógnito la copia de nuestra partitura, mas la noticia no era todavía de dominio público. Y no acaba aquí el entuerto.

Correspondió al musicólogo Steffen Voss (1969) el mérito del descubrimiento. Siguiendo la pista de algunas cantatas inéditas de Händel en los archivos de la academia coral berlinesa descubrió la maltrecha partitura que nos incumbe. Como ya hemos dicho, alguien se ensañó con ella mutilándole secciones enteras.

Recobrada la partitura se vislumbró un negocio pingüe. La *Sing-Akademie* puso a disposición del público el facsímil en enero de 2005 desatándose un insólito interés por la obra vivaldiana. Los alemanes cobraron caro las ediciones facsimilares y se arrogaron un improcedente derecho de tutela. No faltó quien estuviera dispuesto a subastar a sus hijos con tal de ser el primero en llevar a cabo el estreno mundial contemporáneo; y también por traer a México a los europeos que la “reconstruyeron”. El liornés Federico María Sardelli (1963) sacó una fotocopia pirata, dizque rellenó las partes musicales faltantes y cocinó para mayo

de 2005 la codiciada *premier* en el teatro *dei Differenti* de la ciudad de Barga en la Toscana. Acorde con los abogados de la *Sing Akademie*, no estaba autorizado para ello.

Los cantantes contratados recibieron cartas intimidatorias, a Sardelli pretendió multársele con 250 mil €, y en el día del estreno una valla de *carabinieri* impidió el ingreso al teatro. Los abogados germanos habían interpuesto una medida cautelar precautoria ante el Tribunal Superior de Düsseldorf pues, en su manera de ver, la obra seguía inédita ya que no se había copiado ni difundido desde su estreno en 1733, por ende, le correspondía a la academia una tutela de 25 años sobre los derechos de “su” partitura.

Sardelli no se acobardó y convenció a los directivos de la *Konzerthalle De Doelen* en Rotterdam para realizar su estreno el 11 de junio, aunque en versión de concierto, es decir, sin escenografía ni vestuario. En el ínterin, Alan Curtis (1934), un ciudadano de la cuna de hamburguesas y chicles de mascar, le había ofrecido a la *Sing-Akademie* un hermoso puñado de dólares para que se le autorizara a realizar la *World Premier Recording* que la casa discográfica *Deutsche Grammophon* anunciaría como “the musical sensation of the year.” Grabación que saldría al mercado en febrero de 2006 (para acentuar la indignación del liornés, el fonograma de Curtis es, hasta ahora, el único que existe).⁴⁹⁴

Amparado con una contrademanda, Sardelli reprogramó el montaje teatral colegido por una coproducción ítalo-germana para los días 16 y 17 de julio de 2005 en el mismo teatro de la Toscana y en Alemania, hasta que el 17 de agosto el Tribunal de Düsseldorf falló a su favor, otorgándole la razón jurídica. Fue así que el convulso estreno avino en la citadas fechas en Italia y en los días 21, 22, 23, 24 y 25 de septiembre de 2005, dentro de la plaza *Botschaft am Worringer*, en el marco del *Atstadtherbst kulturfestival* de Düsseldorf, ahora sí, conforme a derecho.

Pero aclaremos de una buena vez, que aquello que los públicos italianos y teutones pagaron por ver no era el *Motezuma* vivaldiano en su totalidad sino un intento, objetable como cualquier otro, de “reconstrucción”. “Reconstrucciones” de este jaez hay más de una y les pasaremos revista al final de este capítulo.

§

⁴⁹⁴ © 2006 Deutsche Grammophon GMBH, Hamburg. Código 00289 477 5996.

5.2.- *Estado actual. Sus peculiaridades*

Una vez asentados los pormenores de la odisea sufrida por la partitura vivaldiana, es tiempo de señalar que su obtención para el trabajo que nos ocupa fue una tarea ardua y dilatada. No obstante que la *Sing-Akademie zu Berlin* hubiera perdido el juicio por la inoperancia de los derechos que pretendía cobrar, los adeptos a la comercialización del facsímil interponían trabas para aquellos que la desearan. Querían asegurarse de que no cayera en malas manos y que no se pusiera en escena sin un mínimo de decoro. Para el autor de esta tesis implicó una serie de tratativas en las que hubo necesidad de recurrir a dos intermediarios. En primer término se solicitó por correo electrónico alguna noticia sobre la manera de adquirirla y su precio. La fecha del comunicado inicial fue el 5 de septiembre de 2005. Transcurrido un tiempo razonable sin recibir contestación alguna, el señor Erwin Sartorius hizo contacto telefónico y las respuestas que obtuvo fueron vagas e imprecisas (se sabía después que habían surgido varios intentos de compra procedentes de México y, comprensiblemente, querían asegurarse de vendérsela a quien garantizara el mejor montaje, en el que habría de otorgarse los créditos pertinentes). Así las cosas, se hizo imperativa la intervención de una persona residente en Berlín para que estableciera contacto directo con los responsables. A ésta, la compositora Yoko Hamabe Wylegala, se le sometió a un interrogatorio minucioso para que revelara las motivaciones que tenía para comprarla, amén de pedirle que se acreditara como una respetable profesional de la música.

Reproducimos la carta de los señores Fischer y Kornemann del archivo de la academia coral fechada el 18 de octubre de 2005, donde se da cuenta del precio a pagar (60 €), los números de cuenta de los bancos en los que podía realizarse el depósito y donde se pide que se tuviera al corriente al señor Georg Graf zu Castell-Castell, apoderado legal de la academia –el mismo que quiso multar a Sardelli–, sobre cualquier acción que implicara a la partitura. El lapso temporal acaecido entre la primera moción en pos de su compra –5 de septiembre– hasta la que la partitura llegó a México por mensajería express fue bastante largo, verificándose más de un mes y medio de espera. A través del documento se

sobreentiende la claudicación de la academia para entablar ulteriores demandas y la libertad que se le concedió al adquirente para hacer de ella lo que más se adecuara a sus intereses.

SING-AKADEMIE zu BERLIN e.V.
— GEGRÜNDET 1791 —

Sing – Akademie zu Berlin e.V. – Chausseestraße 128/129, 10115 Berlin

Herrn Prof. Samuel Máynez
c/o Frau Yoko H. Wylegala
Uhlandstraße 129
10717 Berlin

Chausseestr. 128 / 129
10115 Berlin

Tel.: 030 - 20 91 28 30
Fax.: 030 - 20 91 28 35
www.sing-akademie.de

Berlin, den 18.10.2005

Rechnung

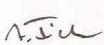
Sehr geehrte Frau Wylegala,

wir danken Ihnen sehr herzlich für Ihren Anruf vom 12. Oktober und Ihr Interesse an der Edition von Antonio Vivaldis Oper „Motezuma“, die wir Ihnen anliegend zusenden.

Gleichzeitig erlauben wir uns, Ihnen dafür € 60,- in Rechnung zu stellen und bitten Sie, den Betrag auf unser Konto bei der Postbank Berlin (BLZ 100 100 10, Kto 26 266-102) oder der Deutschen Bank 24 (BLZ 100 700 24, Kto 580 6328) zu überweisen.

Wir möchten nochmals darauf hinweisen, dass Sie bzw. Herr Prof. Máynez sich im Falle einer geplanten Aufführung des Werkes bitte mit dem Vorstand der Sing-Akademie zu Berlin (Georg Graf zu Castell-Castell, georg.castell@wilmerhale.com) in Verbindung setzen mögen.

Mit freundlichen Grüßen
i. A.



Axel Fischer / Matthias Kornemann
(Archiv der Sing-Akademie zu Berlin)

Comunicado de la academia coral de Berlín inherente a la adquisición del Motezuma.

Tocante a la partitura que se entregó en la ciudad de México el 27 de octubre de 2005, hay que decir que en todos sus folios se ratifica el anómalo *copyright*, al ostentar transversalmente la leyenda: © Sing-Akademie zu Berlin 2005. La adquisición de un

ejemplar sin la molesta escrita habría incrementado su costo en un 500 %, es decir, habría alcanzado los 300 € que, para cualquier entendido, era una cifra abusiva.⁴⁹⁵

Como hemos repetido, la partitura fue objeto de vandalismo y no hay forma de determinar cuándo y por qué se cometió. Lo cierto es que alrededor de un 35 % le fue violentamente desprendido. Por la manera en que las páginas se arrancaron se deduce que el original debe haberse copiado en volúmenes separados, pues las partes faltantes corresponden a la sinfonía de apertura y a ocho escenas del Acto I (las siete primeras y la última), y a seis escenas del Acto III (las primeras cinco, la sinfonía fúnebre y la mitad del penúltimo coro con la escena conclusiva). Providencialmente el Acto II sobrevivió íntegro.

Los folios que la componen son de forma oblonga con las medidas 17 × 12.5 cm y tienen dispuestos 10 pentagramas con una separación entre sí de 7 mm. Las marcas de agua del papel pertenecen al tipo veneciano con “tre mezzelune” y portan las iniciales “AZ”.⁴⁹⁶ Con caligrafías distintas de la del autor de la copia se escribió en el ángulo superior derecho del anverso de cada folio la numeración de las páginas y la adscripción autoral en el primer folio. Obviamente, la numeración se realizó con la partitura ya mutilada y después de haberse encuadernado en un solo volumen. Dados los 93 folios que aparecen numerados podemos suponer, previa confrontación con el libreto, que la ópera en su totalidad requirió de un número cercano a los 135 folios (10 ca. para la sinfonía y 32 ca. para las Escenas)



Folio inicial del Motezuma con los sellos de la Sing-Akademie y del Conservatorio de Kiev.

⁴⁹⁵ Además de no estar encuadernada por medio de hilos, sino con grapas a unas carátulas de cartulina, la calidad del papel es mediana, así como su tamaño.

⁴⁹⁶ Voss, S. 2004, p. 56.

5.3.- *Obligatoriedad de una reelaboración musical*

La acción de reconstruir una obra musical conlleva aristas y, no obstante el empeño y conocimiento que se emplee en ello, es arduo arribar a una certeza absoluta sobre lo que el compositor plasmó en su original. Puede imitarse el estilo, es factible rellenar las voces de acuerdo a las armonías, pueden deducirse las orquestaciones, mas la resultante llevará la impronta del reconstructor quien, por más que lo pretenda, no puede despojarse de su propia inventiva con los tamices estéticos que la configuran. Para poder hablar de una verdadera reconstrucción sería necesario que el reconstructor hubiera escuchado, para el caso de las obras previas a la era del registro sonoro, la música original y que a través de un acto mnemónico la hubiera transcrito a las pautas. Asimismo, podría caber en esta categoría disponer de una grabación que respaldara a una partitura perdida y que a partir de ella se procediera a reconstruirla a manera de dictado musical.

Por ende, cualquier otra técnica reconstructiva se inserta en los inevitables dominios de la ficción y la arbitrariedad. Seamos más explícitos: Giacomo Puccini (1858-1924) murió sin haber completado su ópera *Turandot*. Dejó dos escenas inconclusas y algunos esbozos de lo que pensaba hacer con ellas. A partir de ahí se establecen tres posturas cuya validez depende, en gran medida, de la aceptación que los consumidores manifiesten y de las modas: (1).- Ejecutar todas las notas que compuso Puccini para darle al público una obra fiel aunque trunca (lo hizo Arturo Toscani (1867-1957) en su estreno del 25 de abril de 1926 en la Scala de Milán –al llegar al punto preciso el director se volvió al auditorio diciendo: “Aquí finaliza la ópera, porque en este lugar murió el maestro”–.)⁴⁹⁷ (2).- Componer conforme al estilo pucciniano un material enteramente nuevo que le proporcione a los melómanos una obra íntegra (fue la decisión tomada por Franco Alfano (1876-1954) al “completar” las escenas inconclusas de la ópera). Y, (3).- Recurrir a los esbozos del autor para recrear con un lenguaje diverso los trozos faltantes (fue el caso de Luciano Berio (1925-2003), quien en 2001 se valió del material de Puccini para darle un tratamiento armónico ajeno a lo que hubiera hecho el autor, pero más cercano a las técnicas compositivas del siglo XX).

Huelga decir que de las tres posturas enunciadas la segunda es aquella que se ha impuesto en el tiempo, y que en la actualidad muy pocos se percatan de que el final de la ópera no es de Puccini. Con el curso de los años la imbricación se volvió total. Es de señalar

⁴⁹⁷ Martín Triana, J. M. 1992, pp. 394-395.

que antes de morir Puccini designó a Riccardo Zandonai (1883-1944) para que completara su partitura y que una vez decedido su voluntad fue vetada en favor de Alfano que era un amigo de Tonio Puccini, hijo del compositor. Podemos preguntarnos ¿Es aceptable escuchar esta ópera con un final que no fue producto del divinizado Puccini, sino de un compositor que éste no avaló y que, inclusive, como tal fue revisado y corregido por Toscanini?... No es aceptable desde el punto de vista musicológico pero, no siendo así, la manoseada obra no se habría integrado al repertorio obligado de las temporadas operísticas.

Antes de volver al *Motezuma*, valdría la pena referir que la ópera pucciniana fue severamente prohibida en la República Popular China debido a la actitud denigratoria del libreto hacia su cultura y que sólo hasta 1998 se llevó a cabo su estreno en Beijing. Es justo inquirir: ¿por qué los chinos sí censuraron con razón a *Turandot* y en México se ha tolerado, por dar un ejemplo, que otra ópera de Puccini titulada *La fanciulla del west* se haya montado –su estreno nacional avino el 24/II/1920 en el Teatro Arbeu y, Justo Sierra (1848-1912) llegó a proponerla como obra idónea para inaugurar en 1910 el Teatro de Bellas Artes–,⁴⁹⁸ a pesar de que en ella hay alusiones directas a los mexicanos como ladrones y villanos?...⁴⁹⁹

Para el caso de la ópera vivaldiana que nos atribula, las premisas de su supuesta “reconstrucción” se cimentan sobre el incuestionable hecho de que tal como quedó después de su mutilación, el edificio sonoro no se sostiene en pie por sí mismo. Su género de obra comercial creada para escenificarse frente a un público que paga por escucharla condiciona su naturaleza y le exige a quien se aboque a su cuestionable “reconstrucción” que le haga todas las adecuaciones necesarias para que sea “vendible” y deje de ser un objeto de museo desvinculado de la “evolución” del gusto de los consumidores.

Dicho esto, es imperativo conocer el esquema compositivo planteado por el abad Vivaldi –con sus correspondientes partes extraviadas– para saber de dónde hay que partir para “reconstruirla”, mejor dicho, reelaborarla, pensando en su eventual puesta al día como una ópera “íntegra” que aspire a tener impacto en auditorios menos pedestres de aquel que la presenció en Venecia en 1733. Sobre todo, teniendo en mente a públicos a quienes ha de importar la historia de la Conquista porque fueron un producto emanado de ella. (Rec. está para recitativo y Acom. para recitativo acompañado). Agregamos la designación de los

⁴⁹⁸ Sosa, O. 2010, pp.23-25.

⁴⁹⁹ Los forajidos que aparecen en la ópera ambientada en California durante la fiebre del oro son mexicanos (Un tal Ramirez y su cómplice José Castro) y de ellos, además de pender una jugosa recompensa sobre sus cabezas por su reiterados robos se declara, en confrontación con los honorables americanos, que son “*gentaccia gagliarda, astuta, pronta a tutto*” Obviamente, la ópera fue encargada por el *Metropolitan Theater* de Nueva York –donde se estrenó el 10/XII/1910- a Puccini. Civinini, G. 1986, p. 8.

tiempos de las arias y sus tonalidades. (Se emplea la nota en mayúscula para las tonalidades mayores y la nota en minúscula para las menores).

Sinfonía de apertura en tres movimientos (No apareció en el manuscrito)

Acto I

Escenas I-II

Rec. *Son vinto eterni Dei.* (Perdido)

Aria de **Motezuma**: *Gli oltraggi della sorte* (Perdida)

Escena III

Rec. *O comando, o dovere!* (Perdido)

Aria de **Mitrena**: *Lá su l'eterna sponda* (Perdida)

Escenas IV-V

Rec. *Che legge é questa mai* (Perdido)

Aria de **Fernando**: *Dallo sdegno che m'accende.* (Perdida)

Escena VI

Rec. *Mirarti appena ardisco* (Perdido)

Aria de **Teutile**: *Barbaro piú non sento* (Perdida)

Escena VII

Rec. *Infausto di.* (Perdido)

Aria de **Ramiro** (Sol): *Tacce il labbro* (Sólo se conservan los últimos 14 compases.

En mi menor como parte B. fol. 1r)

Escenas VIII-XIV

Rec. *Numi, se ancor pietosi* (fol. 1v)

Aria de **Fernando** (Allegro non molto, Sol): *I cenni d'un sovrano.* (fol. 9r)

Escena XV

Rec. *Confesso; non discerno* (fol. 11v)

Aria de **Motezuma** (Andante, Mib): *Se prescritta é in questo giorno.* (fol. 12r)

Escena XVI

Rec. *Parte l'afflitto sposo/Accomp. Mitrena Eterni Dei, voi ch'il Messico* (fol. 15r)

Aria de **Mitrena** (Allegro, Fa): *S'impugni la spada*. (Sólo se conservan tres compases de la sección B, en su relativa menor. fol. 16v)

Escena XVII

Rec. *Non m'avvilisco ancor* (Perdido)

Aria de **Asprano**: *Nell'aspre sue vicende*. (Perdida)

Acto II

Escena I

Rec. *Vani i consigli sono* (fol. 23r)

Aria de **Asprano** (Sin designación, Do): *Brillera per noi piú Belle*. (fol.24r)

Escenas II-III

Rec. *Principio a respirar* (fol. 28r)

Aria de **Ramiro** (Largo, Sib): *Quel rossor che in volto miri*. (fol. 30v)

Escenas IV-V

Rec. Fernando, il gran congresso (fol. 34v)

Terceto para **Fernando/Mitrena/Motezuma** (Allegro, Mib): *A battaglia, a battaglia t'aspetta*. (fol. 40r)

Escenas VI-VII

Rec. *Consolatevi, amici* (fol. 48r)

Aria de **Fernando** (Allegro, Fa): *Sei troppo, troppo facile*. (fol. 49v)

Escena VIII

Rec. *Mi deride, mi sprezza* (fol. 52r)

Aria de **Asprano** (Allegro, Re): *D'ira e furor armato* (fol. 52v)

Escenas IX-X

Rec. *Fermati, non fuggir* (fol. 59r)

Aria de **Ramiro** (Sin designación, Sib): *In mezzo alla procella* (fol. 62v)

Escenas XI-XIII

Rec. *Vanne, crudel* (fol.66r)

Aria de **Teutile** (Andante molto, Do): *Un guardo, oh Dio* (fol. 70r)

Escena XIV

Rec. *Vanne, che vendicata* (fol. 73r)

Aria de **Mitrena** (Allegro molto, do): *La figlia, lo sposo* (fol. 74v)

Acto III

Escena I

Rec. *Esci, german* (Perdido)

Aria de **Fernando**: *L'aquila generosa* (Perdida)

Escena II

Rec. *Or, che è salvo il german* (Perdido)

Aria de **Ramiro**: *Anche in mezzo dei contenti* (Perdida)

Escena III

Rec. *Eseguite, soldati* (Perdido)

Aria de **Asprano**: *Dal Timor, dallo spavento* (Perdida)

Escena IV

Rec. *Ecco, fedeli miei* (Perdida)

Aria de **Mitrena**: *Nella stagion ardente* (Perdida)

Escena V

Sinfonía fúnebre (Perdida)

Rec. *Meno apparati* (Perdido)

Aria de **Teutile** (do): *L'agonie dell'alma afflitta* (Sólo se conservan los últimos 66 compases. fol. 78r)

Escena VI

Rec. *Figlia, una volta ancora* /Acom. de **Mitrena**: *Dunque è un errore* (fol. 80r)

Escenas VII-VIII

Rec. *Ah, v'ingannate* (fol. 82v)

Escena IX

Acom. de *Mitrena*: *Ed ho cor di soffrir?* (fol. 83r)

Rec. *Ferma, sposa, la destra* (fol. 87r)

Escena X

Rec. *Stelle, vinceste* (fol. 88v)

Aria de *Motezuma* (Allegro, mi): *Dov'è la figlia* (fol. 89v)

Escena XI

Coro *Al gran genio guerriero* (Allegro, Re) (Sólo se conservan los primeros 24 compases. fol. 93r)

Rec. *Popoli vinti* (Perdido)

Coro da capo (Perdido)

Escena XII

Rec. *Seguimi e non temer* (Perdido)

Coro *Imeneo, che sei d'amore* (Perdido)

Como pudimos apreciar, el número de arias perdido –en el que se incluyen las que quedaron fragmentadas– es de 11, al que se agregan los dos coros del final y la sinfonía fúnebre. En cuanto al número de recitativos –tanto los sobrevivientes como los extraviados– podemos soslayarlo, pues la reelaboración que se propone esta tesis habrá de omitirlos por completo –apelando a la técnica del melólogo–, naturalmente, después de haber removido los desafortunados textos colegidos por Giusti para las partes recitadas y de modificar los textos para las arias. Abundaremos en ello en el capítulo que viene.

5.4.- Las arias y la tesitura de los roles

De acuerdo con una praxis obligada, la jerarquía de los *dramatis personæ* de una ópera ha de confirmarse en la cantidad y la calidad de las arias que se les asigna. Alterar la relación entre el número de arias y el protagonismo del personaje implica una incongruencia de difícil justificación. Normalmente, el título de la ópera designa al personaje que se llevará la tajada del león en cuanto a los minutos de permanencia sobre el palco escénico, la definición psicológica de su rol y el esmero compositivo con que se musicalizaron sus pensamientos. En el caso del *Motezuma* vivaldiano nos topamos con una situación bastante anómala en la historia del melodrama y, hasta nos es dado saber, única como *Opera seria* del barroco veneciano del siglo XVIII. Mas no nos adelantemos y vayamos por orden.

Nuestra incongruente ópera contuvo 22 arias en total,⁵⁰⁰ que representan un número relativamente modesto donde se refleja, tanto la merma en la atención del público como el desgano del obnubilado cura quien, no obstante haber querido lucirse con su nueva criatura, demostró ya un agotamiento creativo, muy achacable a lo que entonces era una edad propecta (Vivaldi tenía 55 años cuando la compuso). Para sus primeras óperas, *Ottone in villa* y *Orlando furioso* acaecidas veinte años atrás, esto es en 1713, Vivaldi las dotó de 28 arias, más el consabido número de concertantes.⁵⁰¹ Como indicador, valdría la pena mencionar que la famosa *Agrippina* compuesta por Händel (1685-1759) en 1709 contuvo 43. A esto se suma que para nuestra ópera el abad no se molestó en variar la forma de sus arias –corresponden exclusivamente al tipo ABA–, privando a los escuchas de cualquier tipo de arioso o de arieta e, inclusive, redujo al mínimo los trozos concertantes. Para el *Motezuma* sólo compuso un terceto. La distribución de las arias fue como sigue: 9 para el Acto I, 7 para el Acto II, donde se inserta el terceto y 6 para el Acto III.

Conforme al orden en que Giusti presentó en el libreto a los personajes, su importancia decreciente es como sigue: *Motezuma*, *Mitrena*, *Teutile*, *Fernando*, *Ramiro* y *Asprano*, sin embargo, Vivaldi hizo lo que le dio su gana. A *Asprano* le asignó 4 arias, igual que a *Teutile* que aparece en el tercer puesto (a ésta le correspondieron 3 conforme a la partitura y 1 aria alternativa cuyo texto apareció en un folio suelto dentro del libreto). A

⁵⁰⁰ El porcentaje del material perdido del 35 % se calculó en base al número de escenas y no en cuanto al número de arias, pues de éstas se perdieron la mitad.

⁵⁰¹ Nada más un coro final para el *Ottone in villa* RV 729, pero cuatro coros y dos duetos para el *Orlando furioso* RV 728.

Fernando también le compuso 4 siendo que es el vencedor de la ópera, las mismas que le compuso a *Ramiro*. Pero lo más absurdo del caso es que a *Motezuma* lo situó por debajo de todos con 3, mientras que a su protegida le dedicó los 3 recitativos acompañados, un rol dentro del terceto (junto a *Fernando* y *Motezuma*) y 5 arias (4 pedidas por la partitura y 1 alternativa cuyo texto apareció también en folios separados dentro del libreto). Lo que ya habíamos bosquejado sobre la predominancia del papel de la consorte del *tlahtoani* dentro del libreto, encuentra plena confirmación en el plano sonoro. Resumamos para tener una perspectiva visual:

MOTEZUMA: 3 Arias + Terceto (I.02, I.15, II.05 y III.10).

MITRENA: 5 Arias + Terceto + 3 Recitativos acompañados (I.03, I.16A, I.16Bsub, I.16, II.05, II.14, III.04, III.06 y III.09).

TEUTILE: 4 Arias. (I.06, II.13, III.05A y III.05B).

FERNANDO: 4 Arias + Terceto (I.05, I.14, II.05, II.07 y III.01).

RAMIRO: 4 Arias (I.07, II.03, II.10 y III.02).

ASPRANO: 4 Arias (I.17, II.01, II.08 y III.03).

Con respecto a las arias alternativas compuestas para *Teutile* y *Mitrena*, no hay forma de acreditarlas dentro de la ejecución pública. Quizá sí sustituyeron a las originales y fueron reemplazadas al último momento al constatar Vivaldi que a las cantantes les daban problemas.⁵⁰² Desafortunadamente, la música también se perdió. En el caso del aria *A svenare il mostro indegno* que debía sustituir al aria de *Mitrena S'impugni la spada* (I.16B), se piensa que pudo deberse a las complicadas agilidades vocales que se requieren para su correcta interpretación, agilidades que se presume que la Giró no poseía. Del aria alternativa de *Teutile Il nocchiero coraggioso*, se cree que debió sustituir a *L'agonie dell'alma afflitta* (III.05) pero, nuevamente, son meras suposiciones.

En cuanto a las tesituras escogidas por el preste tenemos la siguiente distribución:

MOTEZUMA: Barítono.

MITRENA: Mezzo-soprano o contralto.

TEUTILE: Soprano

FERNANDO: Soprano masculino

RAMIRO: Soprano masculino, sustituido por una verdadera soprano.

ASPRANO: Soprano masculino.

⁵⁰² Voss, S. 2008, pp. 2-3.

En ella podemos acertar que, conforme a la práctica de otorgarle el rol de vencedor a quien emitiera las notas más agudas, *Motezuma* fue degradado al registro más bajo para resaltar el abismo que lo separaba de *Fernando*, y esta fue una decisión exclusiva de Vivaldi. Sobre el cambio ejercido en el rol de *Ramiro* –concebido para un castrado– que fue interpretado por una mujer, pensamos que pudo deberse a un problema de finanzas. El atribulado cura no debe haber dispuesto de los recursos suficientes para contratar a los tres eunucos contemplados originalmente, sacrificando su concepción en aras de destinar esos escudos para otros gastos acuciantes como, aventuramos, los de escenografía y vestuario.

Para ingresar a los feudos íntimos del compositor veneciano tendríamos que detenernos primero en sus propuestas tonales para ver que quiso decirnos con ellas. Probablemente no quede muy bien parado pues, por lo que podemos deducir de las arias sobrevivientes, su manejo fue bastante elemental. Se mantuvo siempre en un radio tonal que no excedió los tres bemoles y los dos sostenidos (cosa típica en la época, aunque Bach había comenzado a experimentar desde hacía más de una década con las 24 tonalidades; escuchar su *Wohltemperierte Klavier*) empleando, predominante y únicamente, ocho tonalidades (Do, Fa, Sib, Mib, do, Sol, mi y Re). En otras palabras, el sacerdote dibujó con colores primarios dejando fuera las sutilezas de los secundarios. Asimismo, no le asignó un color particular a ninguno de sus cantantes, sólo a *Ramiro* le concedió dos arias con una misma tonalidad (Sib), y esto no sería censurable, pues era todavía un artificio musical poco empleado; menos aún, el de retratar a cada personaje con motivos temáticos repetidos durante la obra.

Aunque no podamos aseverarlo con absoluta seguridad –dadas las arias perdidas– hay un dato interesante: los únicos que alternan los modos menores con los mayores son los indígenas (*Motezuma* tiene un aria en mi menor, *Mitreña* una en do menor, al igual que *Teutile*, mientras que las de *Fernando* y *Ramiro* que nos quedaron están todas en mayor. Curiosamente, las únicas en Sol Mayor, es decir, las más luminosas, las tienen ellos. ¿Pretendió Vivaldi subrayar con esto la visión optimista de los hispanos frente al comprensible pesimismo sufrido por los naturales?

Aquello que sí nos suscita perplejidades es la abundancia de segmentos –las arias, el terceto y el primer coro final– en tonalidades mayores, en relación con las menores (11 contra 3), dado que el tono general del melodrama recae siempre en el conflicto y las amenazas continuas. Tengamos presente que, dicho de forma muy elemental, las tonalidades mayores provocan reacciones de entusiasmo y euforia, mientras que sus contrapartes menores incitan sentimientos de tristeza y melancolía. En la mayoría de las arias el clima armónico que emplea Vivaldi no corresponde a lo que el texto sugiere. Las excepciones son,

nuevamente, las arias en tonalidad menor en donde la correspondencia texto/música sí se logra, y de una manera magistral. Para no extendernos demasiado en el análisis formal de las arias, además de que lo que pretendemos es demostrar que la música vocal del preste es digna de escucharse – detractores ya ha tenido muchos– repararemos, nada más, en las particularidades del aria *Dov'è la Figlia* (III.10) que canta *Motezuma* hacia el final del *dramma per musica*. No es de extrañar que haya sido una de las preferidas por su autor, probablemente también por el público, puesto que volvió a utilizarla con el mismo texto en las óperas *Tamerlano* de 1735 y en *Siroe* del 38. Esto es lo que escribió Giusti:

*Dov'è la Figlia; dov'è il mio trono
Non son(o) piú Padre; piú Re non sono
La sorte barbara non ha piú affanno
Non ha piú fulmine il Ciel tiranno,*

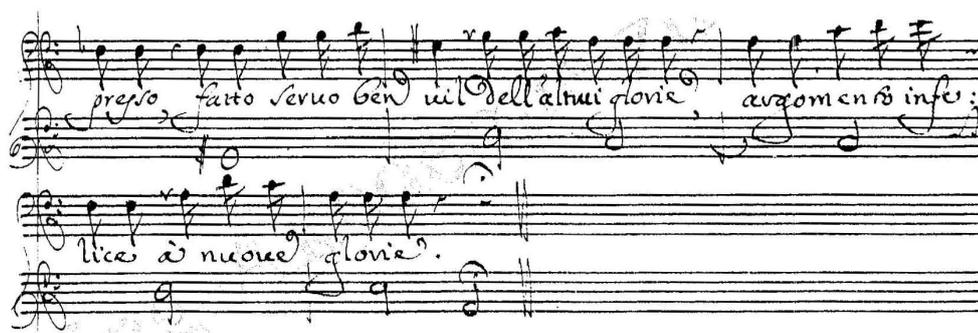
*Ch'esser terribile possa per me.
Vede l'istesso nemico fatto,
Che non piú farmi puó sventurato,
Che se m'uccide, crudel non é.⁵⁰³*

Para comenzar, Vivaldi alargó al máximo la expectación que habría de desembocar en esta aria de carácter netamente bravío, –una emocionante mezcla entre *aria parlante* y *aria di bravura*– anteponiendo dos recitativos acompañados consecutivos (ya dijimos que este tipo de recitativos se empleaban en los momentos climáticos). En ellos, *Mitrena* cantó recitando los grandes pesares –saberse viuda, próxima perder a su hija e impotente ante lo que ella consideraba como el derrumbe de su imperio– que la habían empujado al suicidio. Después apareció su consorte quien, amén de revelarle cómo sobrevivió al incendio de la torre, la conminó para que se mataran juntos ante la mirada de la infame pareja de hermanos venidos de España –sabríamos después que era una estratagema para acercarse hacia la plaza central donde se celebraba la victoria en la que *Motezuma* pretendía hacer un último intento para asesinar a *Fernando*–. Después de todas esas desgracias reiteradas, enumeradas y recapituladas en los recitativos acompañados, Vivaldi preparó el recitativo seco que habría de enlazarse con el aria. Ya habíamos citado su contenido pero no está por demás recordarlo: *Motezuma* le reclama a las estrellas su inconstancia por haberlo expulsado de su gracia. Se siente oprimido y se asume como un siervo de glorias ajenas, pero también como un feliz protagonista de nuevas historias de ópera (*argomento felice a nuove storie*).⁵⁰⁴

⁵⁰³ Giusti, A o ¿G?, 1733, p.34.

⁵⁰⁴ Giusti, A o ¿G?, 1733, p.34.

Sin embargo, viene aquí a pelo un sorpresivo guiño que nos lanza Vivaldi desde su bufete (difícilmente pudo haber sido obra del copista pues, por definición, su trabajo era copiar con la mayor exactitud posible, jugándose el puesto de no hacerlo así): Leyó las palabras de Giusti y se tomó la libertad de contradecirlo condoliéndose del personaje: en lugar de apegarse a lo antedicho, musicalizó *argomento infelice a nuove glorie*⁵⁰⁵ que podemos leer fácilmente en los últimos tres compases del fragmento:



Con este guiño, aparentemente nimio, Vivaldi se sitúa bajo una luz insospechada, interpretable desde varios puntos de vista: como una muestra de solidaridad hacia el vencido o, inclusive, como una profecía de lo que ya se estaba vislumbrando en el acontecer de la otrora poderosa *Repubblica di Venezia* que, como eco de lo ocurrido al gran imperio mexicano, iba a quedar subyugada ante las tropas napoleónicas, perdiendo autonomía y costumbres y siendo saqueada sin compasión. Si Vivaldi sintió pena por el pobre monarca indígena también pudo haberla sentido por sí mismo y los paralelismos son sorprendentes, ambos eran unos viejos –prácticamente de la misma edad– que habían sufrido los embates de una juventud invasora –al compositor lo desclasaron los extranjeros venidos del sur para imponer sus modas musicales cosa que lo obligaría al destierro y a la postre lo llevaría a la tumba–, así como *Moteczuma* viose forzado a claudicar ante la inesperada aparición de *Cortés*, veinte años menor que él, que lo sacaría de su palacio aprovechándose de su indefensión, lo engatusaría con dudosos ardides, y lo privaría de su libertad, anticipándole con cada una de sus acciones el final de su vida y su mundo.

Con este preámbulo, el preste se arrancó a componer el aria más cargada de dramatismo de la ópera. Las cuartetas de Giusti, en pretendidos decasílabos que luego fueron de nueve o de once sílabas, le dieron el tono. Debía transparentarse la insoportable angustia del hombre que ha sido privado de las cosas que más ama y que se revela con su canto ante un destino aciago decretado por los cielos. La fórmula musical de Vivaldi es

⁵⁰⁵ Vivaldi, A. 1733, fol. 89r.

simple pero de suma eficacia: frases vocales o exclamaciones cortas que se detienen abruptamente en coronas o calderones⁵⁰⁶ creando un silencio amargo que acentúa el desamparo. Bajos y violas sostienen con la obstinación de corcheas repetidas los nerviosos dieciseisavos de los violines al unísono que tejen arpegios ascendentes para crear una tensión que no mengua, interrumpiéndose sólo en las coronas. A esto se le van agregando los amplios saltos de la línea vocal para subrayar las aristas de la situación. Comprensiblemente, la parte B que ha de modular a la relativa mayor, Vivaldi la reduce al mínimo, haciendo escuchar el aquí impropio Do Mayor durante sólo dos compases, para volar de inmediato a la subdominante que ha de reconducirnos al *da capo* en mi menor.

Desvinculándola de su contexto fársico y anti histórico, quienquiera que la escuche podrá captar las intensas pulsiones que habitaron al frágil sacerdote, quien a su vez vibró en simpatía con los lamentos del indígena, lamentos que fueron impuestos por la infausta lira que los conquistadores le tañeron con el corazón amordazado.

5.5.- Orquestación y precariedad de medios

Como podrá adivinarse, la certeza en cuanto al número de músicos que conformaron la orquesta para el montaje vivaldiano del 14 de noviembre de 1733 son nulas,⁵⁰⁷ empero, en comparación con otras obras del sacerdote, resulta evidente que el *Motezuma* se redujo al mínimo indispensable (como le sucedió por lo regular con sus óperas debido a los factores financieros que siempre definen criterios). Para tener una idea aproximada debemos conformarnos con algunas inferencias relativas a los instrumentos que se ocupan del bajo continuo, sumando después las cuerdas y a los tres instrumentos de aliento que participaron. Estos son, únicamente, una trompeta o *tromba in Re* y dos cornos o *corni da caccia in Fa*.

Al revisar la partitura, podemos ver que el cura escribió en sistemas de 5 pentagramas el grueso de las arias y en sistemas de dos pentagramas los recitativos. En los de las arias, las voces representadas ahí son las siguientes: el pentagrama inferior lo ocupan los bajos, arriba del cual se presenta el pentagrama destinado a los cantantes. En el pentagrama central se ubican las violas y los dos superiores pertenecen a los violines, en su

⁵⁰⁶ Calderón es el signo en forma de semicírculo con un punto en el centro, que se coloca, principalmente, sobre una figura de nota o silencio, y prolonga su duración más de lo que representan. Moncada, F. 1964, p.42.

⁵⁰⁷ Se desconoce el número de réplicas que tuvo la producción.

consuetudinaria división de primeros y segundos. En rigor, el número de músicos mínimo para que se escucharan todas las voces sería el de un músico por pentagrama, praxis conocida como tocar a “partes reales”, con lo que tendríamos una cifra base de 4 músicos, sin embargo, con esa dotación a la que debe sumarse un clavecín que lee de la parte de los bajos y ornamenta las armonías con la mano derecha, la resultante sonora es más propia de la música de cámara, inadecuada para cumplir con las funciones de la orquesta del teatro de ópera, conjunto instrumental que ha de proporcionar efectos sonoros centrados más en el volumen que en las sutilezas tímbricas.

La línea del bajo puede tocarse al unísono por una cantidad considerable de músicos, dependiendo su número del presupuesto para contratarlos y también del espacio a disposición dentro del recinto o foso teatral. La cantidad puede incluir uno o dos clavecines, un órgano, uno o varios chelos, un archilaud, una tiorba, uno o varios contrabajos y/o violones, un fagot y, en casos especiales, guitarras, violas de gamba y, específicamente para la música de Vivaldi, violonchelos *all'inglese*.⁵⁰⁸ Naturalmente, el número de músicos encargados del bajo tiene que ser proporcional a las fuerzas instrumentales que sustenta. Con secciones nutridas de alientos de metal y percusiones debe alargarse al máximo, al igual que las voces de las cuerdas superiores. Digamos que para equiparar la potencia de una trompeta se requerían al menos de tres chelos y de cinco o seis violines, dependiendo, por supuesto, de la calidad de los instrumentos de cuerda y de quien los toque.

Considerando la participación de la trompeta y los cornos podemos aventurar una cifra que ofrezca un balance adecuado de sonoridades: 5 violines primeros, 4 violines segundos, 3 violas, 2 violonchelos, 1 violone o contrabajo, 1 clavecín, un fagot y 1 archilaud. Tenemos con eso a 18 músicos que tocan en continuación, más los 3 alientos elevando la cifra a 21 en total. Llegados a ese punto debemos tomar en cuenta que a todos ellos había que pagarles los ensayos y cada una de las representaciones públicas, cantidad ésta que ignoramos, aunque es factible deducir por la partitura, que a los cornos Vivaldi les pagó medios ensayos, es decir, los hizo acudir nada más para el Acto I, en el que aparecía su solo, puesto que no los incluyó en el coro final, segmento que, idealmente, engloba a todos los participantes con la idea de desplegar la mayor sonoridad posible. Este dato basta para corroborar la estrechez de recursos con los que contó el preste para el montaje del *Motezuma* en específico –precariedad similar en todos sus montajes en el *Sant'Angelo*–, en franca oposición con otras obras –mencionamos ya los conciertos per “*molti stromenti*”– para las

⁵⁰⁸ No hay todavía consenso sobre las particularidades de este instrumento, hay quien presume que fue un instrumento bajo de la familia de la *viola da gamba*, instrumento éste precursor del violonchelo moderno. Hay quien afirma que fue un instrumento distinto en forma y afinación. Talbot, M. 2011, p. 194.

que, despreocupándose del factor económico, no dudó en armar una gran paleta sonora derivada de una amplia gama de instrumentos (podemos dar por descontado la ausencia de flautas y oboes para doblar las partes de los violines, práctica a la que se recurría para colorear las sonoridades).

Citemos, para ejemplificar, el caso de su oratorio *Juditha Triumphans, devicta Holofernes barbarie*, RV 644,⁵⁰⁹ cuya magnificante representación se realizó con elementos proporcionados por el *Ospedale della Pietá*, lo que resultó en su holgura de costos. Para esa ocasión Vivaldi se dio el lujo de orquestar con todas las cuerdas que le vinieron en gana, con una *viola d'amore* para una de las arias, con órgano y todos los instrumentos disponibles para cubrir el bajo continuo, con 2 flautas de pico, con 1 *chalmereau*,⁵¹⁰ con 2 oboes, con 2 trompetas, con timbales, con un coro monumental y con 5 cantantes solistas. En suma, una enorme masa sonora idónea para celebrar grandilocuamente la victoria de la armada veneciana del 22 de agosto de 1716 sobre las tropas otomanas.⁵¹¹

Veamos ahora qué arias merecieron la contratación de músicos adicionales y, sobre todo, para quien fueron compuestas. Como podemos suponer, una de ellas fue para la imprescindible Anna Giró, ¿para quién más, si la ópera fue creada para complacerla y hacerla sobresalir?... Se trata del aria *S'impugni la spada* (I.16B)⁵¹² que requiere de dos cornos y que, como ya vimos, estuvo por encima de sus capacidades, obligando al abad a componerle un aria alternativa menos pretenciosa. La otra que ostenta una complicada parte de trompeta –requiere de un instrumentista muy solvente– fue pensada para la otra estrella de la ópera, el capón Nicolini que interpretó el papel de *Asprano*. Por las dificultades de su aria *D'ira e furor armato* (II.08)⁵¹³ podemos deducir que fue un cantante realmente virtuoso, pues Vivaldi lo puso rivalizar en cuanto a, potencia y capacidad respiratoria con la trompeta.

Dado que a la Giró se le reconocía más por sus gracias histriónicas que por sus habilidades vocales, es verosímil que la actuación de Nicolini haya convertido el rol de menor importancia de la ópera en el preeminente. Confirmase, una vez más, que el emperador de México, además de causar lastima, sólo sirvió de pretexto para el lucimiento de terceros. Bien lo escribió Giusti en boca del ridiculizado monarca: "*Fatto servo ben vil dell'altrui glorie*",⁵¹⁴ es decir, *Motezuma* acabó convertido en un siervo vil de glorias ajenas

⁵⁰⁹ De los cuatro oratorios compuestos por Vivaldi, éste es el único que sobrevivió.

⁵¹⁰ Ancestro del clarinete.

⁵¹¹ En dicha batalla Venecia recuperó la isla de Corfú.

⁵¹² Vivaldi, A. 1733, ff. 16v- 22v.

⁵¹³ Vivaldi, A. 1733, ff. 52v-58v.

⁵¹⁴ Giusti, A. o ¿G? 1733, p.34.

5.6.- *La espinosa adopción del estilo napolitano*

Enunciado de manera sucinta, la inclusión de este inciso obedece a que la moda musical procedente de Nápoles –también llamada barroco tardío, preclásico o estilo napolitano– afectó a Vivaldi, tanto en la segregación de la que fue objeto, como en la técnica compositiva de su último periodo melodramático, periodo que, a *grosso modo*, corre del 1730 hasta su muerte en 1741. Como hemos repetido, el *Motezuma*, dado su estreno en 1733, aquí pertenece. Es de anotar que en ese mismo año vio la luz el intermezzo *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), obra paradigmática del estilo en cuestión que se tornaría en un emblema dentro de la historia del arte sonoro, no sólo por ser uno de los primeros ejemplos que incorporaron la comicidad dentro de los teatros de ópera, sino por haber desatado la famosa *querelle des bouffons* en París entre los años 1752 y 54. En ella se debatieron dos posturas: La de los partidarios de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), quienes defendían a la música francesa representada por la *tragédie lyrique*, en contra de los seguidores de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y los enciclopedistas, quienes se inclinaban por la apertura de los horizontes musicales hacia una verdadera “italianización”, donde los elementos de la farsa y la comedia pudieran codearse con los argumentos severos y graves de la música seria. Incluso, el sueño de Rousseau era que se lograra una incorporación absoluta de las tendencias de la ópera italiana, incluyendo el destierro del francés por ser una lengua poco apta para el canto.⁵¹⁵

Según los enciclopedistas, el buen gusto de los compositores napolitanos –o, más correctamente, de los músicos formados en los conservatorios de Nápoles– había sido determinante para que la ópera del siglo XVIII lograra sacudirse el polvo del barroco, término que se acuñó en 1746 en París para satirizar a la música pasada de moda, en la que destacaban Vivaldi y Albinoni.⁵¹⁶ Es en Francia donde comienza a hablarse del “estilo napolitano”. Ya en 1739, el caballero Charles de Brosses (1709-1777) en una visita a la ciudad partenopea había notado la excelencia de la nueva música –escuchó la ópera *La Frascatana* de Leonardo Leo (1694-1744)– escribiendo al respecto: “*Je porterei cet opéra en France.*”⁵¹⁷ Dicho de forma pedestre, tal estilo se caracterizó por una cantabilidad más amplia, misma que se logró, como ya hemos apuntado, gracias a una mayor independencia entre la línea melódica y el bajo, por la paulatina supresión de las progresiones, por el

⁵¹⁵ Rousseau, J-J. 1824, vol. 11, pp.141-204.

⁵¹⁶ Strohm, R. 1997, p. 63.

⁵¹⁷ Brosses, Ch. de. 1931, Vol. 1. p. 431.

abandono de las formas contrapuntísticas y por la expansión del ritmo armónico. Asimismo, la nueva práctica musical también habría de denominarse estilo galante o rococó, que sería el cimiento sobre el que se erigiría la música que hoy englobamos dentro del clasicismo.

Si la tendencia musical esgrimida por los compositores del sur llegó a imponerse fuera de Italia, es porque ya había subyugado a las escuelas de la península, incluida Venecia que fue sumamente receptiva al embate sonoro. De hecho, la estructura misma del circuito operístico italiano habría imposibilitado el éxito de sus producciones en el extranjero si no habían suscitado, en primer término, el interés de los empresarios venecianos.⁵¹⁸ La contratación de compositores de ópera italiana en las cortes extranjeras avenía, invariablemente, si sus trabajos habían sido exitosos en Venecia. A una ópera o a un compositor que ahí eran elogiados se les garantizaba una inmunidad artística ante detractores y envidiosos. El proceso había comenzado a partir de la musicalización de los libretos de Metastasio (1698-1782) quien, si bien nació en Roma, su obra literaria fue adoptada con particular predilección por los compositores de la escuela napolitana. Leonardo Leo, Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Vinci, Johann Adolphe Hasse y Nicola Porpora encontraron en sus libretos una fuente de inspiración que fungiría de punta de lanza para el movimiento de expansión hacia el norte y de ahí hacia el resto del mundo.

El caso de Porpora (1686-1768) ilustra con claridad meridiana el fenómeno migratorio. Nacido y educado en Nápoles, Porpora demostró muy pronto su capacidad como maestro y compositor. Entre sus alumnos destacaron los evirados *Cafarelli*, *Senesino* y *Farinelli*. Para este último escribió la ópera *Eumene*, con la que debutó en Roma a los 16 años. Conquistada la *Cittá Eterna*, el insigne maestro llegó a Venecia –traería consigo a sus alumnos estrellas– para estrenar su ópera *Siface* y, de inmediato, se le ofreció un puesto como maestro de coro del *Ospedale degl'Incurabili* que mantuvo intermitentemente (del 1725 al 33, del 1737 al 38 y del 1742 al 43), además de recibir tentadoras invitaciones de otros dos de los cuatro grandes *Ospedali* (de *La Pietá*, donde trabajó del 1742 al 43 y del *Derehitti* del 1743 al 47). En sus años venecianos tuvo acceso a los mejores teatros y de ahí se esparció la voz hasta Inglaterra, de donde recibió una jugoso contrato para encargarse de la *Opera of the Nobility* (1733) de Londres como compositor y empresario. En esa actividad rivalizó con Händel, a quien logró desplazar, simplemente, por ser poseedor de un nuevo modo de concebir la música. En 1752 se transfirió a Viena donde, entre muchos otros, tuvo de discípulo y después de asistente a Franz Joseph Haydn (1732-1809). Con este periplo se traza un amplio sendero evolutivo: Teniendo como epicentro al meridión italiano, dejamos

⁵¹⁸ Weiss, P. 1986, pp. 241-256.

Roma, Venecia y Londres para llegar hasta Viena, donde surge la señera personalidad de Haydn quien tendrá influencia sobre W. A. Mozart (1756-1791) y Beethoven (1770-1827) quienes, a su vez, influenciarán a Schubert (1797-1828), Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856), y a todos los románticos del siglo XIX.

Es de resaltar que la presencia de los napolitanos en Venecia creó una suerte de mafia en la que intervino poderosamente Domenico Lalli (1679-1741), el colaborador de Vivaldi para seis melodramas. Como hemos de recordar, Lalli, alias de Nicolás Sebastiano Biancardi, huyó de Nápoles en 1706 por problemas con la justicia –aprovechó su puesto como cajero del banco de *SS Anunziata* para sustraer una suma importante de dinero– llegando a Venecia en 1710, donde consiguió filtrarse hasta las capas más influyentes de la sociedad veneciana gracias a su amistad con Apostolo Zeno (1668-1750). De ser un prófugo de la ley Lalli consiguió contratos sustanciales –escribió entre 1710 y 1736 veintidós nuevos libretos que se escenificaron– con prominentes teatros de la ciudad,⁵¹⁹ convirtiéndose en una figura respetada, tanto, que su oprobioso pasado acabó por celebrarse. (¿A quién no se le aplaude por robarle a un banco?)... Así las cosas, *La Camorra* napolitana del XVIII ejerció su poder y sus coacciones dentro de *La Serenissima*, complicándoles aún más la supervivencia a los oriundos dedicados al teatro musical (y ya la tenían difícil por el desprecio de los mismos venecianos hacia sus propios artistas). Baste decir que de los 78 *drammi per musica* que se produjeron en Venecia entre 1721 y 1736, no menos de 30 fueron autoría de los meridionales recién aposentados en la veleidosa urbe del Adriático.⁵²⁰

En lo que le tocó padecer a Vivaldi, la situación fue bastante humillante y nos insta a la conmiseración. De haber sido emulado en toda Europa, de pronto se deja llegar una camada de advenedizos y los públicos venecianos se vuelcan hacia la novedad con la avidez cómplice de los empresarios, y hubo de quedarse aislado dentro de su modesto *Sant-Angelo*, componiendo en un modo que había pasado de moda, no obstante sus esfuerzos por adaptarse. Es sintomático que en esa época haya dado por concluidas sus publicaciones; sus conciertos del Op. XII son del 1729. Hacia finales de esa década la situación comenzó a empeorar y los recursos empleados por el sacerdote en pos de una subsistencia en aprietos fueron los de armar pasticcios con música de los compositores emergentes y buscar argumentos novedosos –aquí podemos encuadrar al *Motezuma*–, llegando al extremo de ser plato de segunda mesa para muchas producciones operísticas ya pactadas. El ejemplo más rampante fue el ninguneo del que fue objeto en octubre de 1736 al verse obligado a arreglar

⁵¹⁹ Pagano, R. 1985, pp. 253-7.

⁵²⁰ Talbot, M. 2008, p. 149.

dos óperas en lugar de presentar las propias. *Ginevra, principessa di Scozia* y *L'Olimpiade* iban a presentarse en el teatro *Bonacossi* y en su lugar se prefirieron las óperas de Hasse *Demetrio* y *Alessandro nelle Indie*, para las cuales tuvo que rabajarse a ajustarles algunos pedazos propios.⁵²¹ Encima de todo, las críticas que recibió en diciembre de ese año por su versión del *Demetrio* fueron adversas. El pasticcio fue criticado por su excesiva duración.

Podemos añadir que, contrariamente a sus aficiones, Vivaldi viose forzado a musicalizar un argumento heroi-cómico –muy del gusto de la oleada napolitana– de la autoria de Goldoni que, para colmo de males, tampoco logró estrenarse, o al menos, no hay certeza de que lo haya hecho.⁵²² Se habla del *Aristide* que iba a llevarse a escena en el otoño de 1735 en el teatro San Samuele, por instancias del libretista. Vendría después la desastroza aventura con Ferrara que ya relatamos y la partitura de la última creación melodramática (*Feraspe*, estrenada en 1739 en el *Sant'Angelo*) de nuestro aporreado abad desaparecería de la faz de los teatros, muy probablemente como represalia a su infeliz recepción pública. Aunque no podamos asegurarlo, lo más atinado sería suponer que su música haya sido un vil aglomerado de trozos de los napolitanos en boga. Hay indicios de que pudo tratarse de Vinci, Porpora, Hasse, Nicolás Jomelli (1714-1774) y Francesco Araja (1709-1770 ca.).

En cuanto a los coqueteos del cura con el nuevo estilo compositivo existen elementos que nos confirman que su decisión fue dejarse conquistar pero de la manera más indolora posible. Introdujo cadencias vocales, limitó sus características progresiones, cuadró más sus frases, adelgazó las voces intermedias sacrificando la monumentalidad por la cantabilidad, aumentó la polaridad entre bajos y agudos y, como lo hizo también en las obras instrumentales de su último periodo, detalló más la andadura de sus tiempos, es decir, pasó de los tiempos estándar con la nomenclatura llana de *Allegro* a las de *Allegro molto*, *Allegro ma poco*, *Allegro non molto*, etcétera. Para sus líneas melódicas buscó una diversificación rítmica donde se exaltaran las minucias y los detalles.

En buena proporción, estas adopciones están presentes en el *Motezuma*, pero para no extendernos demasiado en análisis de carácter más musicológico que histórico, quedémonos con un par de evidencias: Ya desde la primera aria que aparece en la mutilada partitura nos topamos con un *Allegro non molto*, que interpreta *Fernando* con el texto *I cenni d'un sovrano* (I.14)⁵²³ Adentrándonos en ella encontramos que no contiene ninguna progresión y que hay un uso desmedido de los trinos como ornamentos, amén de incurrir en una figura rítmica bastante desacostumbrada: aparecen grupos de dieciseisavos con puntos y

⁵²¹ Heller, K. 1997, p. 110.

⁵²² Strohm, R. 2008, vol. 2. pp. 585-9.

⁵²³ Vivaldi, A. 1733, f.9r-11r.

treintaidosavos como elementos temáticos, cosa que le confiere un carácter burlesco. ¿Pudo Vivaldi intentar mofarse así del afeminado conquistador? Asimismo, la estructura de las frases es más regular que las del Vivaldi de sus años previos a la invasión napolitana.

5.7. – *Las presuntas “reconstrucciones”*

Como colofón de los avatares sufridos por la partitura, llegamos al punto de abordar los trabajos “reconstructivos” que han visto la luz hasta ahora, pugnando cada uno de ellos por una primogenitura. Sabemos de cuatro trabajos diferentes, aunque idénticos en cuanto a su postura ideológica, es decir, respetar en su totalidad el libreto de Giusti adaptándole distintas músicas –tanto de Vivaldi como compuestas ex profeso– a los huecos que quedaron en la edición comercializada en Berlín. Ya hablamos de Federico María Sardelli (1963) y de Alan Curtis (1934); será menester comentar sus premisas e incluir a las otras dos. Antes de eso hay un antecedente que debe consignarse.

En 1967, el musicólogo Roland de Candé (1923) publicó una biografía de Vivaldi y se la regaló a su amigo Alejo Carpentier (1904-1980). En ella el escritor se enteró de un cierto *dramma per musica* intitolado *Motezuma* que se daba por perdido.⁵²⁴ Excitado por la curiosidad del dato, Carpentier empezó a elucubrar su novela y fue consecuente que pidiera a Candé que le procurara una copia del libreto. Una vez localizado éste en Venecia, con peripecias dignas del realismo-mágico, el novelista se puso a trabajar en el *Concierto Barroco* que hemos leído. Previsiblemente, la existencia de esa extraña ópera, o más bien su cuestionada inexistencia, suscitó el interés de miles de lectores, surgiendo nuevos adeptos a la causa vivaldiana y a la del *Motezuma* en particular.

Jean-Claude Malgoire (1940), amigo de los antedichos, fue el primero en concebir la idea de rehacer la partitura aún extraviada guiándose por el libreto. Le tomó años de búsquedas y consideraciones, hasta que la proximidad del quinto centenario del “descubrimiento” de América le dio el empujón final. Definió así su proceder: “Al leer esta obra intensa y palpitante [la novela] fui asaltado por el prepotente deseo de intentar este trabajo de “resurrección”, que aunque arbitrario, me ha permitido, sin embargo, honrar el genio musical de Vivaldi. Es a él, por lo tanto, a Alejo Carpentier a quien he querido dedicar

⁵²⁴ Candé, R. 1967, p.235.

el trabajo.”⁵²⁵ El entusiasta Malgoire armó un pasticcio con material procedente de otras óperas vivaldianas y lo justificó de esta manera:

“No puede presentarse al público contemporáneo una ópera seria, si primero no se adapta; que la ópera sea verídica, falsa o “verídico-falsa” no importa, porque el espectador de hoy ya no tiene los mismos hábitos de escucha que el espectador, digamos, del siglo XVIII. Entonces, escuchar una ópera seria era una cosa muy distinta. La historia y el argumento eran, por lo general, sólo el pretexto para ir al teatro a escuchar a los propios ídolos [se refiere a los cantantes]. En esta microsociedad de la ópera, la relación entre compositor, libretista, cantantes y público estaba extremadamente codificada y la expectación era muy distinta de la nuestra. El pasticcio puede verse como una de las tantas soluciones para colmar este desecho: permite magnificar la producción de un compositor extrayéndole la quintaesencia y realizar una obra más exaltante porque está más cerca de nuestras preocupaciones “modernas”.⁵²⁶

Desbordado de buenas intenciones, el músico francés compuso los recitativos a la manera barroca,⁵²⁷ seleccionó arias cuyos textos pudieran reemplazarse con las poesías de Giusti⁵²⁸ y distribuyó las voces de acuerdo a su leal entender. Dedujo que siendo *Motezuma* el personaje principal tendría que haber sido un castrado y el usurpador *Fernando* un barítono,⁵²⁹ jamás hubiera imaginado que Vivaldi los había invertido, contraviniendo a las reglas tácitas del melodrama. Asimismo, equivocó las tesituras de *Mitrena* y *Asprano* –por mera ignorancia, pues las verdaderas, de haberlo querido, hubiera podido rastrearlas– asignándoles las de soprano y de bajo. En cuanto a la sinfonía de apertura utilizó la del *Tamerlano* (o *Il Bajazet*) del 1735 y para la sinfonía fúnebre del Acto III recurrió a una sinfonía del *Tito Manlio* del 1719.

El exaltado *pasticcio* tuvo su estreno mundial el 8 de mayo de 1992 en la ópera de Monte Carlo, con sucesivos montajes en Bordeaux (V/92), Turcoing (V/92), Lausanne (IX/92), Avignon (IV/93) y Lille (V/94). Sus puestas en escena fueron dirigidas por el franco-español Ariel García Valdés y el diseño de escenografías y vestuarios estuvo a cargo del norteamericano Jérôme Kaplan (1920-1997). La dirección musical corrió por cuenta de Malgoire, al frente de su orquesta *La Grande Écurie et la Chambre du Roy*. Los cantantes

⁵²⁵ Malgoire, J-C. 1992, p. 25.

⁵²⁶ *Ibid*, 1992, p. 25.

⁵²⁷ Es de señalar que recortó considerablemente los textos para que la obra fuera más asequible para el público “moderno”. El tiempo total quedó en 136 minutos, 75 minutos menos de la probable duración original.

⁵²⁸ Empleó a voluntad porciones de la cantata *Amor hai vinto* RV 683, de *La Candace* RV 704, de *Griselda* RV 718, de la Serenata a tres *Alcindo* RV 690, de *L’incoronazione di Dario* RV 719, de la *Fida Ninfa* RV 714, de *Orlando furioso* RV 728, de *Catone in Utica* RV 705, de *Tito Manlio* RV 738, de *Farnace* RV 711 y de *Dorilla in tempe* RV 709.

⁵²⁹ Por tradición, los roles de villanos se asignan a barítonos.

todos franceses, al igual que el coro. Salió al mercado una grabación en vivo del estreno en Monte Carlo bajo el sello Astrée con distribución internacional. Sin menospreciar las buenas intenciones de la operación, el resultado sonoro es bastante pobre, no atreviéndonos a recomendar la adquisición del fonograma doble a ningún amante de la ópera.

Después de los conflictos legales acaecidos entre la *Sing-Akademie zu Berlin* y los coproductores de las puestas en escena de la Ópera de Barga y el Festival cultural de Düsseldorf que mencionamos en el inciso 5.1, la “reconstrucción” concebida por Federico Maria Sardelli pudo mostrarse ante públicos a quienes les costó trabajo entusiasmarse, tanto con las miserias del montaje como con la inconexión del texto. Su “reconstructor” –un individuo que toca la flauta, dirige orquestas y hace caricaturas– tuvo, sin asomo de duda, el talento para convencer a muchos sobre la supremacía de su trabajo reconstructivo, aduciendo que era el más apegado al espíritu de la ópera vivaldiana. Empero, lo que vendió fue un producto cuestionable: ejecutó el *dramma per musica* respetando las mutilaciones de la partitura, evitándose así la lata de tener que componer los recitativos faltantes y de buscar otras arias sustitutas de Vivaldi; para justificarse le pegó la sinfonía del *Farnace* RV 711 al inicio, le insertó un fragmento del *Stabat mater dolorosa* RV 621 con su texto en latín y al final le adosó la sinfonía *Al santo sepulcro* RV 169. La aleatoria elección de un fragmento sacro fue, según él, una consecuencia lógica debido a la religiosidad de Cortés que todos conocemos (escribió para convencernos que el conquistador “oraba continuamente y que asistía a la Santa Misa”).⁵³⁰ Pero, si recordamos bien, en ningún momento Giusti puso a *Fernando* elevando plegarias al cielo, ni mucho menos yendo a misa. ¿Entonces? ¿No se trataba de respetar en su totalidad la obra de arte en su inescindible binomio de texto y música?...

En su nota explicativa sobre la puesta en escena Sardelli admitió:

“El libreto, que al contrario de la música nos ha llegado en forma completa, nos pone de frente a una acción extremadamente complicada. [...] La única solución posible ha sido, por lo tanto, la de atenerme a la verdad histórica, [no sabemos si se refiere a la esgrimida por Giusti o a la suya] y la de concentrar la acción en el cautiverio de Motezuma, como rehén de Cortés. [de hecho, los cambios de escena previstos en el libreto los omitió para subsanar la inverosimilitud ¿...?] Contrariamente a lo que sucede con la acción que, a causa de un gran número de eventos superfluos resulta poco clara y confusa, Alvise Girolamo Giusti [creyendo que era uno solo, funde aquí a los dos parientes] logra definir los diferentes

⁵³⁰ Sardelli, F. M. 2005, p.15.

caracteres de los protagonistas con claridad extrema. [Ya pudimos enterarnos de lo bien que definió el libretista las personalidades de Motezuma y de Mitrena, la “emperatriz” de México] Montar la ópera con la acción original del libreto así como lo heredamos, habría significado volver la ópera aún más difícil de comprender...⁵³¹

Para adocnar ulteriormente a los espectadores con la “verdad histórica”, la “reconstrucción” de Sardelli contó con proyecciones en video que reforzaron los ambiguos símbolos “aztecas” y el ropaje concebido por la experta en la historia del vestuario Amélie Haas coadyuvó en la empresa. Veamos, para hacernos una idea cabal del rigor histórico, los fieles atavíos de *Motezuma* y *Teutile*...



Bocetos de Amélie Haas para el vestuario del Motezuma.

⁵³¹ *Íbid*, 2005, p. 15.

Sobre la dirección escénica de Uwe Schmitz-Gielsdorf, podemos evitarnos cualquier glosa, pues se redujo a asegurar los despropósitos diseñando una habitación desnuda como escenario en la que diseminó algunos cacharros de supuesta índole indígena. Aquello que los asistentes sí agradecieron fue la brevedad del entuerto: la obra mutilada con las pequeñas adiciones de Sardelli duró alrededor de 145 minutos, un tercio menos de lo que elaboró Vivaldi. En cuanto a la fidelidad con las tesituras habríamos de reconocer que se apegó casi íntegramente a lo pedido por la partitura. Exceptuando el rol de *Asprano*, que lo interpretó una mujer, los demás fueron cuidadosamente seleccionados, sobre todo la del contrateno que personificó a *Fernando*. Resultó muy apegado a la verdad histórica escuchar al conquistador con voz atiplada, resultado de una hipoactividad hormonal. ¿Se habrán equivocado los cronistas al adjudicarle la paternidad de tantos hijos?

Aquello que indignó al músico italiano fue que su “reconstrucción” sólo logró montarse en las plazas que ya enunciamos (Barga, VII/05 y Düsseldorf, IX/05) y que no pudo grabarla comercialmente. Le tomó la delantera el norteamericano Curtis. Lo relevante del caso es que sí hubo interés de varios funcionarios mexicanos para importar la producción íntegra a México (con el elenco y la orquesta *Modo Antiquo* completa). Los preparativos fueron comenzados entre el titular de la *OperaBarga*, Nicholas Hunt, el embajador de México en Roma, a la sazón Rafael Tovar y de Teresa (1954) y el entonces Director General de Música de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, Sergio Vela (1964). Sin embargo, el negocio vislumbrado por este último, se vio entorpecido por la aparición de la relectura propuesta en esta tesis.

§

Merced a una estrategia muy calculada, las gestiones de Alan Curtis para imponer su “reconstrucción” –que no fue realizada por él, mas así la publicitó– tuvieron un impacto mediático y comercial enorme. Con dinero de curiosa procedencia –sus proyectos son financiados por Donna Leon (1942...), una millonaria norteamericana que escribe novelas policíacas ambientadas en Venecia– cubrió la cifra exigida por la *Sing-Akademie zu Berlin* por el improcedente concepto de derechos autorales. Pagando sin chistar ganó el tiempo que Sardelli perdió, para cocinar primero la grabación y después las puestas en escena. Generalmente se graba cuando la obra ha madurado lo suficiente frente al público, pero a Curtis lo que le interesaba era suscitar el interés de los teatros con un producto ya terminado

–cosa que no entendió el italiano– y privo de competidores. Nada tonto, Curtis se acercó a la renombrada *Deutsche Grammophon* para proponerles el estreno discográfico y la reacción positiva fue inmediata. Se grabó al vapor –había mucho miedo de que Sardelli se adelantara– en noviembre de 2005 y el estuche con tres discos compactos salió al mercado en febrero de 2006 amparado por el sello *ARCHIV Produktion* de la citada disquera con distribución en los cinco continentes.

El producto comercial contó con la participación de *Il complesso Barocco* que dirige Curtis y seis cantantes de reconocida trayectoria. Las voces de castrado de *Fernando, Ramiro* y *Asprano* fueron sustituidas por mujeres y para la “reconstrucción” musical Curtis se sirvió de Alessandro Ciccolini (1970....), concertino de su orquesta. Es de resaltar que por el imprescindible servicio musicológico, al autor no se le concedió siquiera que su nombre figurara en la portada de los discos y su semblanza biográfica tampoco apareció en el *booklet* junto a las de los demás protagonistas. Al negro musical se le mencionó de manera oblicua dentro de la justificación del proyecto.⁵³² La consigna de Curtis fue respetar íntegras las palabras del libreto y de ahí partir para la reconstrucción de las partes faltantes de la partitura. Hábil e imaginativo, Ciccolini cumplió el cometido componiendo todos los recitativos, adaptando otras arias de Vivaldi⁵³³ y completando los fragmentos de las arias *Tace il labbro* (I.07), la sección B de *S’impugni la spada* (I.16B), *L’aquila generosa* (III.01), *L’agonie dell’alma afflitta* (III.05) y del coro *Al gran genio guerriero* (III.11). La sinfonía de apertura fue tomada del *Tamerlano* o (*Il Bajazet*), esta sí, por decisión de Curtis. El producto completo alcanzó una duración de 195 minutos netos de música, un tiempo muy cercano a lo que debe haber durado el melodrama original.

Efectivamente, la aparición del estuche de discos abrió la puerta de muchos teatros y la versión del *Motezuma* de Curtis/Ciccolini adquirió una evanescente resonancia planetaria. De ahí, del estreno en Italia, surgió la creación de un DVD doble que comercializa la casa *Dynamic*. Enlistemos a vuelapluma los montajes que se hicieron en colaboración con el director de escena Stefano Vizioli y la diseñadora de vestuario Anne Marie Heinrich:

⁵³² Schünemeyer, J. 2006, pp. 21-22 y 26-29.

⁵³³ Utilizó arias del *Tito Manlio* RV 738, *Farnace* RV 711, *L’Incoronazione di Dario* RV 719, *La virtù trionfante* RV 740, *Semiramide* RV 733, *La fida ninfa* RV 714 y *Griselda* RV 718.

2007

- Teatro *Sao Carlos* de Lisboa. (25/IV)
- Teatro estatal *Hesse* de Wiesbaden. (29/V)
- Teatro *An der Wien* de Viena. (6/X)
- Teatro *des Champs Elysées* de Paris. (10/X)
- Auditorio de Valladolid. (17/X)
- *Palau* de Valencia. (18/X)
- Teatro *Arriaga* de Bilbao. (19/X)
- Teatro de la *Maestranza* de Sevilla. (20/XI).

2008

- Teatro *Comunale* de Ferrara. (25/I)
- Teatro *Municipale* de Piacenza. (15/II)
- Teatro *Municipale* de Módena. (29/III)

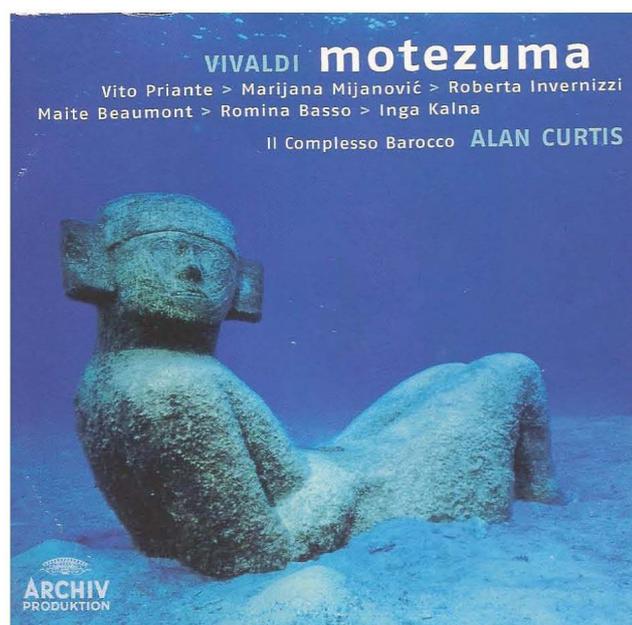
2009

- Teatro *Center* de Long Beach, California. (28/III)⁵³⁴

Para completar el recuadro, es de incluir la portada de la grabación. En ella puede apreciarse el interés con que los asesores de la empresa artístico/comercial se acercaron a la cultura mexicana.⁵³⁵ De notar la pertinencia de un *Chak-Mool* como elemento central.

⁵³⁴ La producción estadounidense se valió del trabajo de Ciccolini pero dejó fuera a Curtis y su orquesta. El director musical de esta falsa “premier” americana –el estreno continental avino en México en 2007- fue Andreas Mitisek al frente de la orquesta *Musica Angelica*. Para adaptarla al gusto del público yankee se hizo una puesta en escena de corte sexual y los recitativos originales fueron sustituidos por parlamentos hablados en inglés. Huelga decir que el repudio de la crítica fue total y que ya no logró reprogramarse.

⁵³⁵ El responsable principal del diseño artístico fue Fred Münzmaier.



Carátula del fonograma que anunció el estreno mundial contemporáneo

Hay que denunciar que el manager de Curtis –y de la orquesta *Il Complesso Barocco*– hizo un tentativo para estrenar en México la onerosa producción,⁵³⁶ pero los interlocutores mexicanos, adscritos a la ópera de Bellas Artes, no dispusieron de los recursos para la contratación; de otra forma, el público mexicano hubiera podido constatar la predilección que los responsables de la cultura tienen por las lecturas extranjeras de los episodios de la vida nacional, predilección que sí se verificó en las puestas en escena que vienen en seguida. Cabe decir que, no obstante la inyección de dinero para publicidad, la propuesta operística fue cayendo en el olvido y las posibilidades de que vuelva a montarse son remotas (pudimos apreciarlo en la paulatina disminución de las puestas en escena). Tampoco nos animamos a recomendar los fonogramas, ya que comprándolos se fomenta la acomodaticia visión que han tenido los europeos y ahora los norteamericanos sobre México, visión de la que siempre han sabido sacar provecho.

Al tiempo de las pugnas descritas entre el norteamericano y el italiano, cada uno denostando el trabajo del otro para acaparar la atención, comenzó a gestarse en Alemania la idea de una nueva “reconstrucción” que pretendería tomar en cuenta a los mexicanos para “legitimar” el fallido experimento operístico originado en Venecia. El instigador principal, un cierto Bernd Feuchtnner con credenciales de publicista y productor de ópera, concertó a los participantes y obtuvo los fondos.⁵³⁷ Se involucró al músico Thomas Leininger (1983)

⁵³⁶ Se trata de Giulio d’Alessio, cuya oficina está en Bruselas.

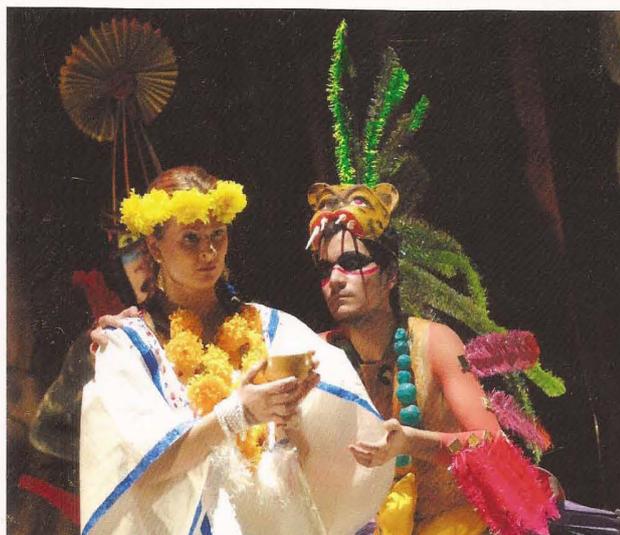
⁵³⁷ Su posición como responsable de la ópera de Heidelberg puede verificarse en el sitio web que se enlista.

para que compusiera a la manera de Vivaldi los trozos faltantes y se contrató a los mexicanos Martín Acosta (1964) y Humberto Spíndola para la dirección de escena y el diseño del vestuario, respectivamente. Con una respetable cantidad de euros aportados por la ópera de Heidelberg, el teatro de Lucerna y la empresa Tiefenbacher, la coproducción germano-helvéctica pretendió una reciprocidad con el gobierno de México a cambio de la invitación de sus representantes. El mediador nacional Rafael Segovia (1951), hijo del poeta trasterrado Tomás Segovia (1927-2011), prometió giras y emolumentos a granel, echándose a andar la maquinaria operística.

El estreno de la anómala “reconstrucción” se llevó a cabo el 8 de diciembre de 2006 en el teatro rococó de Schwetzingen y volvería a presentarse en el teatro de Lucerna bajo la dirección musical de Michael Form (1967) el 10 de julio de 2007, después de haber viajado a México para el cacareado estreno continental; siendo que las cosas no salieron conforme al detallado esquema teutón. Para empezar, los mexicanos Acosta y Spíndola pensaron en una recreación sarcástica de la ópera donde el ridículo prevaleció sobre el absurdo –pudo verse un alebrije, un astronauta, un ángel y un hombre de negocios en el escenario, amén de los vestuarios de papel de los falsos nahuas que los semejaban a hawaianos– y la recreación sonora de la ópera cayó en el favoritismo y el autoelogio. Leininger creó arias basadas en los textos de Giusti, pero desvirtuó su trabajo componiendo largos segmentos para una flauta obligada, por ejemplo, para que el director de orquesta (Form) pudiera lucirse también como instrumentista. Aunque su recreación pudo tener una vaga similitud con el estilo vivaldiano, nos encontramos, finalmente, con una licencia musical más cercana a un capricho que a una necesidad. En su justificación, Leininger aceptó valerse de temas vivaldianos para luego deformarlos en pos de la novedad: “Su aspecto formal nació a través de citas que contienen ecos de la música de Vivaldi”⁵³⁸

En la lista de temas con su admitida proveniencia tenemos “ecos” del *Ottone in Villa* RV 729, del concierto RV 332, del Trio Sonata RV 86, de la *ciaccona* del concierto RV 114, del *Inverno* Op. VIII, n° 4 y del concierto para fagot RV 484. La sinfonía de apertura fue tomada en préstamo de *L'Olimpiade* RV 725. Las tesituras fueron respetadas en su totalidad, excepto que los papeles de los *castrati Fernando* y *Asprano* fueron encarados por mujeres. Para que no subsistan dudas sobre la manera de abordar el aspecto visual de la puesta en escena, valdrá la pena deleitarse con la propuesta hecha por Spíndola para las caracterizaciones de *Mitrena* y *Motezuma*.

⁵³⁸ Leininger, T. 2006, p. 22.



Montaje de la ópera de Heidelberg del Motezuma. Diciembre de 2006.

Para sorpresa del público que asistió al estreno, la ópera con la sobrevalorada addenda alcanzó las cuatro horas de duración y no fue suficiente el intermedio para sacudirse tedio y malestar.⁵³⁹ Obviamente, los productores buscaron la forma de interesar a otras compañías de ópera para venderles el montaje, mas no tuvieron éxito, salvo con los suizos de Lucerna que no sabían lo que iban a coproducir. Quedaba el viaje a México como último recurso para la obtención de fondos y la propaganda interplanetaria. El choque de culturas se encargaría de situar a cada uno en su lugar. Segovia prometía muchas presentaciones pero no conseguía nada y los participantes europeos ya habían apartado sus agendas para viajar a los antiguos dominios de *Motezuma* en las fechas predeterminadas. Un viaje desesperado de Form y Feuchtner a la capital debía acabar de convencer a las autoridades mexicanas sobre la oportunidad que iban a perderse si no patrocinaban también las puestas en escena nacionales. A los teutones no iba a caerles muy en gracia que ellos no fueran los únicos y que hubiera otros proyectos en lidia, como el que esta tesis defiende, y sus ínfulas no serían suficientes para materializar íntegramente sus propósitos, entre otras cosas, porque el director de la ópera de Bellas Artes tenía en mente otros planes que incluían la reelaboración que aquí se enuncia.

Al cabo de incontables entrevistas y periodicazos, Segovia obtuvo un discreto presupuesto de la Secretaria de Cultura del D. F. para estrenar el melodrama, sin embargo, no alcanzaba para que viajara la orquesta y los cantantes desde Europa, tampoco para cubrir escenografía y vestuario. Fue así que un mecenas suizo donó 50 mil francos para que el estreno americano no se resquebrajara. La cifra alcanzó para algunos emolumentos y los

⁵³⁹ El autor de esta tesis estuvo presente.

boletos aéreos de la tercera parte del contingente europeo. Se subsanó la merma contratando a cantantes y músicos mexicanos, a quienes se les garantizó que habría réplicas en distintas ciudades del país. El anzuelo incluía giras a Turquía, Rumania, España y Argentina...

Los días 10 y 11 de marzo de 2007, con un número insuficiente de ensayos, cristalizó la magna empresa binacional en el Teatro de la Ciudad ante un público perplejo. Un escenario desnudo con unos cuantos músicos montados en él, sirvió de marco para que los cantantes en ropa de calle le dieran vida al demediado drama musical. Como hubo amotinamientos por la incertidumbre sobre la salida del dinero, algunos ensayos se cancelaron y la obra hubo de recortarse. Previsiblemente, Acosta y Spíndola no habían querido arriegarse, abandonando el melodioso barco aún antes de que zarpara. El mismo espectáculo, en su miseria manifiesta, se presentó el 17 de marzo, en una sólo función en el teatro Metropolitano de Tampico, siempre bajo la conducción de Form. Es de resaltar que en los programas de mano pudo leerse: "*MOTEZUMA, Un Encuentro Musical con la Historia.*"

Parte de esa historia que no acaba de escribirse es que los naturales que formaban la orquesta, engañados y explotados en idéntica medida, demandaron al criollo Rafael Segovia, quien se había apropiado del dinero concedido por la Secretaría de Cultura y se rehusaba a soltarlo aduciendo que el resultado artístico había dejado mucho que desear...Viene a cuento mencionar que Feuchtner, el artífice alemán de la "reconstrucción", le espetó a Segovia cuando este le hablaba de que había otro proyecto que quería refutar el eurocentrismo de la obra y que, si se buscaba una alianza, quizá, podrían abrirse otras puertas, que la "historia de México era irrelevante para Europa".⁵⁴⁰

No podemos finalizar este inciso sin incluir la última "reconstrucción" que ha visto la luz, no obstante haberse gestado con un producto muerto desde su concepción. Si se calificó de "cuestionable" el trabajo de Sardelli, el que tenemos a continuación habría de catalogarse como el aborto de una farsa. Empero, contó con el apoyo de la señora encargada de la Secretaria de Cultura del GDF, la ínclita Elena Cepeda Ponce de León, que ya había dado su apoyo a Segovia. El malparido espectáculo volvió a presentarse en el Teatro de La Ciudad dentro de los festivales *Viva Vivaldi* que organiza Michael Meissner, el mismo sujeto que se encargó de "reconstruir" la obra; de no confundir con el convicto en una prisión tejana por promover pornografía infantil y gestionar prostitución a gran escala del mismo nombre.

⁵⁴⁰ Rafael Segovia *dixit*. 29 de Marzo de 2006.

Sobre las capacidades de Meissner, quien llegó a México procedente de Alemania especulando con la aceptación irrestricta que se le ofrece a los extranjeros de piel blanca,⁵⁴¹ para echarse a cuestras la “reconstrucción” de la ópera no hay que abundar demasiado; su propuesta las clarifica. Se le olvidó, si es que lo supo, que los *drammi per musica* comenzaban con una sinfonía. Él la omite para dar inicio con un coro extraído del oratorio *Juditha Triumphans* RV 644, con su texto original en latín. De hecho, de los nueve insertos de arias acometidos, seis pertenecen al mismo oratorio y se cantaron en latín, aunque su texto no guardara atinencia con la acción. Las otras tres fueron extraídas de *Il Giustino* RV 717, cuya partitura ya había utilizado en otro estreno mexicano de incuestionable mediocridad (2004). ¡Para qué molestarse en buscar material más apropiado si el público aplaude cualquier cosa y las autoridades también! Con respecto a los recitativos, fueron resueltos anodinamente y los tres actos originales se condensaron en dos. En cuanto a las tesituras hubo una aportación, mejor dicho, un plagio. Consistió en eliminar a los castrados para devolverles a sus dueños la voz viril que les había arrebatado la tradición barroca (*Fernando*, *Ramiro* y *Asprano* fueron encarnados por tenores), idea que había sido esgrimida en esta tesis desde septiembre de 2005 ante los titulares del *Istituto Italiano di Cultura*, de la ópera de Bellas Artes, del Festival del Centro Histórico, de la Secretaría de Cultura del GDF y posteriormente, ya en 2006, frente al director del Teatro de la Ciudad.⁵⁴²

Para disfrazar la falsedad histórica, Meissner se apoyó en la colaboración del director de escena Luis Martín Solís, quien tuvo varios aciertos. Recurrió a la *cihuacóatl* para avalar los despropósitos de la trama y eligió al perfecto *Motezuma* que el libreto pedía. Tenía la voz cansada, una panza prominente y con frecuencia se le caía el penacho. Memorable la manera de resolver la batalla: los contingentes de soldados sostenían cada uno por su lado chalupas y barquitos de cartón, bailando con ellos y haciendo que guerrearan, cual lucha entre infantes con taras mentales.

Las fechas que la posteridad ya olvidó correspondieron a los días 10 y 11 de agosto de 2007; lastimeramente, ninguno de los asistentes al teatro se enteró de haber sido testigo de un acontecimiento irrepetible en los anales de la ópera en México.

⁵⁴¹ En su desempeño como violinista con la Filarmónica de la Ciudad de México demostró sus inclinaciones: su contrato fue rescindido por fraude. Por no hablar del descrédito que se ha granjeado en el medio por sus manejos turbios. Son pocos los músicos que no han resentido sus anomalías en materia de finanzas.

⁵⁴² Se trata del Dr. Pier Augusto Petacco, de los maestros Raúl Falcó y José Arean, de las secretarías de Cultura Raquel Sosa Elizaga y Elena Cepeda y del maestro Mario Espinosa Ricalde, en ese orden.

Capítulo VI *Una reelaboración plurimanual*

6.1.- *La música. Punto de partida y puerto de arribo*

La acometida de este capítulo, núcleo del trabajo académico emprendido, arrostra dificultades, empezando por la conjugación verbal. ¿Deben reconsiderarse las palabras para asumir la osadía apegándose a la primera persona del singular? O, ¿es prudente seguir parapetándose en la primera persona del plural para compartir responsabilidades?... La respuesta no fluye con la lucidez esperada por lo que, quizá, valdría la pena experimentar con una alteridad de voces según la relevancia documental de lo que se narra. Llegamos, pues, a la primera decisión que hube –se hubo o hubimos– de tomar. ¿Dónde se inicia un proyecto que difiere de las otras “reconstrucciones” del multicitado *dramma per musica*? ¿Cuáles son las motivaciones que impulsan a hundirse en una ciénaga de incertidumbres, aún a sabiendas de no salir bien librados?...

La primera luz emanó de saber que Vivaldi no había sido el responsable directo de la flagrante manipulación histórica del libreto y que su producción melodramática continuaba siendo víctima del menosprecio. ¿Por qué no, entonces, servirse de sus virtudes para repensar el *Motezuma* equilibrándolo entre sus aciertos melódicos y su imperativa revisión argumental? ¿No era hora de concederle un espacio dentro del melodrama a las visiones contrapuestas generadas por el choque de culturas, valiéndose de los segmentos concebidos por ese cura que demostró interés, incluso empatía, por aquella civilización remota de la que había carecido de elementos para su cabal entendimiento?

Era evidente que debían respetarse las arias elucubradas por el sacerdote –no así el sesgo de sus textos– y que habían de seleccionarse otras de su autoría –ya demostré que las mutilaciones sufridas por la partitura obligan a una forzosa reelaboración– para configurar un nuevo discurso musical, congruente en sí mismo, sobre el que pudiera erigirse un libreto que refutara los embustes del original. La quintaesencia invocada por Jean-Claude Malgoire en su trabajo de “resurrección” podía lograrse aquí, seleccionando un material vivaldiano de la más depurada factura que sirviera, adicionalmente, de correlato sensible sobre la tragedia vivenciada por los protagonistas. La conexión entre las arias sería un problema que vendría en segunda instancia, así como la asignación de los personajes sustitutos con su verdadera identidad lingüística. La aceptación de la que goza hoy la obra de Vivaldi entre melómanos,

era incentivo para demostrar que con ella podía accederse a un público aún más vasto, siempre y cuando, se efectuaran las reformas pertinentes; entre éstas acortar su duración, emplear el supertitulaje y, sobre todo, inclinarse, hasta dónde la ópera lo consintiera, hacia la verosimilitud. Atinadamente lo acotó Julio Scherer García (1926) al relatar una conversación con Gabriel García Márquez (1927):

“La verdad incontrovertible es tema de Dios, y la verosimilitud asunto de los hombres. Esa verdad, si alguien cree poseerla, sólo lo encierra en una cárcel que construye con sus propias manos.”⁵⁴³

Asumida la imposibilidad de detentar la verdad absoluta y tenida cuenta de la condena que implica sentirse dueño de ella, la salida más viable era ampararse en un mensaje musical de belleza totalizadora. Estaban las arias sobrevivientes y había que reordenarlas de acuerdo a un bosquejo preliminar de libreto, al que se le agregarían otras músicas que lo redondearan. En el nuevo ordenamiento debían alternarse los modos y los temperamentos de una manera que resultara, audible y anímicamente coherente. También preliminar había de ser la elección de los personajes. Fueron seis los originales y en tal número debían mantenerse, aunque eso no obstaba para incluir personajes secundarios que ayudaran en el decurso dramático del nuevo libreto (además de las comparsas destinadas para el coro, era aconsejable añadir un cura, a algún indígena del séquito de Motecuhzoma, a otro miembro cercano de su familia y a un descendiente del *tlahtoani*, vivo en la primera mitad del siglo XVIII, a quien se le encomendaría un prólogo y un epílogo). Instancia posterior, mas debidamente contemplada desde el inicio, era la orquestación con el instrumental prehispánico y la supresión definitiva del italiano.

Poniendo manos a la obra se procedió con la confección de la nueva sinfonía de apertura. Era claro que había que apelar a la reforma propuesta por Gluck al contemplarse la vinculación, si no temática con la ópera que precede, al menos emocional. La sinfonía del *Motecuhzoma II* debía presagiar la tragedia que se avecinaba. En la afanosa búsqueda de material destacó, sin margen de dudas, un concierto en sol menor compuesto por Vivaldi para la corte de Dresden, en el que puso en juego una multiplicidad de voces. Se trata del concierto para violín principal, 3 oboes, 2 flautas, fagot, cuerdas y continuo RV 576.⁵⁴⁴ Su potencia expresiva –se ha calificado como uno de los conciertos más poderosos del preste– donde destaca la célula temática del primer movimiento –tres negras emitidas al unísono por

⁵⁴³ Scherer, J. 2008, p. 115.

⁵⁴⁴ En el manuscrito autógrafo se lee *Per Sua Altezza Reale di Sassonia, kurprinz Friedrich August* (1694-1733) quien visitó Venecia en 1716.

toda la orquesta– fue definitiva, amén de su atinada tonalidad (a sol menor se le reconoce como una de las tonalidades con mayor dramatismo del espectro musical).⁵⁴⁵

El único tiempo del RV 576 que no encajaba con la nueva propuesta era su movimiento central, pero ya entrados en la espiral deconstructiva, se le sustituyó fácilmente por el *Largo* del *Laudate Pueri Dominum* RV 601, el mismo que, con ligeras modificaciones, Vivaldi reutilizó en el *Larghetto* de su concierto RV 431^a, sobrenombrado *Il gran mogul*. Aunque originalmente procediera de una pieza vocal sacra, ofrecía una oportunidad espléndida para amplificar el diálogo entre los dos mundos: el de un violín europeo (que tomó la parte destinada por Vivaldi a una flauta transversa) con una flauta autóctona (que sustituyó a la voz cantante cuyo texto rezaba *Gloria Patri et filio*). La complicación residía en que la tonalidad original de la obra era la menor; mas se subsanó transportándola un tono abajo. Por lo general, los conciertos en tonalidad menor se trasladan en su movimiento lento a la relativa mayor o, permanecen, aunque raramente, en la homotonalidad. Nunca se mueven a la superdominante. Con la operación descrita se completaba el primer bosquejo de sinfonía, pero no se había resuelto el problema de su extensión. Los conciertos cuentan en su desarrollo con una cantidad considerable de *ritornellos*, las sinfonías de ópera no. Era imperativo efectuar una poda perentoria. Para el primer tiempo se dejó íntegra la exposición y los primeros episodios solísticos que llegaban hasta el compás 63, y de ahí se hizo una fusión con los 18 compases conclusivos. Recortes similares se realizaron en el *Largo* y en el *Allegro* con forma de fugado del tercer tiempo. Para mayores referencias puede consultarse la partitura general, así como la mención explícita que se hace en el libreto de las músicas ajenas al *Motezuma* vivaldiano que se adaptaron.

Al tiempo que se iniciaba la preselección del material susceptible de ser usado, iba desplegándose una idea germinal sobre los confines del nuevo melodrama. ¿Por qué si las óperas concluían, por lo general, con un gran coro, no se pensaba en una circularidad, iniciándolas con otro, o inclusive con el mismo? Una ópera con atisbos cíclicos podía venir a cuento... ¿Qué tal que después de la ejecución de la sinfonía se escuchara una gran masa coral, representación idónea del pueblo, que versara sobre los vaticinios que se cernieron sobre Tenochtitlan, tal como los consignó Fray Bernardino de Sahagún (ca. 1499-1590)?⁵⁴⁶ Insólita y atrevida, la idea ganaba terreno en la psiquis de un servidor. Si se comenzaba con

⁵⁴⁵ Por una extraña casualidad, Giuseppe Verdi (1813-1901) empleó tres notas repetidas en la obertura para su ópera *La forza del destino*, emulando sin saberlo a Vivaldi; y el motivo rítmico de la V sinfonía de Beethoven –donde el destino toca a la puerta– cuenta con tres corcheas repetidas.

⁵⁴⁶ Sahagún, B. 2006, Libro doceno, Cap. I, pp. 701-702.

los aciagos pronósticos descritos por el fraile, era consecuente que la ópera reforzara la verdad –ficticia o invocada por los informantes indígenas– sobre el anunciado derrumbe que habría de marcar el final de la obra. El coro podría tener dos textos basados en una misma música; el problema era dónde conseguirlo, así, con las características deseadas. Exploraciones exhaustivas dentro del *corpus* sacro del prelado condujeron al hallazgo. Un coro esplendoroso, quizá de lo mejor logrado por don Antonio, perteneciente a la *Introduzione* al *Gloria* RV 639 destacó de inmediato. Las emociones suscitadas al escucharlo eran, en mi sentir, equiparables a las que pudieron haber tenido los pobladores del México Antiguo frente a los fenómenos paranormales que se dice que les tocó presenciar. Una mezcla de ansiedad y desamparo; un subrogado sonoro de incertidumbre. El encadenamiento de las voces en fuga era perfecto, faltaba, nada más despojarlo de su texto en latín *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* para injertarle las frases en náhuatl que se adecuaban a su contexto rítmico y la inclusión de los instrumentos musicales precortesianos que coadyuvarían en redoblar los efectos anímicos de los textos, así como en la expansión del carácter sombrío de la obra. Habrían de rebautizarse: *Coro de los Presagios* y *Coro de las Certidumbres*. Veremos en el inciso 6.6 a cuáles de los instrumentos musicales se recurrió y cómo se incorporaron a las pautas. Igualmente, la consulta de la partitura puede despejar las interrogantes no previstas en esta redacción. Dígase, por lo pronto, que en mi libreto, las pp que corresponden a las músicas descritas son 440 y 441. En la partitura van de la 1 a la 45 y en los discos compactos de la grabación en vivo de 2009 se escuchan en los tracks 2-5 y 7. En los DVD anexos están plasmados en las escenas 2 y 3.

Conforme la música dictaba sus leyes, el libreto, diferido por escrúpulos historicistas, definía sus vertientes. En este punto ya se había aclarado un esbozo argumental para la subdivisión de la obra en los actos reglamentarios. Por sintonía con el *dramma per musica* originario se pensó en respetar sus tres actos con un número similar de arias, y armarlos con una cantidad semejante de escenas. Creí que debía anclarse el primero, exclusivamente, en el entorno del Señor de Tenochtitlan. Me pareció atinado contraponer el segundo con lo que se vivía en el campamento español antes de su llegada al corazón del imperio, finalizándolo con el encuentro de los dos mundos a través de sus disímbolos representantes. En el Acto III los conflictos se disolverían en la muerte del mandatario tenochca y con ello se entrevería, no obstante la idónea conclusión en la Noche triste española, la suerte que correría la malhadada monarquía indiana.

En este punto también comenzó a aclararse la reasignación de los personajes: *Moteczuma* se convertiría en *Motecuhzoma II*, *Fernando* en *Hernán Cortés*, *Ramiro* sería

sustituído por *Pedro de Alvarado*, *Asprano* por *Cacama*, *Teutile* por *Doña Marina* y hube de cavilar mucho sobre el rol de *Mitrena*. Era obvio que no podía corresponderle a ninguna de las muchas mujeres del *tlahtoani*. ¿Quién pudo haber tenido la injerencia que Giusti y Vivaldi le adjudicaron sobre el Señor de Tenochtitlan?... Su madre, nada más. Sabría después que se llamaba Xochicuéitl o *Falda de flores* y que había sido una princesa texcocana hija de Nezahualcóyotl. La revisión histórica en acto me obligó a repensar las tesituras, pero hablaremos con más detalle de ellas en los próximos dos incisos. Asimismo, comenzó a vislumbrarse la posibilidad de atenuar el nepotismo de Vivaldi con su “protegida”. En la nueva ópera, *Mitrena/Xochicuéitl* no podía ser el personaje principal con el mayor número de arias asignado. Para esto jugaron a mi favor las mutilaciones de la partitura. Antes de recapitular hay otro dato relevante: a las arias incompletas (*Tace il labbro* (I.07), *L’aquila generosa* (III.01) y *L’agonie dell’alma afflitta* (III.05)⁵⁴⁷ las excluí, no sólo por las falsas atribuciones que engendra una labor reconstructiva, sino en virtud de la preocupante duración de la ópera. Omitiéndolas se ganaban minutos preciosos.

En síntesis: había de urdirse un tejido melodramático con las 11 arias sobrevivientes y el terceto, de acuerdo a la siguiente asignación (se estipula aquí la nueva jerarquía de las *dramatis personæ*, sin importar ya la ubicación previa de sus arias):

Moteczuhzoma II: 2 (*Se prescritta in questo giorno* y *Dov’è la figlia*)

Hernán Cortés: 2 (*Sei troppo, troppo facile* e *I cenni d’un sovrano*)

Xochicuéitl: 2 (*S’impugni la spada* y *La figlia, lo sposo*)

Cacama: 2 (*D’ira e furor armato* y *Brillera per noi più belle*)

Pedro de Alvarado: 2 (*Quel rossor che in volto miri* e *In mezzo alla procella*)

Doña Marina: 1 (*Un guardo, oh Dio*)

A todas luces, el número casi idéntico de arias por personaje implicaba ajustes súbitos: *Doña Marina* podía quedarse con un aria, pero ¿era creíble que su rango dentro de la historia fuera menor al de la hipotética madre del emperador mexicana?⁵⁴⁸ Por supuesto que no. A mi juicio, ella tenía que ubicarse en un nivel inmediato inferior al de *Cortés*, pero Vivaldi obstaculizaba el desagravio habiéndole compuesto 5 arias a Anna Giró/*Mitrena*. Aunque hubieran sobrevivido dos de ésta última, estaba el dubio del terceto y de los recitativos acompañados de los que todavía no tenía idea de cómo iba a resolverlos, y no sólo los acompañados, sino también los secos. En el caso de solucionar el problema de

⁵⁴⁷ Al aria *S’impugni la spada* (I.16B) de *Mitrena*, a pesar de tener perdida la parte B, opté por mantenerla.

⁵⁴⁸ Digo hipotética, porque las fuentes no proporcionan información sobre su personalidad y sus quehaceres.

Doña Marina asignándole dos arias, restaba el más acuciante: El binomio *Moteczuhzoma II/Hernán Cortés*. ¿Debían tener la misma importancia en el entramado melódico?, ¿Aunque para la historia el “duce” hispano hubiera sido el “ganador” del encuentro, no se llamaba *Motezuma* la ópera original?, ¿No debían gravitar sobre su figura las principales resoluciones artísticas?...

Por razones obvias, el cúmulo de arias que debían añadirse –recordemos que la original tuvo 22– consentía la repartición entre los personajes de, al menos, otras 10 arias. La cantidad total no podía reducirse mucho, dados los estándares vivaldianos y los de la *Opera seria* en general. Fue así que, tentativamente, llegué al siguiente esquema: *Moteczuhzoma II*: 4 + el terceto. *Hernán Cortés*: 4. *Xochicuéútl*: 3 + el terceto. *Cacama*: 3 + el terceto.⁵⁴⁹ *Pedro de Alvarado*: 3 y *Doña Marina*: 2. Me parecía que con él se lograba una equidad aceptable. Particularmente notoria en el binomio aludido: La diferencia de que *Moteczuhzoma II* –con 4 arias al igual que *Cortés*– participara en el terceto era la clave para acentuar su preponderancia, pero sin un partidismo excesivo. Vendría después la búsqueda de las arias faltantes, faena que habría de completarse al cabo de incontables horas de estudio –dentro de las partituras– y de atenta escucha de las grabaciones disponibles. Tenía por delante la inspección de las veintitrés óperas sobrevivientes de Vivaldi, junto a las arias sueltas sin una pertenencia específica, amén de la revisión de las cantatas de cámara, las serenatas, el único oratorio sobreviviente y las obras sacras, tal como había sido el caso de la *Introduzione al Gloria* RV 639. Tampoco se excluía el reconocimiento de las obras instrumentales pues de ellas, lo comprendería más adelante, extraería material sonoro para los recitativos. En suma, la tarea era ciclópea pero fascinante. Prosternándome hacia la inagotable producción musical del querido preste podía yo, como ventaja supletoria, saldar una deuda contraída desde la infancia. Muchas horas de soledad, dada mi condición de hijo único, fueron aliviadas y transformadas en euforia escuchando –también bailando y jugando– los discos paternos con la música del mitificado abad de Venecia. Con esto se responde a la pregunta sobre las motivaciones para meterse en una ciénaga de incertidumbres, a sabiendas de salir lastimado: por un amor genuino e incondicional. Gracias a la música de Vivaldi, el complicado oficio de vivir ha encontrado en el responsable de estas letras momentos mucho más llevaderos.

⁵⁴⁹ En el terceto original los participantes eran *Motezuma*, *Fernando* y *Mitrena*. Ya veremos porqué se decidió sustituir a *Fernando* por *Cacama*. Fue una razón de índole musical.

Arias, coros y concertantes

Vayamos ahora, previa disculpa por la confesión acaecida, al esquema de arias del Acto I y al porqué de su ordenamiento. Después de la sinfonía se abriría el telón e imaginé a un personaje secundario –vendría a ser un *calpixqui* o mayordomo– difundiendo la condición de desasosiego del *tlahtoani* suscitada por los presagios, después de tocar hacia los cuatro rumbos un caracol. Su parlamento debía servir de introducción para el coro y los toques de concha marina para desvanecer el sol menor dejado en el aire por la sinfonía, a fin de evitar un choque armónico con el si menor del coro. Una vez concluido éste, vino la disyuntiva entre seleccionar la primera aria por su contraste con la música que la precedía (un tiempo lento con el si menor mencionado) o pensar en el primer personaje que debía hacer su aparición. Fue espontáneo escuchar a *Xochicuéitl* cantando su aria de furor *S'impugni la spada* (un *Allegro* en Fa mayor con dos cuernos obligados). La conexión entre el si menor y el Fa mayor, dos tonalidades lejanas, habría de hacerse mediante algún segmento vivaldiano que fungiera de fondo musical para los parlamentos que justificarían, tanto la presencia del personaje femenino como el texto de su aria. De este modo, contemplando los nexos tonales, el decurso dramático de los textos que iba escribiendo de forma paralela y la alternancia de tiempos veloces con tiempos lentos de acuerdo a la proporción 3/1,⁵⁵⁰ seleccioné la segunda que, acoplada correctamente, ilustraba la aparición intempestiva de *Cacama*. Para que éste se presentara convenía recurrir a su aria *D'ira e furor armato* (el *Allegro* marcial en Re mayor con la trompeta obligada que ya citamos), aunque con un diverso destinatario para sus frases. En el original, *Asprano* vomitaba su rabia hacia *Fernando* y aquí *Cacama* canta lo mismo pero pensando en su medio hermano *Ixtlilxóchitl*, quien quería despojarlo del trono de Texcoco.⁵⁵¹

Tenemos, hasta acá, que se prolongó lo más posible –quería generar la suficiente expectación– la aparición del IX Señor de Tenochtitlan, a quien discurrí presentar presa de la ansiedad, arrepentido de sus abusos de poder y perturbado por la ingesta de hongos alucinógenos. No me convencía ninguna de las arias del *Motezuma* original para lograrlo y hube de hurgar con denuedo hasta dar con el aria adecuada. La hallé en la ópera *Farnace*, cuyo texto de Pietro Metastasio (1698-1782) reza: *Gelido in ogni vena scorrer mi sento il*

⁵⁵⁰ Esta proporción está presente casi siempre en las óperas, en las que por cada 3 arias *di bravura* se intercala una de *mezzo carattere* o *patética*. En los conciertos la relación es de 2/1, es decir, Rápido/Lento/Rápido.

⁵⁵¹ Ver páginas 444 y 445 del libreto adjunto.

sangue (gélida en cada vena me siento correr la sangre).⁵⁵² Para su musicalización, Vivaldi echó mano de todos sus recursos expresivos, creando una atmósfera sobrecargada de patetismo, donde en cada nota se transparenta el miedo que atenaza al personaje.

Prosiguiendo hacia la cuarta aria, volví a recurrir a *Xochicuéitl* para que reforzara su oposición a que *Motecuhzoma II* consintiera la llegada de los españoles hasta la capital. Su postura sería invariable y la música debía subrayarlo. Para ese fin, la anciana canta el aria *La figlia, lo sposo*, con las adecuaciones pertinentes al texto.⁵⁵³ Lo mismo sucede con el aria que situé en el quinto puesto, donde el *tlahtoani* acepta la inmutabilidad de un destino que ya está escrito. Sin pretenderlo, el texto de Giusti se respetó en su totalidad, aunque traducido al náhuatl. El aria se intitula *Se prescritta é in questo giorno* y Vivaldi la concibió en un tiempo *Andante*, andadura que contrastaba con el aria previa, en un rabioso *Allegro molto*. Para mi buena fortuna, su encadenamiento era tonalmente idóneo: *La figlia, lo sposo* está en do menor, con tres bemoles, y *Se prescritta é in questo giorno*, se desarrolla en su relativa mayor, es decir, Mi bemol mayor, con los mismos bemoles.

Después del diálogo –tanto hablado como cantado– entre el mandatario y su progenitora, configuré una escena que exaltara el símbolo máximo de la cosmogonía mexicana: el águila como entidad solar emparentada con Huitzilopochtli. En la ópera original había un poema de Giusti cuyos versos venían muy a cuento:

“El águila generosa / a menudo cae apresada / porque la insidia escondida / no puede verla ni saberla. // Pero cuando saca sus garras / se muestra grande e invicta, / y el enemigo mismo / empalidece luego.⁵⁵⁴ Mi exégesis, sutil pero necesaria, anota: El águila poderosa / jamás cae apresada, / ya que la oculta insidia / no logra tocarla. // Con sus garras de fuera / se muestra grande e invicta / y el enemigo mismo / empalidecerá.”⁵⁵⁵

De haber sido escrita para que *Fernando* la cantara en son de mofa en la apertura del Acto III, puesta en boca de *Cacama* adquiriría una resonancia más acorde con un argumento de índole mesoamericana. Dado el extravío de esa porción de la partitura fue necesario buscarle otra música, una que incitara al optimismo que invade a *Cacama*, sabiéndose parte de una tradición guerrera hasta entonces imbatible. Encontré lo que buscaba en el aria

⁵⁵² El texto de Antonio María Lucchini, escrito inicialmente para el *Farnace* de Leonardo Vinci que se montó en Roma en 1724, cuenta con materiales literarios ajenos. La musicalización de Vivaldi fue pensada para el estreno en el *Sant'Angelo* en 1727. Sobreviven dos manuscritos autógrafos de la partitura.

⁵⁵³ En la original se lee: *La figlia, lo sposo*; en mi versión, también de seis sílabas, *Mi hijito, tesoro*, mismas que serían respetadas en la traducción al náhuatl: *Tehuatl, noconetzin*. Ver pp. 450 y 451.

⁵⁵⁴ Giusti, A o ¿G? 1733, p. 27.

⁵⁵⁵ Ver pp. 454 y 455.

Orribile lo scempio del Tito Manlio RV 738.⁵⁵⁶ Era factible sustituirle todas las sílabas, ya traducidas al náhuatl, y también podía trasportarse una octava hacia arriba, de la voz de bajo-barítono a la de tenor, con la que ya había resuelto transformar el rol aludido. Adicionalmente, su tonalidad de Si bemol mayor embonaba como dominante (V grado de la teoría armónica) de la tonalidad del aria anterior (Mi bemol mayor).

En este punto del Acto I, habiendo agotado casi todas las arias sobrevivientes de los indígenas –me restaban dos más, una de *Cacama*, *Brillera per noi piú belle*, y la más importante de *Motecuhzoma*, *Dov'è la figlia* que, forzosamente tenía que situarse en el Acto III– era menester concluir con el acto. Nada mejor que pensar en el único trozo concertante de la ópera: el terceto *A battaglia, a battaglia*. Era un final tanto lógico como contundente y no había dificultad en trasladarle a *Cacama* la parte de *Fernando* del original. Con él habrían de afirmarse, aún más, las tres visiones de los protagonistas frente a un mismo hecho histórico: *Xochicuéitl* presiente un desenlace trágico, *Cacama* confía en la superioridad militar del ejército indígena para dominar, si fuese necesario, a los invasores y *Motecuhzoma* está arrellanado en la duda o, si somos indulgentes, sopesa decisiones que redujeran al mínimo los daños intuídos. Naturalmente, el texto de Giusti se volvió dispensable, pero conservé la alternancia de voces conforme a lo que compuso Vivaldi.⁵⁵⁷ Una vez más, su tonalidad de Mi bemol mayor combinaba bien con la del aria previa. Acaso sea conveniente elaborar un cuadro sinóptico de lo narrado.

Aria o segmento	Personaje	Incipit	Tonalidad	Procedencia
I.01 Sinfonía (All. I)	-----	-----	sol menor	Concierto RV 576
I.02 <i>Ídem</i> (Largo)	-----	-----	sol menor	Laudate RV 601
I.03 <i>Ídem</i> (Allegro II)	-----	-----	sol menor	<i>Ídem</i> , RV 576
I.04 <i>Presagios</i> (Largo)	Coro	<i>Et in terra pax</i>	si menor	Gloria RV 639
I.05 (Allegro)	Xochicuéitl	<i>S'impugni la spada</i>	Fa mayor	Motezuma
I.06 (Allegro)	Cacama	<i>D'ira e furor armato</i>	Re mayor	Motezuma
I.07 (Larghetto)	Motecuhzoma	<i>Gelido in ogni vena</i>	fa menor	Farnace
I.08 (Allegro Molto)	Xochicuéitl	<i>La figlia, lo sposo</i>	do menor	Motezuma

⁵⁵⁶ Este *dramma per musica* fue compuesto en 1719 por Vivaldi como un regalo nupcial para la prometida del Príncipe Philip Hesse-Darmstadt (1671-1736), Eleonora Gonzaga (1686-1782). La boda se canceló al último momento, pero la ópera se puso en escena en el teatro *Arciducal* de Mántua. Se conservan dos manuscritos autógrafos.

⁵⁵⁷ Ver pp. 458-461.

I.09 (Andante)	Motecuhzoma	<i>Se prescritta é in ...</i>	Mi bemol	Motezuma
I.10 (Allegro)	Cacama	<i>L'aquila generosa</i>	Si bemol	Tito Manlio
I.11 Terceto (Allegro)	Mot/Cac/Xoch	<i>A battaglia, a batt...</i>	Mi bemol	Motezuma

Si bien el esquema obtenido en el Acto I era muy similar a la ópera original –aquella contó con 9 arias y mi propuesta con 6 + el coro y el terceto– me seguía preocupando el tema de la duración. Si realmente quería convertir la presente reelaboración en un producto asequible para el gran público, era necesario recortar más los segmentos musicales –ya lo haría yo en los recitativos. La solución me la dio, nuevamente, el gran reformador del melodrama clásico. C. W. von Gluck (1714-1787) fue pionero en oponerse a la tiranía de las arias *col da capo*.⁵⁵⁸ ¿Por qué no eliminarlos del todo preservando, únicamente, el *da capo* instrumental?, ¿Qué sentido tenía escuchar dos veces un mismo texto, nada más por el supuesto placer de escuchar a un cantante luciendo su inventiva ornamental?... Tomando esa resolución, la hora y pico del Acto I de la ópera vivaldiana podía reducirse sensiblemente. En mis cálculos, podía tumbarle alrededor de veinte minutos.⁵⁵⁹

De ahí en adelante, aboliría los *da capi* vocales e, inclusive, omitiría algunas de las secciones B de las arias. Mas no es momento de decir en cuáles, sino de proseguir con el Acto II. Como ya escribí, pretendía ambientarlo en el campamento hispano, poco antes del arribo a Tenochtitlan. Para desarrollarlo contaba con 6 arias, 4 de ellas encomendadas a los españoles y la única de *Teutile/Doña Marina*. La que sobraba de *Aspano/Cacama* también había de integrarse. Lamentablemente, eran casi todas bastante insustanciales. Era cuestión de ir desbrozando el camino, sin perder de vista los riesgos de desnaturalizarlas, alterando en demasía sus versos originales, pues esos habían sido los asideros de Vivaldi. Comencé, entonces, por presentar a *Cortés* cantando las solariegas notas del abad para el aria *I cenni d'un sovrano*, aunque sustituyéndolas por *Los signos de mis tiempos*, en heptasílabos y aquí sí, cantadas en español.⁵⁶⁰ Enseguida incorporé a *Doña Marina* con su aria *Un guardo. Oh Dio*, que habría de traducirse al maya. La sucesión era afortunada: se pasaba de un *Allegro non molto* en Sol mayor a un *Andante molto* en la subdominante, es decir, en Do. Es de anotar que en el aria la aborígen hablaba de sus desgracias, pero la musicalización

⁵⁵⁸ Ya leímos en el inciso 2.3 lo que escribió al alimón con el libretista Rainiero de Calzabigi (1714-1795) en su prólogo para el *Alceste*.

⁵⁵⁹ La duración calculada para el Acto I de esta propuesta ronda los 43 minutos.

⁵⁶⁰ Ver p. 465.

vivaldiana estaba desvinculada; era eso un problema que me atañía sólo de refilón. Ya vería la manera de contextualizar los lamentos de la indígena a los que el prelado no prestó oído. Para ocupar la tercera aria había que recurrir sin dilación al último de los protagonistas. Era éste *Pedro de Alvarado*, el cruel militar por quien no escatimaría esfuerzos en pos de representarlo en su vileza extrema. Le tocaría el honor de ser el malvado de la ópera. Retratado así, la música que le compuso Vivaldi a *Ramiro* podría adquirir un tinte de sarcasmo de fácil comprensión. Su aria *Quel rossor che in volto miri* fungiría como *Aria di sortita* de un ególatra que vive para complacerse. De ahí a la crueldad, el umbral es tenue por naturaleza. Podrán leerse dentro del libreto los versos que derivé de los originales. Baste citar los dos primeros: *La beldad de mi porte / es mi fuerza de soldado...*⁵⁶¹ Del Si bemol mayor de su aria con un tiempo *Largo* se imponía como aria sucesiva alguna en tiempo veloz y lo suficientemente brillante para que no decayera la atención. Vino entonces, en concordancia con las fuentes, la visita de *Cacama* al campamento español, por lo que el aria en Do mayor, *Brillaran per noi piú belle*, encuadraba espléndidamente. La transición del Si bemol al Do Mayor no resultaba tan innatural y el contraste entre las andaduras de los tiempos igual (aunque ésta no tuviera una asignación en la partitura, era obvio que se trataba de un aria energética, concebida para el lucimiento del castrado Nicolini). Para la quinta, el enfrentamiento entre el Señor de “Tetzcuco” y **Cortés** hallaba justificación introduciendo la última aria sobreviviente de *Fernando*, *Sei troppo, troppo facile*, que había sido escrita para que el conquistador hiciera escarnio de *Asprano*. Funcionaba, no sólo por encontrarse en Fa mayor, la subdominante de la tonalidad anterior, sino por respeto a las concepciones melódicas del presbítero.

Hasta acá había superpuesto 5 arias, faltandome dos para igualar a las del Acto II original. Me sobraba nada más la segunda aria de *Ramiro/Alvarado*, a la que no sabía donde ubicar, aunque reiteradamente había pensado en excluirla dada su medianía musical, mas hacerlo podía provocar una reacción airada en los musicólogos vivaldianos. En fin, había que preservarla aún a riesgo de que el producto en gestación naciera con una indeseable excrecencia. Después del aria de **Cortés** se necesitaba una maravilla que le confiriera al acto en curso un instante de arrobamiento sensorial. ¿Por qué no pensar en buscarle algo *ad hoc* a *Doña Marina*? Su presentación canora había sido bastante insulsa y la consigna tácita era hacerla brillar. Hurgando en la colección de arias que el preste armó alrededor de 1720 como piezas de reserva para eventualidades, descubrí una gema con un texto de autor

⁵⁶¹ Ver p. 469.

anónimo. Su título era *Zeffiretti che sussurrate*, que hablaba del susurrar de vientecillos.⁵⁶² Podía utilizarla para que *Doña Marina* plasmara sus sentimientos sobre el hombre responsable de su vida y su maternidad. Ya desde el primer verso era claro que podía servirme para ilustrar el proceso lingüístico atravesado por la natural. Verosímil era que la indígena mezclara el náhuatl con el español durante su aprendizaje. Adicionalmente, las figuras rítmicas de los violines en treintaidosavos o fusas se me antojaban, no como el resoplar de los vientos, sino como el aleteo frenético de un ave. Para mi beneplácito, el resultado sería: *Huitzitziltin que me aletean, atoyame que murmujean*, etcétera...⁵⁶³ Tendría que considerar si era el caso de integrarla completa –está dividida en tres secciones– o quedarme con las parte AB, pero como primer tentativo se quedaba íntegra.

Atendiendo al decurso de la musicalización del libreto, se impuso un cambio de escena para preparar la llegada a Tenochtitlan. Más adelante mencionaré la música de la que me valí –y a quienes colaboraron con las sugerencias– para representar el sueño y el amanecer previo a la salida hacia el encuentro entre *Motecuhzoma II* y *Cortés* avenida en el puente de Xoloco. Antes de eso podía insertarse la mentada aria de *Alvarado* para que pusiera en su canto la estupefacción al contemplar desde la lontananza la mítica ciudad lacustre. El texto de su aria *In mezzo alla procella* (En medio de la tormenta) era fácilmente alterable por *En medio de las aguas*, más aún, cuando la música que le compuso Vivaldi daba la sensación de movimiento (con una profusión de seisillos arpegiados), pero no de algo tormentoso. Con eso me sacaba el bulto de encima y lo hacía pasar por bueno dentro de un contexto menos farsístico.⁵⁶⁴

Conseguidas las siete arias prefijadas y habiendo llevado la acción hacia el 8 de noviembre de 1519, fecha acordada para el venturoso o fatídico encuentro, según el cristal con que se mire, era el momento de insertar las marchas apropiadas (sacándolas de algún coro). Como ya sabemos, en la ópera original no hubo ninguna, pues Giusti había comenzado su libreto cuando los protagonistas ya se habían encontrado. No podía perderme la oportunidad de ilustrar la magnitud de ese acontecimiento –uno de los más trascendentes en la historia de Occidente– y la música debía estar a la altura. De hecho, pensé en darle una mayor relevancia, difiriendo la aparición de *Motecuhzoma II* ante sus indeseables huéspedes. Se escucharía primero un coro asignado a los subalternos de ambos bandos, y como apoteosis del Acto II una marcha majestuosa con toda la pompa sonora disponible

⁵⁶² Está catalogada como RV 749.21 y fue usada por Vivaldi, con divergencias en el texto, para su ópera *Ercole sul termidonte* RV 710 del 1723.

⁵⁶³ Ver p. 481.

⁵⁶⁴ Ver p. 483.

dentro del *corpus* vivaldiano. Localicé para la primera un coro de *Arsilda, Regina di Ponto* RV 700 el cual, escuchándose con subjetividad su ritmo en 3/8, asemeja a una pirécula purépecha. El texto *Sú alla caccia, si gridi* sufriría las adecuaciones pertinentes, entre las que elucubré dividir las frases entre el coro de *macehualtin* y los soldados españoles.⁵⁶⁵ Para el impactante final opté –y aquí debe citarse la insistencia de un director de escena por hacerlo– por recurrir al coro *Arma, caedes, vindictae, furores* que cantan los soldados asirios en el oratorio *Juditha Triumphans* RV 644,⁵⁶⁶ donde habría de desfilar el supremo *tlahtoani*, con toda la magnificencia de su rango, para encararse con su inescapable destino. Asimismo, su texto latino sufriría las modificaciones necesarias.⁵⁶⁷ Era ésta la conclusión que estremecería las pulsiones de los dos universos conceptuales que, en esencia, tendrían que habitarnos. Veamos ahora el Acto II resumido esquemáticamente:

Aria o segmento	Personaje	Incipit	Tonalidad	Procedencia
II.01 (All. non molto)	Cortés	<i>I cenni d'un sovrano</i>	Sol mayor	Motezuma
II.02 (Andante molto)	Marina	<i>Un guardo, Oh Dio</i>	Do mayor	Motezuma
II.03 (Largo)	Alvarado	<i>Quel rossor che in volto miri</i>	Si bemol	Motezuma
II.04 (Sin indicación)	Cacama	<i>Brilleran per noi piú belle</i>	Do mayor	Motezuma
II.05 (Allegro)	Cortés	<i>Sei troppo, troppo facile</i>	Fa mayor	Motezuma
II.06 (Sin indicación)	Marina	<i>Zeffiretti che sussurate</i>	Sol mayor	Aria suelta
II.07 (Sin indicación)	Alvarado	<i>In mezzo alla procella</i>	Si bemol	Motezuma
II.08 Marcha del enc.	Coro	<i>Sú alla caccia, si gridi</i>	Fa mayor	Arsilda
II.09 Marcha tlahtoani	Coro	<i>Arma, caedes, vindictae...</i>	Re mayor	Juditha

Por delante, entre ardores y resbalones, estaba la confección del Acto III, que había de ser el más breve de todos, aunque en él se condensara la tragedia. Los actos previos habían construido el discurso que haría inteligible las desgracias por venir y merced al cual las visiones individuales de los personajes se vivenciarían en su lábil humanidad. Era necesario que la música reforzara los sentimientos, agudizados aquí al extremo, de cada uno de ellos. Con las decisiones tomadas ya estaba liquidado el material sobreviviente, salvo la última aria de *Moteczuhzoma II, Dov'è la figlia*, que quería reservar para un momento realmente álgido, pues en ella, ya lo he dicho, Vivaldi sí había logrado expresar la

⁵⁶⁵ De acuerdo a la puesta en escena y la disponibilidad de comparsas, el coro puede cantarse nada más por los náhuas o, si hay cantantes suficientes, dividirse entre españoles y aborígenes, cada uno con sus frases correspondientes.

⁵⁶⁶ Vivaldi, A. 1971, pp. 1-17

⁵⁶⁷ Ver pp. 484 y 485.

impotencia del protagonista. El resto de los segmentos permanecía dentro de un amenazante horizonte abierto, esperando que lo ubicara en un contexto todavía nebuloso. La ópera original había tenido 5 arias, 2 recitativos acompañados y 2 coros para su Acto III; con 9 números musicales veía sumamente arduo armar el acto sustituto, mas no había muchas vías de escapatoria Así debería mantenerse, sin que obstaran los cómo.

Comencé, pues, por darle a *Cortés* un aria que habría de servirle como manifestación explícita de su sentir por Marina. ¿Pudo haber amor entre ellos? ¿Fue producto de una violación el nacimiento de Martín Cortés, el bastardo?... No es el caso de abundar aquí en estas disquisiciones, pues son medulares para la tesis que enarbolo. Quedémonos, por ahora, con la música que extrapolé de su antiguo habitat sonoro. La belleza, luminosa y expansiva, del aria *Matrona inimica* del oratorio *Juditha* me conquistó el corazón. En sus suspensiones armónicas la voz se elevaba invicta por encima de la pesadumbre humana. Bastaba con alterarle el texto –también la tesitura, pues el original está pensado para una voz de soprano– para que *Cortés* pusiera en su canto los agradecimientos que nunca dejó por escrito por los incommensurables favores recibidos de parte de su esclava, amante e intérprete. Muy a mi pesar hube de cercenar la parte B en pos de la concisión. Cito las palabras que ceñí a las sílabas del texto original: *Marina donosa / pronuncio tu nombre / e florece la aurora. / Tu voz victoriosa / ha infundido respeto / a nobles e reyes.*⁵⁶⁸

Acorde con los abismos del devenir acaecido en Tenochtitlan, era hora de que su impugnado regidor fuera privado de la libertad y para eso funcionaba a maravilla el aria original *Dov'è la figlia, dov'è il mio trono*. Naturalmente, el texto había de modificarse por lo que sí venía a colación que *Motecuhzoma II* lamentara: *¿Dónde está el cetro, dónde mi trono?*, en rigurosos decasílabos. El encadenamiento con el aria de *Cortés* en Si bemol mayor requería algún ajuste, pues esta segunda estaba en mi menor (había que pasar de los dos bemoles de la primera a los dos sostenidos –Fa y Re– de la segunda).

Escuchado el clamor sordo del *tlahtoani*, era menester darle paso a la fiesta de Tóxcatl sin escatimar recursos para ilustrar la matanza que en ella encabezó *Pedro de Alvarado*. Su jerarquía dentro de esta reelaboración merece un inciso aparte, por lo que podemos avanzar hacia el cuarto segmento donde el genocida se regodea en sus proezas militares. Para que pudiera hacerlo le encomendé un aria guerrera extraída del *Tito Manlio* en la que, coincidentemente, podían percibirse de manera subjetiva ecos de la música española –para acentuar el parecido le injertaría castañuelas, amén de infiltrarle un texto en

⁵⁶⁸ Ver p.489.

español—⁵⁶⁹ apelando a la inclinación que ya había demostrado Vivaldi al componer, además del *Motezuma*, un concierto para flauta que tituló *La Spagna* (ya hemos hablado de él y de su extravío) y de sus variaciones sobre las “folias de España” en su sonata n° 12 del op. I. El aria *Se il cor guerriero*, en sol menor, fue escrita por el hombre de fe para un bajo-barítono, por lo que habría necesidad de transportarla a la tesitura de *Alvarado* que ya estaba definida como tenor ligero, aunque prevalecían las dudas sobre mantener aquella del castrado primigenio —la de *Ramiro*—, con tal de acentuar su ambivalencia (los individuos que exacerban su hombría, por lo general, no están muy seguros de poseerla). Mas no es éste el inciso ideado para abundar en estos temas.

Llegados a este punto, aviene el retorno de *Cortés* a Tenochtitlan y se encuentra con la revuelta indígena que ha de desembocar en la muerte del personaje principal. Es éste otro de los grandes enigmas en la historia del México antiguo que dista mucho de esclarecerse y no es el momento de aclarar por cuál de las posturas me incliné, baste decir que el deceso del mandatario tenía que abordarse como la inobjetable culminación del melodrama. Para musicalizar el enardecimiento del pueblo era necesario dar con un coro que desplegara una fuerza dramática avasalladora. Para mi estupefacción, el *Fecit potentiam* del *Magnificat* RV 610 —también en sol menor— me resolvió el problema; inclusive, era deseable conservar íntegramente su texto original (Lucas 1:46-55), pues embonaba insospechadamente bien con la situación. Vale la pena transcribirlo aquí en su totalidad: *Fecit potentiam in brachio suo; / dispersit superbos mente cordis sui*, que puede traducirse como. *Él uso la fuerza de su brazo para dispersar de su corazón los pensamientos de orgullo*. ¿Quién podía objetar que la pedrada que supuestamente mató a *Motecuhzoma II* fue lanzada por el brazo de dios a través de una colectividad resentida por su despotismo y sometimiento?...

Ya con la muerte al acecho, era indispensable darle paso a los arrepentimientos y las lamentaciones. Vendrían primero las de la madre a quien pondría a cantar uno de los trozos sacros de Vivaldi que mejor retrataron su devoción religiosa. El *Largo* del *Stabat Mater* RV 621 parecía ser la única opción, también aquí, respetando su texto original en latín —ya hemos dicho que de la traducción al español se retradujo para ser cantado en náhuatl— que reza: *Stabat Mater dolorosa / juxta crucem lacrimosa, / Dum pendebat Filius* (estaba la adolorida madre llorando junto a la cruz, mientras su hijo pendía de lo alto). Huelga recalcar que la escena, en su dolorosa inmediatez, suyugaba cualquier duda sobre su pertinencia. ¿Era refutable el dolor de una madre indígena —aunque en esa época no se hubiera decretado

⁵⁶⁹ Ver p.503

la bula papal que admitía su naturaleza humana⁵⁷⁰ a quien tocaba en suerte asistir a la crucifixión de su vástago? ¿No era el dolor humano, sin importar raza y credo, igualmente sagrado?... No era de extrañar que Vivaldi hubiera recurrido al oscuro fa menor para hurgar en las profundidades de su alma a través del martirologio de Cristo vivenciado por su madre, la del redentor y la suya, que habría de transformarse en el símbolo “universal” –que no lo es para las otras religiones– del sufrimiento materno.

Antes de la huída hispana eurocentricamente mentada como “noche triste” –fue también la “noche victoriosa” de los mexicas– era fundamental traer al banco de los acusados a *Cortés*, a quien pudieron pasarle por el corazón y la cabeza sentimientos y pensamientos de contrición. No olvidemos que jamás pudo sentirse seguro de evadir la vigilancia indígena sin perder la vida en el intento. Descubrí para tal efecto un aria rayana en lo sublime compuesta por Vivaldi para un *pasticcio* titulado *Andromeda Liberata* que se presentó en Venecia presumiblemente en 1726.⁵⁷¹ El título mismo enunciado en su texto anónimo como *Sovente il sole*, se prestaba para una metamorfosis donde su intérprete lograra abandonar sus prejuicios poniéndose, por un instante fugáz, en las sandalias de los conquistados.⁵⁷² La parte del violín obligado que dialoga en el aria con la línea vocal me daría pie para delinear la participación de otro personaje secundario. Llegado el momento, éste sería asignado al sujeto que Bernal Díaz del Castillo refiere como “Ortiz el músico”, vihuelista de mérito. También para mi pesar, ésta debía de ser privada de su sección B pues no era prudente alargar demasiado la agonía de *Motecuhzoma Xocoyotzin*.

Al cabo de los siete segmentos acumulados, se imponía arribar, sin más dilaciones, a la muerte que anunció el melodrama. Escudriñé sin reparar en desvelos hasta que una fulgurante sugerencia –llamémosle también una epifanía inducida que explicaré más adelante– me advirtió que lo que la ópera requería no figuraba en el corpus vocal del abate y que había que rastrearlo en su producción instrumental. ¿Cuál era, a mi entender, la música más hermosa compuesta por Vivaldi? De inmediato recordé el *Largo* del Invierno el cual, para ahondar la fulguración, se escribió siguiendo un patrón literario –un soneto, quizá de la autoría del eclesiástico– cuyos nexos con mis pretensiones eran fascinantes. El capellán musicalizó lo siguiente: “*Passar al foco i di quieti e contenti. Mentre la pioggia fuor bagna*

⁵⁷⁰ La bula *Sublimis Deus* fue promulgada por Alessandro Farnesio (1468-1549), mejor conocido como Papa Paulo III, el 2 de junio de 1537.

⁵⁷¹ Sobre la obra subsisten muchos interrogantes. Desde la autoría hasta su catalogación genérica. También se le denomina como una Serenata y solamente está acreditada el aria citada a la inventiva de Vivaldi.

⁵⁷² Ver p.511.

ben cento,⁵⁷³ donde los pizzicatos de las cuerdas representan las gotas de lluvia mientras la melodía describe la sensación de bienestar que proporciona una chimenea encendida viniendo de estar a la intemperie durante la crudeza del invierno. ¿No era una manera operísticamente idónea para morir? ¿No podía ser el final ansiado por *Motecuhzoma II*, ya libre de grilletes y congojas, el de ser llamado por la lluvia para dirigirse al tlalocan?...

Restaba sólo ponerle letra, lo cual me llenó de contento sabiendo que podría convertirse en una contribución tangible para el melodrama. Su cristalización literaria puede leerse en la página 511 del libreto anexo. Urge precisar que en un inicio trabajé para convertir el movimiento en Mi bemol en un aria *col da capo*, con un solo obligado de violonchelo, mas hube de abortar la idea –la plasmé en un segundo esbozo de la ópera– tiranizado por el infausto factor tiempo. Sólo le compuse dos compases de introducción, para que la melodía no apareciera de tajo y para dar espacio a las últimas palabras del *tlahtoani*, mas la conservé idéntica, tal como el sacerdote la configuró, obviamente cambiando la clave y la octava (de la de Sol del violín solista a la de Fa de la tesitura baritonal).

Como puede escucharse, después de que *Motecuhzoma* expira el último aliento introduje una serie de redobles fúnebres que precederían la ejecución del *Coro de las Certidumbres*, con el que todo se disolvería en un pianissimo que simbolizaría el derrumbe de la hegemonía cultural indígena.

Resumamos lo concerniente al Acto III en el consabido recuadro:

Aria o segmento	Personaje	Incipit	Tonalidad	Procedencia
III.01 (Allegro)	Cortés	<i>Matrona inimica</i>	Si bemol	Juditha
III.02 (Allegro)	Motecuhzoma	<i>Dov'è la figlia...</i>	mi menor	Motezuma
III.03 Allegro/Presto ⁵⁷⁴	Coro y danza	<i>Dell'aura al sussurar</i>	Do y sol	RV 709, 558 y 315
III.04 (Allegro)	Alvarado	<i>Se il cor guerriero</i>	sol menor	Tito Manlio
III.05 (Presto)	Coro	<i>Fecit potentiam</i>	sol menor	Magnificat RV 610
III.06 (Largo)	Xochicuéitl	<i>Stabat Mater dolorosa</i>	fa menor	Stabat RV 621
III.07 (Largo)	Cortés	<i>Sovente il sole</i>	mi menor	Andromeda
III.08 (Largo)	Motecuhzoma	<i>Nipa otli in otlatoco</i>	Re mayor	Concierto RV 297
III.09 <i>Certidum</i> . Largo	Coro	<i>Et in terra pax</i>	si menor	Gloria RV 639

⁵⁷³ “Acceder al fuego quietos y contentos, mientras la lluvia moja todo lo que esta afuera.” Vivaldi, A. 1950, pp-121-23.

⁵⁷⁴ Este es el segmento que bauticé como *Danzá para la fiesta de Tóxcatl*.

Sin mayor dificultad puede apreciarse que para el Acto III la preponderancia de tonalidades menores es absoluta (7 de 10), en contraposición con el Acto II –el único que sobrevivió intacto- donde es a la inversa (sus 9 segmentos están en mayor). Para el Acto I, la relación casi rozó el equilibrio (6 en menor y 5 en mayor). En otras palabras, desde el punto de vista tonal se consiguió que la obra le hiciera justicia a su tragedia implícita, a diferencia del *dramma per musica* original que privilegió las ambientaciones festivas y optimistas. Además, se respetó la concepción arquitectónica de Vivaldi pero, eliminando los *da capi* se obtuvo un ahorro sustancial de minutos, prerequisite para hacer de la ópera un producto más cercano a los usos y costumbres del público del siglo XXI. La duración total la veremos en cuanto se hayan expuesto las músicas que sirvieron para acompañar los parlamentos. No puede omitirse la mención sobre la mejoría lograda al incorporar un número mayor de segmentos concertantes y corales. En el melodrama original hubo solamente cuatro (3 coros y el terceto), en la reelaboración presente se contemplaron siete (6 coros y el terceto, más una sección importante dedicada a la danza –en la fiesta de Tóxcatl–, de la que careció el original). Tampoco puede soslayarse el palpable enriquecimiento de la paleta colorística: la ópera que concibió el cura únicamente tenía cuerdas con bajo continuo y tres instrumentos de aliento (una trompeta y dos cornos), la reelaboración que se propone cuenta con las mismas cuerdas y el continuo más 2 oboes, 2 flautas, 2 trompetas, 2 cornos, fagot, órgano, tímboles, guitarra, castañuelas, y eso sin contar el instrumentario musical precortesiano que se yuxtapuso en las arias y los concertantes de los personajes indígenas.

Los recitativos

Elaborado el plan maestro de las arias vino el siguiente problema: ¿Cómo iban a resolverse los temidos recitativos?, ¿Habrían de mantenerse en la tradición barroca componiéndolos *ex novo*?, ¿Cómo liberarlos de sus previsibles y manidas fórmulas armónicas?, ¿No era el caso de tener presente las críticas que el mismo Vivaldi sufrió al final de su existencia por la extrema duración y alambicamiento de los suyos?...

La decisión era de la máxima importancia, pues en la manera de resolverlos se ponía en juego la obra entera. Si resultaban tediosos y acartonados, como lo son por naturaleza los de la ópera barroca, se malograban las mejores intenciones y se comprometía la eficacia del trabajo. Medité, consulté, y experimenté sin medrar en mi impertinencia para los demás y la respuesta no llegaba. En un principio pensé que valdría el esfuerzo componerlos exclusivamente para los parlamentos en español, aumentando así la diferenciación

conceptual y tímbrica de las dos posturas estéticas, ya que para los indígenas podrían improvisarse atmósferas sonoras con los instrumentos prehispánicos para sostener los parlamentos en lenguas autóctonas –como lo habrían hecho ellos–, pero la resultante caía en un paradójico demérito de los europeos. Organicé varias sesiones con miembros del Conservatorio y de la UNAM para oír sus impresiones y las encuestas siempre se inclinaron a favor de omitir los recitativos tradicionales. Mis propios hijos fueron sujetos al cuestionamiento e invariables fueron sus opiniones: —“¡Qué flojera, qué aburridos!”

Prístina, la solución me la proporcionó Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) en una carta que le dirige a su padre en 1778:

“¡Nunca nada me había sorprendido tanto! Siempre había creído que un dramma similar no habría tenido ninguna eficacia. Usted bien sabe que no es cantado sino recitado y la música es casi un recitativo obligado; en momentos se recita sobre un fondo musical, cosa que logra un espléndido efecto[...] ¿Sabe qué pienso? En la ópera los recitativos tendrían que ser tratados, casi siempre, de ese modo...”⁵⁷⁵

Mozart se refiere al melólogo⁵⁷⁶ que, en palabras pobres, hace que la voz hablada discorra –recite– con música de fondo que es, precisamente, la técnica cinematográfica. No en vano Wolfgang Amadeus se devanó el seso para mejorar los recitativos y llegó, en el ápice de su carrera operística a su propia versión de melólogo, es decir, el *Singspiel*, donde los cantantes, inclusive, hablan sin música y lo hacen, nótese la valerosa emancipación del imperialismo ejercido por la *Opera Seria*, en alemán.⁵⁷⁷ Por consecuencia y con el aval del genio de Salzburgo, los parlamentos alternarían la recitación *a capella* con la declamación con música de fondo del mismo Vivaldi. La selección de ésta me requirió también de largas consideraciones. Baste decir que nada fue seleccionado al azar sino buscando una conexión dramática entre las fuentes de inspiración meta-musicales que el cura veneciano pudo haber tenido y lo que el nuevo libreto requería.

Para no extender aún más el inciso, será aconsejable hacer un listado sumario en el que se anoten –de manera provisoria– los nexos con el *corpus* vivaldiano dentro de las escenas que, para estas alturas, ya estaban armadas. El resultado será, así mismo,

⁵⁷⁵ Mozart, W. A. 2011, Tomo 2, p. 654.

⁵⁷⁶ Invención que propone Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) con su melólogo *Pygmalion* del 1762 que se puso en escena en el *Hôtel de Ville* de Lyon en 1770. Con estas palabras lo definió el filósofo: “Imaginé un tipo de drama en el cual las palabras y la música. en lugar de proceder juntas, se escuchan sucesivamente, y donde la frase hablada es, de alguna manera, anunciada y preparada por la frase musical.” Rousseau, J. J. 1824 Tomo 3. p. 563.

⁵⁷⁷ Las óperas donde Mozart emplea el *Singspiel* son *El Rapto del Serrallo* Kv 384 del 1782, *El Empresario* Kv. 486 del 1786 y *La Flauta Mágica* Kv. 620 estrenada en 1791.

verificable tanto en la partitura como en los DVDs aportados. La ubicación de los recitativos acompañados también se consigna (la abreviatura *A cap.*, está por *A capella*, que se emplea aquí para la voz hablada sin música de fondo):

Prólogo (**Jerónimo de Oca**): *Bravissimi, complimenti...* (A capella)

Sinfonía en tres movimientos (homotonal).

Acto I

Escena I

Rec. (**Calpixqui**): *Las palabras y el sueño...* (A cap. Toques de caracol).

Coro (**de los Presagios**): *Como una espiga ardiente.*

Escena II

Rec. *¡Hijo, ¿dónde estás?... (Largo del concierto para viola de amor RV 397)*

Aria **Xochicuéitl**: *Se lancen los dardos.*

Escena III

Rec. *Cacamatzin, ¿Cuándo llegaste?... (Andante de la sinfonía RV 160)*

Aria **Cacama**: *De ira y furor armado.*

Escena IV

Rec. *No podemos dejar que Ixtlilxóchitl...* (A cap. *Adagio* del concierto *L'Autunno*)

Aria **Motecuhzoma**: *Gélida por mis venas.*

Escena V

Rec. *Señor, mi hermano Ixtlilxóchitl...* (Largo del concierto para fagot RV 493)

Aria **Xochicuéitl**: *Mi hijito, tesoro.*

Escena VI

Rec. *Madrecita, perdóname por no tener...* (*Adagio* del concierto *Il Riposo*)

Aria **Motecuhzoma**: *Si está escrito en este día.*

Escena VII

Rec. *¿Por qué no reaccionas?... (A cap. A solis ortu del Laudate Pueri RV 601)*

Aria **Cacama**: *El águila poderosa.*

Escena VIII

Rec. *Ojala hubiéramos sacrificado...* (A cap. *Andante* del concierto *Il Sospetto*)

Terceto: **Motecuhzoma, Cacama y Xochicuéitl**: *Oh téules, aquí os esperamos.*

Acto II

Escena I

Rec. Habrá que decir mil misas... (A cap. *Adagio* del concierto *Madrigalesco*)

Aria **Cortés**: *Los signos de mis tiempos.*

Escenas II y III

Rec. (**Olmedo**): Los soldados están al límite de sus fuerzas... (A cap.)

Rec. *Pedir permiso para ver las estrellas* (*Grave* del concierto para vln. y org. RV 541)

Aria **Marina**: *Una mirada a mi destino.*

Escena IV

Rec. *Ansí quería te trovar...* (A cap)

Aria **Alvarado**: *La beldad de mi porte.*

Rec. *Dime luna...* (Introducción del aria *Pietà* de *La Senna festeggiante* RV 693)

Escena V

Rec. *Sus lenguas, Padre...* (A cap. Toques de corneta extraídos del concierto el *Cornetto da posta*)

Escena VI

Pequeña marcha para el ingreso (Tema del aria *In queste onde* de *La Senna*)

Rec. *El gran Motecuhzoma...* (A cap.)

Rec. Acom. **Cacama**: *La ira sangrienta del cielo...* (extraído del recitativo *Anch'io ramingo* de *La Senna*)

Aria **Cacama**: *Ya no hay luces en los cielos.*

Escena VII

Rec. *No me parece que estos...* (A cap.)

Rec. Acom. **Alvarado**: *Eres un cobarde...* (extraído de la escena II/9 de *L'Olimpiade*)

Aria **Cortés**: *Se ilude fácilmente.*

Escena VIII

Rec. *No haber sido inteligente...* (A cap. *Cantabile* del concierto *L'Amoroso*)

Aria **Marina**: *Huitziltin que me aletean.*

Escenas IX y X

Rec. *Apóstol Santiago, ruégote...* (A cap.)

Cambio de escenografía: Aria *Sonno, se pur sei sonno* del *Tito Manlio* y *Sorge la aurora* del concierto *La Notte* RV 501.

Rec. *Hay más mezquitas aquí...* (Intr. del aria *Mentre dormi* de *L'Olimpiade*)

Aria **Alvarado**: *En medio de las aguas.*

Escenas XI y XII

Coro: *¿En verdad habéis llegado?...*

Rec. *¿Por qué face nos esperar? (A cap.)*

Coro: *¡Viva nuestro ponderado Señor!*

Acto III

Escena I

Rec. *La noche está negra... (Largo del concierto para laúd o guitarra RV 93)*

Aria **Cortés**: *Marina donosa.*

Escena II

Rec. *Acomp. Hube de recurrir a la intimidación... (Extraído del Motezuma)*

Aria **Motecuizoma**: *¿Dónde está el cetro, dónde mi trono?*

Escenas III y IV

Rec. *El enojo de aquel por quien se vive (Cum dederit del Nisi Dominus RV 608)*

Rec. *Nos acecha un sol de escalofríos (recitativo Io, che raminga de La Senna.)*

Escena V

Fiesta de Tóxcatl

Rec. *Conceda tu corazón... (solos de flauta extraídos de los conciertos Conca, L'Estate, RV 432 y La Primavera)*

Danza: *Celebremos la fiesta... (coro de Dorilla in Tempe, Allegro molto del concierto RV 558 y Presto del concierto L'Estate)*

Escena VI

Rec. *Hoy cerraron sus corolas... (Sinfonía Al Santo Sepolcro RV 169)*

Aria **Alvarado**: *Cuando la sangre pulsa.*

Escena VII

Rec. *Pregúntales do está el resto... (A cap. Parte instrumental del aria Gemo in un punto de L'Olimpiade)*

Coro: *Dios muestra el poder de sus brazos.*

Escena VIII

Rec. *Mi señora, es mejor que no vengais... (aria L'ombre del Ottone in Villa y la escena II. 09 de L'Olimpiade)*

Aria **Xochicuéitl**: *Una madre adolorida.*

Escena IX

Rec. *Es menester nos preparar para la huida...* (A cap. *Allegro* del concierto RV 153 y *Largo* del concierto RV 278)

Aria **Cortés**: *El sol zaguero.*

Escena X

Rec. *Mi gran Señor, el rostro del agua...* (aria *L'ombre del Ottone in Villa*)

Aria **Moteczuma**: *Aquí está el camino.* (Creada *ex novo* a partir del Op. VIII, n° 4)

Escena XI

Redobles fúnebres

Coro (**de las Certidumbres**): *Así lo dispusieron los dioses.*

Epílogo (**Jerónimo de Oca**): *¡Felicidades!, Sus voces se han elevado...*

A reserva de exponer en el inciso 6.5 con un poco más de detenimiento los vínculos entre la música seleccionada y el texto, permítaseme adelantar un par de ejemplos que den cuenta de los dos tipos de elección empleados en el proceso:

- (1) A través de la sugestión emocional derivada de un extracto sonoro “absoluto”, es decir, carente de un referente literario o nominativo.
- (2) A través del propio referente literario que fungió de motor creativo del compositor para esa música en específico.

En el primer caso tenemos la música escogida para ambientar la Escena II del Acto I: Hace su aparición *Xochicuéitl*, furibunda por el apocamiento del *huey tlahtoani*, al que se agrega que no quiere darle la cara (ni a ella ni a nadie). Se necesitaba algo que reforzara, tanto la indignación del personaje como su carácter obsesivo. Con tales premisas seleccioné el *Largo* del concierto para *viola d'amore* RV 397 por la particularidad de su acompañamiento. Las cuerdas ejecutan una serie ininterrumpida de corcheas a lo largo del movimiento.⁵⁷⁸ La obsesividad era manifiesta, además de que su tonalidad en la menor encajaba, como si hubiera sido compuesto *ex profeso*, con el Fa mayor del aria siguiente. Todo era cuestión de omitir la línea melódica de la viola por la voz de *Xochicuéitl*; nexo también fortuito, ya que la indignación de la dama se debe, en buena medida, a su amor

⁵⁷⁸ Vivaldi, A. 1981 Tomo 341, pp.15-16.

materno.⁵⁷⁹ Para acentuar el enojo bastó con ponerle acentos a las notas y con pedir que se ejecuten al talón del arco y hacia abajo (en la dirección del mismo).

Para el segundo caso elegí el *Adagio molto* del *Autunno* para musicalizar la aparición del emperador en el Acto I,⁵⁸⁰ puesto que en él Vivaldi describió el sueño de los borrachos (*Dormenti ubriachi*)⁵⁸¹ Como ya adelanté, la escena debía transparentar su postración y estado alterado de conciencia. *Moteczuhzoma* no duerme sino que delira y sus delirios pueden atribuirse, además de los hongos alucinógenos, al pulque u *octli*. Para ahondar en las motivaciones vivaldianas, hay que decir que el mismo movimiento fue reciclado en el tercer tiempo de su concierto “*La Notte*” al que tituló “*Il Sonno*”.⁵⁸² Indefectiblemente, la extrapolación musical que emprendí fue consecuente con las reelaboraciones del propio compositor; si el resultado habría contado con su beneplácito es algo ciertamente verificable: Estuvo de acuerdo en alterar muchas de sus concepciones para adaptarlas a nuevos contextos –armónicos y tímbricos–, y a las demandas de quienes se lo solicitaran. El *Adagio molto* del *Autunno* fue escrito en re menor para cuerdas asordinadas; para el concierto *La Notte* RV 439 podó la duración, alteró la tonalidad –a do menor– y agregó una flauta y un fagot *ad libitum*, “desnaturalizándolo” o “enriqueciéndolo”, según quiera observarse. Por si la argumentación no fuera suficiente, el industrioso sacerdote utilizó por tercera ocasión la idea del sueño en el concierto para fagot RV 501 –llamado también *La Notte*–, donde la transformación del material melódico lo hace, casi irreconocible, y con buena probabilidad, esta reelaboración fue por pedido de algún fagotista de renombre (se infiere por el hecho de que en *Ospedale La Pietá* no se impartía la cátedra de fagot para las huérfanas, destinatarias predilectas del cura).⁵⁸³

Para concluir, sería bueno especular nuevamente sobre la duración del melodrama, ¿Qué habría dicho Vivaldi si lo hubieran puesto contra la pared diciéndole que su *Motezuma* se tornaría demasiado extenso para los hábitos de escucha del público del Tercer Milenio y que para que no se quedara en el limbo de la obsolescencia era imperativo –además de confrontar su inverosimilitud– efectuar incisiones netas y hacer un remozamiento de sus recitativos acorde con la evolución de los tiempos?... Aunque tenga el perfil de una quimera, es procedente imaginar una respuesta afirmativa.

⁵⁷⁹ Máynez, S. 2007, pp. 46-48. Como podrá leerse en la partitura fue necesario realizar algunas alteraciones para ajustar los tiempos de la música con los tiempos de la palabra.

⁵⁸⁰ Ver en las pp. 446 y 447 del libreto adjunto.

⁵⁸¹ Vivaldi, A. 1990, pp. 87.89.

⁵⁸² Vivaldi, A. 1967. Tomo 455. pp. 14-15.

⁵⁸³ Talbot, M. 2010, p.14.

Es de subrayar que con las adecuaciones aquí enunciadas se gana una hora con respecto de la duración original y que la acción discurrida en los recitativos obtiene en naturalidad lo que antes tenía de artificiosa. Sobre la inverosimilitud nos encargaremos en breve.

6.2.- *Los personajes originales y su trasmutación*

Como pudo leerse con anterioridad, el número de personajes con los que contó el *dramma per musica* originario fue de seis, de los cuales, cuatro fueron netamente ficticios. De éstos, son de recordar los castrados *Ramiro* y *Asprano* y las cantantes *Mitrena* y *Teutile*. Ya anoté que el papel adjudicado a *Ramiro*, el “hermano” de Cortés, lo reasigné a *Pedro de Alvarado* y que el de *Asprano*, el “general de los mexicanos”, fue para *Cacama*. En cuanto a las mujeres, realicé la transformación sustituyendo a *Mitrena* por *Xochicuéitl* y a *Teutile* por *Doña Marina*. Remarco que también me tomé la libertad de agregar cuatro personajes secundarios dentro del elenco; estos, sin contar el número indeterminado de comparsas y figurantes, son un *calpixqui* o mayordomo, el tañedor de viola *Ortiz* “*el músico*”, el fraile mercedario *Bartolomé de Olmedo*, la niña *Tecuichpo* o Isabel Moctezuma y el Conde de Moctezuma *Jerónimo de Oca*. Necesarios todos para articular mejor los diálogos y para ofrecer una panorámica más extensa sobre la naturaleza del encuentro y la magnitud del conflicto. Fungen de bisagras para vincular otras realidades. Procedamos en un orden inverso –primero con los extras, aunque en rigor no pertenezcan a este espacio, y después con los que sí tienen una participación canora en la ópera– para dilucidar el por qué de su selección.

Ya he dicho que corresponde al *Jerónimo de Oca* la recitación del prólogo y el epílogo –serían ellos otras de las diferencias que contiene mi reelaboración con respecto al *dramma per musica* original– con la encomienda de contextualizar verbalmente la acción que está por desarrollarse y para enunciar algunas reflexiones sobre la colisión de culturas vistas en retrospectiva. Asimismo, con su aparición va implícito un homenaje a Alejo Carpentier ya que, como sabemos, en su *Concierto barroco* es un novohispano quien le

aporta a Vivaldi la idea de elaborar una ópera sobre el monarca indígena y es quien intenta, una vez puesta en escena, refutar los desfiguros del libreto.

Si bien Jerónimo María de Oca Nieto de Silva, Zúñiga y Sarmiento no nació en México, su linaje lo emparentó en línea directa con Motecuhzoma II y fue aquel descendiente que sí pudo haber asistido al estreno de la ópera en Venecia. Para ese 1733, había cumplido 38 años de edad. La posesión de sus numerosos títulos nobiliarios –Grande de España de 1ª clase, Señor de Celme y del Valle de Laza, VII Señor de Tula, X Patrono del Colegio Mayor de San Ildefonso, VII Vizconde de Ilucán, IV Marqués de Tenebrón, Caballero de la Orden Militar de Santiago, Regidor Perpetuo de Murcia, IX Poseedor de la Casa del Cardenal Cisneros y VII Conde de Moctezuma de Tultengo– pone de relieve cómo la Corona Española no tuvo reparos en homologar a los nobles de sangre indígena con su propia realeza. Acto de enorme significación que poco se ha tomado en cuenta en las relaciones bilaterales entre México y España. Según pude enterarme, el *Conde de Moctezuma* nació en 1695 y proviene de la rama de Pedro Tesifón Moctezuma, bisnieto de Motecuhzoma II. El parentesco se establece a través de su padre Diego-Luis Moctezuma que fue hijo de Tlacahuépan, principal de *Tollan* e hijo, a su vez, del IX *tlahtoani* tenochca. Sobre la creación del Condado de Moctezuma como título nobiliario español, hay que decir que fue concedido en 1627 por deseo expreso de Felipe IV (1605-1665). Con el reinado de Carlos II (1661-1700) pasó a ser Condado de Moctezuma de Tultengo –en alusión al poblado del Estado de Hidalgo que fue otorgado en heredad– y a partir de 1865 fue ascendido a Ducado por la Reina Isabel II (1830-1904).⁵⁸⁴

Es necesario anotar que ya desde la Colonia y hasta 1933 las gobernaciones –primero virreinal, después imperial, republicana y por último federal–, pagaron la *Pensión Moctezuma* –acordada por Carlos V (1500-1558) – a sus descendientes. La suma no se atribuyó a derechos dinásticos sino a la *herencia* que, como sujeto civil, le habría correspondido al *tlahtoani*, es decir, los terrenos que hoy ocupan El Zócalo, Palacio Nacional, la Catedral Metropolitana, los portales y el Monte de Piedad. En dicha fecha, de manera unilateral e improcedente, el gobierno mexicano expidió un decreto que dio por extinguidas las pensiones...⁵⁸⁵ Aquí debemos incluir los predios del Señorío de Tacuba que fueron concedidos a Isabel Moctezuma y su descendencia quienes, dicho sea de paso, tampoco vendieron y, de un plumazo, fueron privados de las indemnizaciones correspondientes. Con esto se refuerza una de las premisas de esta tesis en cuanto a los asuntos pendientes que la nación tiene aún con la dinastía del expoliado mandatario de Tenochtitlan...

⁵⁸⁴ Gómez de Olea y Bustinza, J. 2001, pp. 202-203

⁵⁸⁵ González Acosta, A. 2001, pp. 152-153.

Procediendo con las *dramatis personæ* que sólo tienen parlamentos, viene el turno de la infanta *Tecuichpo*. La razón de su presencia en la ópera estriba en la necesidad de conferirle a *Motecuhzoma* la gracia de la paternidad dentro de la escena. Era imperioso retratarlo como un ser que además de conducir los hilos ardientes del poder absoluto, fuese capaz de ocuparse del bienestar de sus seres queridos, y a juzgar por los hechos, *Tecuichpo* fue una de sus hijas preferidas. No en vano le fue encomendada junto a otros de sus hijos a *Cortés* para preservarlos del abismo que se abría para la realeza mexicana. Al momento de la confrontación armada, *Tecuichpo* debe haber rondado los diez años y le doy la palabra para que emita una opinión acerca de la escultura *Cuauhxicalli*—aquella que suscitó la entonación del aria *El águila poderosa*—, quedando de manifiesto el afecto ilimitado de su padre y la libertad con que la niña pudo haber expresado sus sentires.⁵⁸⁶ Los avatares existenciales vividos por la princesa mexicana durante y una vez consumada la Conquista, serían dignos de otra ópera centrada enteramente en su persona. Fue maridada con Cuitláhuac (1476-1520) y en su pronta viudez la remaridaron con Cuauhtémoc (1496-1525), enviudando nuevamente sin haber dejado aún la infancia, aunque se cree, que con ninguno de los dos se consumó el matrimonio.⁵⁸⁷ Cuando cayó en manos de *Cortés* fue compelida a desposar a tres españoles, de los cuales dos volverán a dejarla viuda (Alonso de Grado (†1527), Pedro Gallego de Andrada (†1530) y Juan Cano Saavedra (ca. 1502-1572)⁵⁸⁸ y, por si fuera poco, también debió parir una hija engendrada por *Cortés*.⁵⁸⁹ De los linajes que surgen entre Gallego de Andrada, Cano Saavedra y ella, es de donde provienen las genealogías que hoy perviven.⁵⁹⁰ Avenida su muerte el 11 de julio de 1550, nos queda como testimonio de su calidad humana lo que asentó su último marido, motivo de sobra para convalidar su inserción melodramática:

“Doña Isabel, aunque se hubiera criado en nuestra España no estaría más enseñada y bien adoctrinada. Tiene tal conversación y arte, que os satisfarían sus maneras y buena gracia. Es útil y provechosa al sosiego y contentamiento de los naturales de la tierra. Porque como es señora en todas sus cosas y amiga de los cristianos, por su respeto y ejemplo, su quietud y reposo se imprime en los ánimos de los mexicanos.”⁵⁹¹

⁵⁸⁶ Ver las pp 454 y 455 del libreto adjunto.

⁵⁸⁷ Aguirre, E. 2008. pp. 125-127 y 347-348.

⁵⁸⁸ *Ibid.* pp. 465.

⁵⁸⁹ Fruto de esa unión forzada fue la niña Leonor Cortés Moctezuma. *Ibid.* pp.473-475.

⁵⁹⁰ De la unión con Gallego de Andrada nacerá Pedro Gallego Moctezuma y de aquella con Cano Saavedra verán la luz, Isabel, Catalina, Pedro, Gonzalo y Juan Cano Moctezuma.

⁵⁹¹ Citado por Eugenio Aguirre. 2008, p.484.

En lo que concierne al fraile *Bartolomé de Olmedo*, su presencia era más que obligatoria pues podía prestarse para darle voz a la contraparte espiritual de la Conquista, con su inagotable cauda de intolerancias e hipocresías. Su participación en los bautizos masivos como adalid de una Nueva Iglesia, tendiente a suplantar a la de Roma debido a su desgajamiento por las violentas mareas del luteranismo y su franca decadencia interna, acentuó la ambigüedad con que los dogmas de fe fueron implantados durante la evangelización. Si *Olmedo*, cual emisario de una Iglesia en crisis –y en alarma perenne por el peligro “turco”–, se empeñó en revertir en América los estragos padecidos en el seno de su congregación, es algo que no sabremos nunca, salvo que en los linderos de la historia su papel quedó registrado como el de un secuaz de esa fórmula providencialista que encubrió hábilmente la expoliación del territorio bajo el cuestionable axioma de rescatar a los inermes naturales de las ubicuas garras del demonio. Bien lo resumió Jacques Lafaye (1930):

“Aquí está el verdadero drama de la Conquista: los españoles que se consideraban el brazo de la Providencia, llegaron como vencedores a las costas en las que les esperaba la resignación ante un destino inexorable. Sólo así se explica la desconcertante debilidad de Moctezuma...”⁵⁹²

Se ganaron almas pero se exterminaron naciones, se irguieron templos pero se arrasaron ciudades, se desterraron pecados pero se pasaron a filo de espada a pueblos enteros, y todo ello fue observado con la mirada complaciente y la bendición de los detentadores de la “verdadera” fe. Es cierto que hubo excepciones importantes como Las Casas (1474 ca.-1566), Zumárraga (1468-1548) y Vasco de Quiroga (1470 ca.-1565),⁵⁹³ mas la Guerra Santa emprendida en Mesoamérica fue, indubitablemente, un negocio millonario en cuyas laxas mansiones se acomodaron los misioneros y sus sermones. En ese espíritu escribí los diálogos entre el mercedario y *Cortés*; quería dejar en claro que la palabra de Dios que se esparció hacia los cuatro rumbos del cosmos indígena fue ceremonia y festín básicamente para los elegidos que vinieron a imponerla... Empero, pese a todo lo enunciado, busqué un equilibrio al pedir en la escena conclusiva de la ópera (al momento de entonarse, –de acuerdo al segundo tratamiento de libreto que, lamentablemente, no se vio en la puesta en escena de 2009– el Credo RV 591) que hiciera su aparición el primer grupo de franciscanos con la innegable consigna de mitigar la tragedia del indígena.

⁵⁹² Lafaye, J. 1999, p.30.

⁵⁹³ No obstante su humanismo e inclinación indigenista, Vasco de Quiroga, redactó el tratado *De la guerra contra los indios* (*De debellandis Indis*) en el que, afrontando el problema de la guerra justa, sostenía su legitimidad a nombre del deber de limosna corporal y espiritual que obliga al cristiano a convertir a su prójimo. En otras palabras, apoyó la idea de que el cristianismo no habría podido instaurarse sin el uso de las armas.

En cuanto el rol otorgado a *Ortiz “el músico”*, me aseguré de emplearlo como un fidedigno contrapeso de la barbarie llegada de España. En su calidad de artista se le ve actuar solidarizándose con los vencidos –él también pudo haberlo sido en su propia tierra–, al cabo de tocar el conmovedor solo de violín del aria *El sol zaguero*,⁵⁹⁴ que preludia a la inesperada “noche triste”. Después de que *Cortés* le pide que escape con él, *Ortiz* ha de hacerle una seña que denote la negación para seguirlo, patentizando su repudio a los victimarios. No sobra anotar que de esa forma se esperaba que operaran los artistas ante las atrocidades e injusticias que perpetraban los dueños de la fe y los ejecutores del poder...

* * *

Procedamos, ahora sí, con los personajes que fueron “trasmutados” en pos de una veraz alquimia historiográfica. En el primer alambique tenemos a la pareja femenina conformada por *MitrenalXochicuéitl*. Ya explicamos que el rol de la espuria consorte de *Motezuma* fue concebido por Vivaldi para su “protegida”, por ende, la máxima jerarquía en cuanto a la definición psicológica del personaje y su número de arias había de respetarse, creando entonces el problema de buscarle su correcta paridad histórica. Repito que en mi modo de ver, la única mujer que pudo haber ejercido una influencia equiparable fue la madre del *huey tlahtoani*. Incorporándola podía reavivarse el eterno complejo de Edipo que se enseñoorea sin distingos en el género masculino y servía también de homenaje tácito a la madre indígena. Antes de explicar las razones de este pretendido homenaje, es menester que describa las dificultades para delinear la biografía del personaje verídico. Parte de ese inacabable menosprecio a las mujeres es la vergonzosa carencia de datos biográficos. Consultando el libro *Corona mexicana o Historia de los nueve Motezumas* del Padre Diego Luis de Motezuma encontré que la madre del dignatario tenochca había sido la “emperatriz Vitlicova, hermana del rey Coyobazán”.⁵⁹⁵ A todas luces, el nombre sonaba falso, no obstante la acreditada raigambre filológica del volumen. En investigaciones posteriores me topé con el apelativo de *Izelcoatzin*, a quien se le citó como hija de Nezahualcóyotl. En mi auxilio acudió el Dr. López Austin (1936) proporcionándome el nombre de *Xochicuéitl* y confirmándome el parentesco con el *Rey Poeta*. Dado su acceso a fuentes más autorizadas, ya no quise extenderme en la búsqueda y, por una afortunada paradoja, la oscuridad en la que subsiste el personaje, me dio una mayor libertad para insertarla en la ópera. Mi intención fue situarla como la poseedora de una certera intuición al enfrentar el apocamiento del hijo

⁵⁹⁴ Màynez, S. 2007, pp. 279-282.

⁵⁹⁵ Motezuma, D. L. 1914, p.254.

ante la amenaza hispana. Su postura es inamovible y, visto el desenlace de la historia, fue la única que tuvo razón. Nadie podría negar que lo que me atreví a proponer es, cuanto menos, plausible y verosímil. Tampoco, que sea desgarradora su actuación frente al hijo agonizante al que debe acomodarse en el regazo para reproducir la pose de *La Pietà* de Michelangelo Buonarroti. Su parlamento como madre de un Cristo indígena, idóneo para los fines de la tragedia musical emprendida, es lacónico pero irrefutable: “Mi hijito, ¿por qué fuiste sordo a mis súplicas?... Soy yo la que tendría que haber muerto en tus brazos...”⁵⁹⁶ De la amazona autoritaria y voluntariosa que mangonea a voluntad al deficiente del marido, –así la dibujaron los curas Giusti y Vivaldi–, a la mujer previsora y sufriente que no logra hacer entrar en razón al vástago crucificado hay una distancia considerable en la que sale ganando la transformación propuesta.

* * *

En el segundo experimento alquímico tenemos al afeminado “general de los mexicanos” mentado *Asprano*, que ha de convertirse en el Señor de Texcoco, esto es, en el mandatario *Cacama*. ¿Cuál fue la motivación que me hizo pensar en esta mancuerna? Simplemente, que el texcocano fue uno de los principales responsables de haber sugerido que a los españoles se les permitiera aproximarse hasta Tenochtitlan, es decir, fue uno de los sujetos a quien también debía imputársele el derrumbe del imperio. Con eso era suficiente para contraponerlo a la postura de la madre del *tlahtoani* tenochca, quien se oponía, desde un inicio, a que se franquera el paso de los forasteros hasta la capital. En adición, *Cacama* había sido un discreto forjador de cantos –perfecto para encarnarlo en la ópera– y estaba en disputa con su medio hermano Ixtlilxóchitl II (1500-1559) por el trono de Tezcoco debido a la reciente muerte de Nezahualpilli (1464-1515), padre de ambos. Curiosamente, el complicado ascenso al solio supremo se había logrado por imposición de *Motecuhzoma Xocoyotzin*, su tío y mentor, situación esta, ideal para denotar el nepotismo que se vivía en las esferas del poder mesoamericano, nepotismo que también redundaría en beneficio de los conquistadores (y, por añadidura, del nuevo libreto).

La estrecha filiación con el *tlahtoani* es descrita así por Miguel León-Portilla (1926):

“Aunque, según la mayoría de los cronistas, no cuenta Cacamatzin entre los descendientes legítimos de Nezahualpilli, a pesar de ello tuvo la fortuna, que más tarde sería desgracia, de ser fruto de los amores del señor de Tezcoco con una

⁵⁹⁶ Ver pp. 506 y 507 del libreto.

hermana de Motecuhzoma Xocoyotzin, la señora de Xilomenco. Como sobrino directo del gran señor de los aztecas, Cacamatzin llegó a ser su protegido y al fin, por obra de él, habría de suceder a su padre como gobernante de Tezcoco.⁵⁹⁷

Sobre la imposición de *Motecuhzoma*, la *Historia Tolteca Chichimeca* comprueba que el tlahtoani: “Despachó sus embajadores para que junto con los electores y grandes del reino diesen los votos a su sobrino Cacamatzin, pues dicen que le quería infinito, tenía edad suficiente para poder gobernar, y que en las guerras pasadas había probado muy bien su valor y era muy valeroso capitán. Y que habiéndose determinado el reino, todos los grandes y señores de él se fuesen con su sobrino a la ciudad de México, en donde quería fuese jurado como lo había sido su padre y abuelo.”⁵⁹⁸

Sobra decir que la discordia surgida entre los medios hermanos con todas las consecuencias que acarreó, fue idónea para volverla sustancia de la naciente ópera. Tanto la primera aria del personaje –donde aborda la perfidia de Ixtlilxóchitl– como la alianza entre texcocanos y españoles por obra del mismo hermano perfido reciben mención en los parlamentos alusivos. De la misma forma, consigno en la última escena del Acto I la alta estima que el regidor tenochca le profesó a su sobrino, al dignarse a pedirle consejo sobre la actitud que había que tomar con respecto a la inminente invasión hispana. En propósito, el Dr. León Portilla comenta:

“Consultados luego por Motecuhzoma sobre lo que convenía hacer, la opinión de Cuitlahuac fue que sería mejor oponérseles desde un principio y no permitir que se acercaran a la metrópoli azteca. Distinto fue el parecer de Cacamatzin. Por pensar tal vez que pudiera tratarse del retorno de Quetzalcóatl y confiando una vez más en el poderío azteca y en la sagacidad de su tío Motecuhzoma, manifestó que sería flaqueza cerrarse al contacto con esos forasteros cuyas intenciones aún no se conocían. Más valía recibirlos como a posibles embajadores de un gran rey hasta cerciorarse de cuáles eran sus verdaderos propósitos, ya que de ser éstos hostiles, fuerzas había más que suficientes para expulsarlos de los dominios aztecas.”⁵⁹⁹

Ante la dubitativa postura del señor de Tenochtitlan que conocemos de sobra, misma que habría de ubicarlo por los siglos venideros en el nicho de los pusilánimes, *Cacama* resultó elegido nuevamente para hacer un último intento por detener la marcha invasora. Dicho encuentro, avenido en las cercanías del Popocatepetl fue desagradable y resultó contraproducente; de lo que pudo haberse dicho entre *Cortés* y el “gran señor de Tezcoco, sobrino del gran Montezuma”, –Bernal Díaz *dixit*–, quise dejar huella en las escenas Quinta,

⁵⁹⁷ León Portilla, M. 2004, p.149.

⁵⁹⁸ Alva Ixtlilxóchitl. F. de. (Obras históricas) 1985, p. 330.

⁵⁹⁹ León Portilla, M. 2004, p.153.

Sexta y Séptima del Acto II. Para sintetizarlas baste anotar que en ellas queda expuesta la falaz estirpe divina de las huestes cortesianas, además de su inocultable voracidad.

Tocante al amargo fin del impuesto regidor de Tezcoco, la prosa leónportillana es contundente, y a ella me atuve para contextualizarla en el Acto III:

“De grande aflicción fueron los últimos días de Cacamatzin. Él que había contemplado la grandeza y el poder de Motecuhzoma, veía ahora los vejámenes de que era objeto y la triste condición en que había caído. Supo de las exacciones de oro y objetos preciosos. Finalmente, como algo que pudo parecerle un respiro, vio marcharse a Cortés que partía a hacer frente a otro grupo de forasteros. [...] Ignoraba tal vez Cacamatzin que la salida de Cortés, en vez de alivio, iba a ser ocasión de males todavía más grandes. Pedro de Alvarado se quedaba de jefe en Tenochtitlan. [...] Durante la fiesta de Toxcatl, en mayo de 1520, tuvo lugar el ataque que todos conocen como “la matanza del templo mayor.” Se ignora a punto fijo si fue entonces o pocos días después cuando murió asesinado Cacamatzin. En tanto los cronistas hispanos sostienen que pereció en la huída que antecedió a la “noche triste”, los indígenas, entre ellos Tezozómoc, Ixtlilxóchitl y Chimalpain, afirman que murió ahorcado o víctima de cuarenta y siete puñaladas...”⁶⁰⁰

Como he podido señalar, los vestigios poéticos dejados por *Cacama* me resultaron de utilidad al momento de encarnarlo en un personaje de ópera. De los cantares que pueden atribuirse a su autoría, desafortunadamente sobreviven sólo unos cuantos que datan, quizá, de sus últimos días terrenales. En el folio 5 v. del manuscrito náhuatl que yace en la Universidad de Texas –catalogado en la *Latin American Collection*– reza: “De Cacamatzin, último rey de Tezcoco, cuando se vido en grandes trabajos acordándose del poder de sus mayores, de su padre y agüelo.” Ya que se ignoran, tanto la fecha exacta como las condiciones en que las poesías fueron compuestas, hay que contentarnos con hipótesis. Una de ellas, también del Dr. León-Portilla, se inclina por situarlas en los tiempos que condujeron al colapso de *Motecuhzoma* donde, coincidentemente, el texcocano feneció.

En cuanto a los fragmentos de los textos poéticos de *Cacama* que logré insertar en el libreto, son de citar:

— ¿Cómo pedirles consejo a Nezahualpilli y Nezahualcòyotl [condensados en “los ancestros”] cuando se extiende la niebla por encima de la tierra? (Escena III del Acto I)⁶⁰¹ que derivan, respectivamente de los versos:

⁶⁰⁰ *Ibid*, pp. 154.-155.

⁶⁰¹ Ver pp. 444 y 445 del libreto.

*Se extiende la niebla,
resuenan los caracoles,
por encima de mí y de la tierra.*

Y

*Yo sólo digo,
Yo, Cacamatzin,
ahora sólo me acuerdo
del señor Nezahualpilli,
¿Acaso allá se ven,
acaso allá dialogan
él y Nezahualcóyotl...?''⁶⁰²*

Conseguí asimismo adaptarle otro fragmento minúsculo: — *Regresemos a Tenochtitlan antes de que nos incrusten como escudos de turquesas...* (Escena VII, Acto II)⁶⁰³ que hace eco de:

*¿Soy yo acaso escudo de turquesas,
una vez más cuál mosaico volveré a ser incrustado?''⁶⁰⁴*

Tampoco dejé pasar la oportunidad de hacerlo manifestar esa arrogancia mexicana que se sustentó sobre sus implacables políticas de guerra y que, en la ópera constituye uno de los puntos climáticos del Acto I. Con su parlamento, *Cacama* sitúa en un limbo de invencibilidad a la cultura que lo formó y lo entronizó. Vaya ironía al constatar el desarrollo de los hechos. En el recitativo previo al aria *Hueliyo in itzcuahtli* el ensoberbecido mandatario exclama para reafirmar su diálogo con *Motecuhzoma*: —“*Tenedlo presente, Señor: Nadie podrá sitiarnos. Aquí nadie le teme a la muerte. Es nuestra gloria y mandato. Con nuestros escudos, con nuestras águilas, Tenochtitlan prevalecerá...*”⁶⁰⁵ que funciona como paráfrasis del famoso poema de la tradición náhuatl que dice:

*Aquí nadie teme la muerte en la guerra,
ésta es nuestra gloria.*

⁶⁰² Ms. *Romances de los señores de la Nueva España*. Colección Latinoamericana de la Universidad de Texas, fol. 5 v. -6 r.

⁶⁰³ Ver pp. 476 y 477 del libreto.

⁶⁰⁴ Ms. *Romances de los señores de la Nueva España*. Colección Latinoamericana de la Universidad de Texas, fol. 6 r

⁶⁰⁵ Ver pp. 454 y 455 del libreto.

*Este es tu mandato,
¡oh, dador de la vida!
Tenédlo presente, oh príncipes,
no lo olvidéis.
¿Quién podrá sitiar a Tenochtitlan?
¿Quién podrá conmover los cimientos del cielo?
Con nuestras flechas,
con nuestros escudos,
está existiendo la ciudad.
¡México-Tenochtitlan subsiste!⁶⁰⁶*

Por último, vi la posibilidad de convertirlo en vocero de la desgracia por venir y que, se reitera, él ayudó a incubar, haciéndolo recitar pequeñas porciones del *Manuscrito Anónimo de Tlatelolco* de 1528. En la Escena VII del Acto III⁶⁰⁷ exclama con dolor: –“*Se mancharan las paredes con nuestros sesos, por las calles se arrastrarán los gusanos...*” como un derivado de los versos:

*Gusanos pululan por calles y plazas,
y en las paredes están salpicados los sesos.*⁶⁰⁸

Como nos es dado observar, la trasmutación entre el inexistente “general de los mexicanos” que se sacó de la manga el libretista de Venecia y el Señor de Texcoco que aquí se revive, la alquimia es bastante aceptable, más aún, cuando a sus propias palabras y a las de la tradición poética que le fue propia, se les da la posibilidad de cobrar vida casi medio milenio después de haberse plasmado. No está fuera de contexto señalar que también la tesitura vocal resultó alterada: al eunuco “mexica” que cantó en Venecia se le restituyeron los testículos y ahora sí se expresa con la hombría que mejor se adaptaría a su rango.

* * *

Para el tercer tentativo de transustanciación tenemos al binomio *Ramiro/Pedro de Alvarado*, a cuya redoma hubo que atizarle más fuego y alumbre de lo ordinario. Fue inevitable que así se requiriera, ya que el hermano fantasma de *Cortés* no apareció en el

⁶⁰⁶ Citado por Fernando Benítez en su *Historia de la ciudad de México*. Benítez, F. 1984, p. 40.

⁶⁰⁷ Ver pp. 502 y 503 del libreto.

⁶⁰⁸ Citado por León Portilla, M. 2012, p. XVIII, a partir del *Ms. Anónimo de Tlatelolco* (1528), edición facsimilar de E. Mengin. Copenhague, 1945, fol.33.

dramma per musica original como un ser de mala entraña, al contrario, Giusti lo presentó como un individuo de buena ley, leal y respetuoso de sus lazos fraternos, mientras que para la conversión en el futuro gobernador y Capitán General de Guatemala fue necesario desnaturalizar su esencia hasta extremos de crueldad perversa. ¿Por qué, entonces, tanta molestia? Por la llana razón de que la nueva ópera tenía necesidad de un villano puro y duro y por que para este rol había que desestimar a *Cortés*, pues mucho se le ha encajonado en esa categoría y los resultados no le han restado pesadumbre a la “mexicanidad”.

Ciertamente, es labor disgustosa traer a la escena a un criminal, mas tratándose de *Alvarado* evitarlo es arduo. No sólo fueron los náhuas y posteriormente los indios quichés y cackchiqueles quienes dieron cuenta de su salvajismo y brutalidad, sino que sus propios correligionarios depusieron en su contra al momento de levantársele juicio de residencia.⁶⁰⁹ Precisamente en lo que toca a su actuación durante los eventos que precedieron a la “noche triste”, don Pedro o *Tonatiuh*, fue acusado por los declarantes del referido juicio de haber atado de pies y manos a *Cacama*, ordenando que le echaran astillas y resina de pino ardiente para que hiciera entrega de los tesoros y el oro de que disponía. Otra declaración pertinente la escribió Cristóbal del Castillo (1530 ca. – 1600 ca.) en su *Historia de la Conquista*, al afirmar que *Alvarado* era un hombre de mal corazón. (*Iyollo tlahueliloc Pedro de Alvarado* en el texto original).⁶¹⁰

Estímulo adicional para considerar su participación fue el hecho de que, a diferencia de su primo *Cortés*, quien sí tuvo devaneos con el humanismo, *Alvarado* contó con adiestramiento militar e,⁶¹¹ indudablemente, a la milicia se le educa en una eficiencia donde el sufrimiento y la muerte de los adversarios –fingidos o reales– es prueba de su capacidad. Mientras más “bajas” produzcan en las filas opuestas mejor se les remunera y condecora; por no mencionar sus errores tácticos, vesanías y latrocinios, que pueden excusarse dentro de un concepto vago que insisten en denominar “daños colaterales”. Tan extraña y aberrante es la relación de las sociedades con su soldadesca que, para no ir más lejos, en Veracruz se

honró la memoria del “heróico” combatiente, bautizando con su nombre a todo un poblamiento. Así se inscribe: Alvarado, Ver., y lo es por la cantidad de indios que la valentía del personaje tuvo a bien asesinar; en menor medida, por haber sido uno de los primeros extranjeros en navegar el río Papaloapan. Pero evitemos divagaciones y vayamos al punto.

⁶⁰⁹ Para abundar en el asunto puede consultarse el *Proceso de residencia contra Pedro de Alvarado* que se publicó en México en 1847 por Valdés y Redondos. (Notas históricas de José Fernando Ramírez y edición de Ignacio López Rayón)

⁶¹⁰ Del Castillo. C.1991, p.172.

⁶¹¹ Pedro de Alvarado se crió en un ambiente dominado por el uso de las armas debido a los cargos de su padre, Diego Gómez de Alvarado Mexía y Sandoval, quien fue comandante, miembro de la Orden militar de Santiago y general en la frontera con Portugal.

Como tarjeta de presentación, al hombre de buen parecer que describe Bernal Díaz del Castillo, lo expongo en la Escena IV del Acto II⁶¹² tratando de seducir a *Doña Marina* de manera soez. Después de espetarle que “así quería te trovar, lejos del “canalla” general”, no tiene empacho en jalonearla y exigirle que lo bese para, una vez neutralizado, rematar el recitativo alegando “no sabes de lo que te pierdes, fermosilla, soy el único que vale la pena”. Habiendo asentado eso se enfrasca en la entonación del aria *La beldad de mi porte* que, como anticipa su nombre, versa sobre el intuido narcisismo que debe haberlo caracterizado. En la misma estrofa del aria canta que no “repara en desaires” por considerarlos “contraseñas del temor.”⁶¹³ Ya desde su primer parlamento debe quedar en claro su rivalidad con *Cortés*. Con eso en mente, no sólo lo hago referirse a él como "canalla" general, sino que agrego el peyorativo “capitancete” al final de la escena. Más adelante se le verá encomendarse al apóstol Santiago para que se lo quite de en medio y reírse con sorna de sus órdenes, hasta desembocar en el climax del conflicto, donde se escuchará a *Cortés* que, encima de recriminarle su torpe iniciativa en la matanza de la fiesta de Toxcatl,⁶¹⁴ pone en duda su “hombría” por un lío de faldas acaecido, tiempo atrás, entre ellos.

Sobre las desavenencias entre ambos ya se ha escrito y es posible empujarlas aún más con fines melodramáticos. Existen diversas constancias que avalan mi propuesta. Veamos. En primer término, *Cortés* suplantó a *Alvarado* en la capitanía de la última expedición organizada por el gobernador de Cuba, Diego Velázquez (1461-1524), no obstante que para la conquista de la isla en 1511 Velázquez se había valido del badajeño para consumarla. Al parecer, su actitud insumisa inclinó el fiel de la balanza a favor de Hernando. Asimismo, subsiste documentación que refleja, a parte de algún brete por dinero ocurrido en 1529⁶¹⁵ y de las riñas por adjudicarse enteramente los descubrimientos de las islas y tierras de la Mar del Sur, la envidia de *Alvarado* por el encumbramiento del otro. Para la ambición de este, podía pesar demasiado el título de marqués del Valle de aquel. Como respuesta a una petición que don Pedro envía desde Santiago de los Caballeros, la Corona responde: “os prometemos daros un título y vasallos en la provincia de Guatemala, pero antes tenemos que ver el resultado del juicio de vuestra residencia.”⁶¹⁶

Para apuntalar lo concerniente a los enredos amorosos, tema obligado de toda ópera, es de citarse que *Alvarado* había prometido desposar a una parienta de *Cortés* y que, sin

⁶¹² Ver pp. 467 y 469 del libreto.

⁶¹³ Ver p. 469 del mismo.

⁶¹⁴ Bernal Díaz del Castillo refiere: “y después de aquello que Cortés oyò, le dijo muy enojado que era muy mal hecho y gran desatino.” 1955, p. 228.

⁶¹⁵ Archivo General de Indias (AGI) ramo Justicia, expedientes 4031 y 1030.

⁶¹⁶ *Libro viejo de la fundación de Guatemala y papeles relativos a Pedro de Alvarado*. Sociedad de Geografía e Historia. Guatemala, 1934. pp.327 y 328.

más, incumplió su palabra para maridarse con las hermanas Francisca (ca. 1495-1529) y Beatriz de la Cueva (ca. 1500-1541), pero aunque sería lícito pensarlo, no de forma simultánea. Antonio de Remesal (1570-1619) corrobora:⁶¹⁷

”Fueron bien menester todas sus buenas partes y los demás intereses recibidos, que ordenaron este fin, para trocarla Pedro de Alvarado por Cecilia Vázquez, prima de don Fernando Cortés, con quien Alvarado, por los bienes y honras que de ser su primo había recibido, está concertado casarse”.

De ahí, del desaire hacia el rival que pretende endilgarle una consorte, a que sea la mujer “legítima” de éste –Catalina Suárez Marcaida (ca. 1490-1522)– quien inicie la cadena de repudios no hay mucho trecho y la verosimilitud es factible, tanto más, que durante los años transecurridos en las islas del Caribe Alvarado y sus hermanos convivieron con *Cortés* antes de que éste desposara a la pobre mujer que, ya avecindada en Coyoacán perdería la vida en condiciones misteriosas... (Seguramente *Cortés* la asesinó, pero nunca pudo comprobársele, ¿pudo haber influido algún coqueteo furtivo incrustado en la memoria?). En el pasaje del Acto III al que hago referencia, *Cortés* sentencia a voz en cuello: “Eso es lo que te arde, ¿verdad, imbécil? Que Catalina se haya dado cuenta que como hombre no servías para nada y haya preferido se maridar conmigo...”⁶¹⁸

Tal como se desprende de esta relatoría, el contrahecho urdido en el improvisado atañor⁶¹⁹ se logró con relativa docilidad, haciendo que un hermano inexistente de *Cortés* trocara su inaprensible fisonomía y dudosa masculinidad por la del valeroso sujeto –aunque su hombría quedó en entredicho– que hizo de sus conquistas razón de existir. Los muertos que dejó regados jamás serían motivo de arrepentimiento, sino de glorificación, como sucede siempre con los militares exitosos.

* * *

En aras del último experimento, es decir, el de la contrafacción entre *Teutile* y *Doña Marina* vuelvese necesario aguzar los oídos, pues el personaje que resulta es la poseedora de las claves lingüísticas que posibilitaron la subyugación de una cultura sobre otra. Es

⁶¹⁷ Remesal, A. Tomo I. 1964, p. 95.

⁶¹⁸ Ver p. 507 del libreto.

⁶¹⁹ Es el horno del alquimista y su nombre proviene del árabe *al-tannur*, que significa, precisamente, “el horno”.

también la mujer-mito que debe readquirir, por artificio del melodrama, la voz cantante que ejerció en la gesta donde se originan la raza mexicana y sus, polivalentes, poliformas y polifónicas fracturas de identidad. La ausencia total de sus testimonios personales es, una vez más, propiciatoria para que sus alocuciones discurran en libertad. Sólo sabemos de ella lo que se quiso filtrar en las crónicas y relaciones que fueron colegidas desde los epicentros de esos dos mundos en colisión permanente. Doy inicio entonces.

¿Por qué *Doña Marina* y no Malinal, Malintzin, Malinalli, Malinatzin o La Malinche? Primero, porque al ser bautizada por *Bartolomé de Olmedo* recibió ese nombre, el cual se piensa que pudo derivar de la deficiente capacidad auditiva de los españoles al querer repetir el autóctono; después, porque la específica acción dramática donde la requiero transcurre cuando ha remontado su pasado indígena y, ya de cara a la evolución de Occidente, ha demostrado sus dotes de *faraute*;⁶²⁰ para ese momento está convertida en la imprescindible “lengua” del conquistador, *la que yo siempre conmigo he traído*, en sus propios decires. Segundo, porque es mi intención presentarla en los teatros de ópera con la denominación “de origen noble” que España le otorga a los individuos de prosapia y que, en el caso particular de la indígena, le fue escatimado en mayor medida de lo que sus aportes merecieron.⁶²¹ Debo acotar que tampoco soslayé la imbricación nominal entre *Cortés* y ella, pues en abundantes pasajes de la historiografía sobre la Conquista, a él lo llaman “Malinche”, por haber sido, a los ojos de los nativos, el “dueño” de la indígena. Así, en la Escena IV del Acto II, ella le admonice a *Alvarado*, al momento de los forcejeos citados que: *capitán Malinche se enfadará*.⁶²² Hay una tesis arrojada por Juan Miralles (1930-2011), sorprendente cuanto endeble, que postula que eran uno carne del otro, una dualidad mística, pero no es este el sitio ideal para ahondar en ella.⁶²³

Para justificar ulteriormente el ingreso al elenco de la políglota madre de nuestro mestizaje, hube de recurrir a una motivación forzosa que ramificó en varios cuestionamientos: en la lucha que enfrenta el mexicano para ubicar en una perspectiva sana

⁶²⁰ Ese era el término empleado en la época para referirse a quienes fungían de traductores.

⁶²¹ A diferencia de Bernal Díaz del Castillo que la mentó siempre como “Doña Marina”, quizá por desconocer su nombre náhua, López de Gómara jamás empleó la forma reverencial Doña para referirse a ella, por no hablar de Cortés que optó por mantenerla en una calculada penumbra a lo largo de todos sus escritos. Sólo en la quinta carta de relación la llama “Marina”, en las previas era “la lengua” o “la india que me obsequiaran en Potonchán”.

⁶²² Página 467 del libreto.

⁶²³ Citando el pasaje del capítulo CLXXXIII de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo que reza: “Y como tuvieron nueva de que era el Capitán Malinche, que así le llamaban, y sabían que había conquistado a México, luego vinieron a su llamado y le trajeron presentes de bastimento. Y después que se hubieron juntado los caciques de cuatro pueblos más principales, Cortés les habló con doña Marina” Miralles comenta: “el párrafo se explica por sí solo: Cortés es Malinche; ella es doña Marina. Una dualidad casi divina para la mente indígena.” Miralles, J. 2004, p. 89.

a los arquetipos que dieron lugar a su hibridación racial, aparecen entrelazadas la figura del padre hispano, cruel, ausente y violador por antonomasia, junto a la de la madre indígena, tan resignada, tan sumisa, tan pasiva, tanto que, inclusive, “propicia” los ultrajes que la transforman en ese ser que se ama y se odia por igual. *Doña Marina* es esta madre mítica que asume su “obligación” de unir su destino al de *Hernán Cortés*, el mitificado progenitor que desperdiga sus semillas por doquier sin preocuparse mucho de quién las germina y en qué han de convertirse esas germinaciones. Apunta Octavio Paz (1914-1998):

“Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en el de la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles.”⁶²⁴

Captado lo anterior era natural proseguir: ¿Qué tanto nos pesa considerarnos como los “hijos de la chingada” que alude el poeta? ¿En verdad eso somos?... Es difícil negarlo, pues ¿no es cierto que al paso de los siglos los mexicanos hemos acabado por asumarnos como una raza taimada que incurre por sistema en la mentira, el fraude y la simulación? ¿No damos por hecho que atrás de nuestro amor patrio pulula el resentimiento contra nuestra reiterada bastardía? ¿No es el fratricidio inescindible de nuestra cotidianeidad? Y para rematar, ¿no tenemos los gobernantes que merecemos? En suma, ¿no vivimos con el asco y la desesperanza auestas como resultado de esa “red de agujeros” que nos heredaron los múltiples forjadores de la Conquista?...

Si nos atrevemos a interpelar a los padres de nuestro impuro linaje, quedándonos con el personaje femenino al que se le atribuye nuestro “malinchismo” y al valedor masculino que vino a imponer sus verdades con estruendos de pólvora y fulgores del averno, veremos que nos topamos con dos posturas irreconciliables: la condena o la apología. ¿Por cuál de ellas debía conducirme? Obviamente, por una intermedia que abogara por la absolución. Luis Barjau (1943) confirma:

“Los mexicanos siempre hemos traído “muy dentro de nosotros” a La Malinche. No sólo a ella, es cierto, también nos pesan las figuras de Cortés, Moctezuma y Cuauhtémoc. Todos ellos son referentes identitarios, fundacionales y naturales de

⁶²⁴ Paz, O. 1959, pp.77 y 78.

“nuestro ser”, salvo que la tortuosidad ideológica de nuestro desarrollo nos ha impedido una relación directa con ellos. Pero de los cuatro, Malintzin, quizá por su particularidad materna, ancestral y aborígen sea la más compleja”.⁶²⁵

¿No era aconsejable entablar una relación más estrecha con ella? ¿No debía buscar la manera de simplificar su complejidad?

En vías de un entendimiento cabal que facilitara la tarea auto impuesta, cupieron otros interrogantes: ¿En realidad *Doña Marina* traicionó a su propio pueblo? ¿No fue una mujer que perteneció a una etnia sojuzgada por los mexicas, que fue regalada por su misma familia a unos mercaderes que la enajenaron con un cacique que, a su vez, la ofreció como regalo de sumisión a *Cortés*? ¿No encontramos en ella el paradigma de la hembra desposeída que debe acatar los designios de una sociedad machista que la esclaviza? Y en cuanto al Marqués del Valle, ¿no fue *Cortés* un hombre de su tiempo hijo de una España amordazada por sus dogmas? ¿Puede acusársele de mayor avidez que a cualquier otro conquistador de latitudes y épocas diversas? ¿No encontró el supuesto bachiller de Salamanca un terreno plagado de intrigas y rencores apto para la consecución de los planes expansionistas de la corona española?... Resumiendo: ¿No fueron ambos irremediabilmente humanos? ¿No sería deseable repensar esa relación entretrejida con las pulsiones del cuerpo para concebirla como la inevitable unión de dos seres que mitigan su desamparo uno en los brazos del otro? ¿Por qué hemos de obstinarnos en visualizar a Cortés violando por norma a Malintzin?...

Con tales argumentos, opté por mostrar, sin ambages ni prejuicios, la relación carnal que hubo entre ambos, de la que nacería Martín Cortés, el primer mexicano en sentido figurado y en sentido vertical.⁶²⁶ No me escapó el dato de que para los días del encarcelamiento y muerte de *Motecuhzoma* el bastardo Martín todavía no había nacido –La fecha de su alumbramiento se sitúa hacia finales de 1522, tres años y pocos meses después del inicio de la relación entre sus padres–, sin embargo, lanzo a escena la posibilidad por ser una promesa de vida que no entra en contradicción con un aborto previo. Volviendo a mi argumentación, a *Cortés* padre había de enfocársele en toda su humanidad pletórica de luces y sombras, mientras que a *Doña Marina* había que sustraerla de ese marco profundamente machista para hacer que su canto mitigara sus propias penas, y por consecuencia, las de aquellos mexicanos que la tienen introyectada sin haber terminado de comprenderla. En su *Tratado del descubrimiento de la Yndias* Juan Suárez de Peralta (1537-1590) me dio la

⁶²⁵ Barjau. L. 2009, p. 15

⁶²⁶ De los hijos que Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero que tuvieron con aborígenes se perdió el rastro, por ende, el primer mestizo de la Nueva España es Martín Cortés.

pista decisiva para amarrar dentro de un nudo de deseo a *Cortés* y su “barragana”.⁶²⁷ Por encima de sus inconsistencias, Suárez de Peralta fue, hasta donde logré saber, el primer cronista que insinuó la carnalidad de *Cortés* que otros habían evitado. En la obra se lee:

“... y llegaron con la yndia Marina, que no es la peor pieza del harnés; con la qual, todos benían muy contentos, que momento no la dejaban los unos y los otros de benirla preguntando muchas cosas, que ya Hernando Cortés dio [ordenó] en que nayde la hablase. Malas lenguas dijeron que de çelos...”⁶²⁸

Tanto en el mortero como en el sublimador del experimento conclusivo se produjo algo inesperado pero, al mismo tiempo beneficioso. Se introdujo a *Teutile*, un personaje desdibujado y amorfo, y apareció acurrucada una briosa pareja cuyos amores se dice que sentaron los cimientos de una nueva raza. Cerrando los ojos escuchamos aún sus arrumacos y el corazón comienza a latirnos más despacio. Sin necesidad de ratificaciones sentimos que la trasmutación se logró con ventura.

§

⁶²⁷ Suárez de Peralta fue sobrino de la citada Catalina Suárez –la presunta víctima de Cortés– y “vecino y natural de México.

⁶²⁸ Suárez de Peralta, J. 1990, pp. 96 y 97.

6.3.- *Nuevo libreto para un ilusorio despertar de conciencia*

Apegado a los interrogantes que planteé, tanto en la *Obertura dialógica* como en el inciso anterior, la acción de desechar el libreto de Giusti era imperativa e, incluso, había de entenderse como un deber moral. Asumiendo esa “obligación” que me concierne por natalicio, así como por un asunto de elemental solidaridad con los eternos vencidos –ya señalé que yo me asumo como uno de ellos–, la escritura *ex novo* de otro libreto abría posibilidades inmensas para refutar las patrañas eurocentristas del original y, lo más importante, ofrecía, merced al enorme poder de manipulación subliminal de la ópera, la oportunidad de reconsiderar arquetipos, cuestionar ideologías e incidir, por insignificante que fuera, en la construcción de una historia menos maniquea, menos oficialista y menos eurofílica, en suma, una historia más ecuménica. Se trataba de repensar la Conquista desde una angulación multivalente que no excluyera a ninguna de las voces que animaron la tragedia que en ella se desarrolló. Sobre todo, me parecía fundamental darle un espacio a la réplica del indígena quien, aún a casi quinientos años de haber sido “conquistado”, sigue siendo sujeto de nuevas encomiendas –educativas, mercantiles y religiosas– avaladas por leyes hipócritas que en los estatutos lo amapara pero que en la práctica lo discrimina, lo explota y lo margina.

Ahí, en el hecho de que el melodrama musicalizado por Vivaldi se hubiera concebido como una farsa con final feliz reside la esencia del problema que he querido subsanar. Bajo ningún concepto era admisible que, sin contar la mortandad atroz que trajo la Conquista, el trauma cultural que originó nuestro violento mestizaje se considerara como una gesta benévola donde los enselvados debían agradecer las infinitas bendiciones que les deparó el voluntario acatamiento a las verdades absolutas impuestas por una raza superior. En la represión de los modos de creer y de sentir de los naturales se cifraron los mandatos de la empresa aculturizadora ibérica. Para eso estaba la gran cantidad de óperas sobre el deformado *Motezuma* que vieron la luz en Europa y en los Estados Unidos de Norteamérica, para acentuar su condición de débil mental y de bestia desalmada frente a la suprema inteligencia e incuestionable magnanimidad de los conquistadores, quienes llegaron para humanizarlo y redimirlo ante los ojos de Dios. A él con todo su mundo.

Si el *dramma per musica* parido en Venecia tuvo como objetivo principal hacer una

apología de la ambigua cristianización operada en Mesoamérica, el nuevo libreto debía ejercer una crítica a las maneras en que ésta se implantó; además debía sopesar la validez de los patrones heredados –aún vigentes– que oscilan intermitentemente entre un hispanismo exacerbado –fiel a la virgen y a los Papas– y un indigenismo impoluto –proclive a una idealización ciega de las culturas precolombinas. Por ende, había de buscarse una vía intermedia que pusiera a interactuar las entidades humanas, con su bagaje de creencias y sus sistemas cognitivos bien definidos, para proponer una confrontación verosímil, dentro de una teatralidad menos artificiosa de aquella que tuvo en su origen. Por complejo que resultara, la tarea por realizar debía excluir partidismos y basarse, hasta donde fuera posible, en datos duros; con ellos bastaría para que la tragedia suplantara la tónica triunfalista en la que se manejó el libretista veneciano.

Como hipótesis de la meta por conseguir, todas cuadraban, el problema consistía en plasmarlas dentro de la rígida estructura de las óperas barrocas. Y a eso debía añadirse que mi formación no era ni de antropólogo, ni de historiador, ni de filósofo, ni de lingüista, ni de arqueólogo, ni de sociólogo, ni de dramaturgo... y muchos ninis más. ¿Podía yo solo, en mi calidad de músico, echarme al hombro una tarea tan delicada como hurgar en los traumas generados por la Conquista, y en la de darles voz a sus principales protagonistas?... Claro que no. De eso nunca tuve duda. Mi papel autoasignado había de restringirse a actuar como un director concertador que supiera a qué sección de la orquesta había que resaltar, y en qué momento preciso, para darle vida a los planos sonoros designados por una partitura cuya evolución, eso sí, me correspondería poner en marcha.

Aceptadas mis lagunas formativas, atiné a tomar algunas decisiones que, vistas en retrospectiva, resultaron acertadas. En primera instancia pensé en pedirles consejo y asesoría a los verdaderos eruditos en los asuntos de Mesoamérica y su reacción, ya lo he dicho, fue insuperable. Además de facilitarme textos de mi incumbencia y de convocar a TVUNAM para que filmara un cortometraje sobre el proyecto, el Dr. León-Portilla fungió como aval ante diversas instancias gubernamentales. Aquello que pudo motivarlo para solidarizarse con la ópera, sin importar que fuere un género musical que no lo entusiasma, lo dejó por escrito y es pertinente que lo cite:

México D. F., 30 de agosto de 2006.

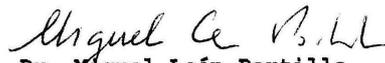
He podido evaluar íntegramente el proyecto de reelaboración sobre la ópera *Moteczuhzoma II* –basada en la obra recién descubierta de Antonio Vivaldi– del maestro Samuel Máynez Champion y me complazco en decir que se trata de un trabajo de indudable valor artístico e histórico.

Su trama se cimenta sobre los hechos acontecidos en el primer encuentro entre el “Viejo Mundo” y Mesoamérica cuyo impacto es aún palpable en nuestra cultura; ahí están las semillas de nuestra identidad. La yuxtaposición de instrumentos musicales autóctonos con la orquestación del genial veneciano es el reflejo, plasmado inteligentemente en un plano sonoro, de nuestro mestizaje.

Digna de elogio es la incorporación del náhuatl y el maya junto al español, en la elaboración del libreto. A mi entender, esto la convierte en una aportación única en su género.

Por todo lo anterior, me permito recomendar ampliamente la loable iniciativa del Mtro. Máynez y desear su próxima puesta en escena, pues con la Flor y el Canto el hombre se enriquece.

Atentamente



Dr. Miguel León-Portilla
Investigador Emérito de la Universidad
Nacional Autónoma de México.

Y no paran ahí las deferencias concretas: Una vez que se allanaron, en apariencia, los escollos para la puesta en escena, don Miguel accedió a publicar un texto para el programa de mano que editó el IMSS –aparece reproducido en la primera página del Apéndice documental–, y se involucró activamente en la problemática surgida por las traducciones al náhuatl; de esto informaré en el inciso 6.7.

Y si el involucramiento del Dr. León-Portilla rondó los términos descritos, la actitud inicial del Dr. Alfredo López Austin, con su consecuente colaboración, no puede menos que exigir de mi parte una gratitud que me acompañe hasta el sepulcro. Descubrí al hombre recio cuyos decires trazan nuevas orbitas alrededor de los mitos y al sabio caballeroso cuyas estelas de conocimiento vibran impalpables en las honduras del tiempo pero, sobre todo, conocí al amigo que sabe abatir las barreras de la incomunicación y prodiga su afecto con la naturalidad de la hierba. Para empezar, me otorgó la confianza para que le hablara de mis dudas y para que le confesara mi desconocimiento sobre temas mesoamericanos. Sabía yo lo que sabe el mexicano promedio, es decir, muy poco. Cuando atiné a describirle lo reducidos que eran mis horizontes en la materia, me comentó que aceptar la propia ignorancia era el

principio correcto. Acto seguido, me indicó cuáles eran los libros por los que debía comenzar mis lecturas y me fue convocando gradualmente a sus conferencias y disertaciones. No captaba yo todavía lo intrincado de querer intentar una relectura sobre la Conquista y, menos aún, de pretender penetrar en la psiquis de sus actores. Si lo hubiera siquiera intuido, habría abortado el proyecto, mas para no incurrir en interpretaciones subjetivas sobre la manera en que se inició el trabajo conjunto, son sus palabras aquellas que la validan:

Ciudad Universitaria, a 4 de noviembre de 2005.

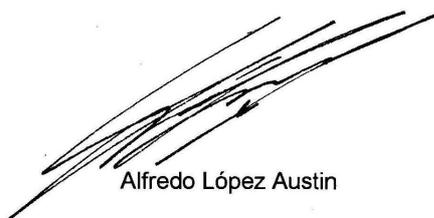
Muy estimado Samuel:

Me es muy grato ratificarte el gusto que he tenido en conocerte el día de ayer, y el entusiasmo que ha despertado en mí tu proyecto de reelaboración de la obra *Moteczuma*, del gran genio musical Antonio Vivaldi.

Después del venturoso descubrimiento de esta obra vivaldiana, lo menos que podemos hacer en México es, primero una nueva versión del libreto, trasladado según la actual interpretación histórica que tenemos los mexicanos de nuestro pasado mesoamericano y de la Conquista, y después, hacer una magna presentación de este monumento musical ante un numerosísimo público.

He pensado muy seriamente en tu petición de que te asesore en lo que corresponde al aspecto histórico del libreto, respetando, obviamente, los requerimientos de la nueva creación artística que supone la puesta al día de la trama dramática. Pese a que, como ayer te decía, la carga de trabajo que ahora tengo es muy fuerte, me ha convencido tu empeño por tan importante rescate y me sumo, en la medida de mis posibilidades, a tu decidido esfuerzo. Cuenta, por lo tanto, con mi ayuda.

Te envío un cordial saludo.



Alfredo López Austin

En algún momento llegué a pensar que con un asesor y consejero de esta talla mis bosquejos de libreto tendrían que avanzar con un ritmo estable que después iría en

acelerando, no obstante, la lectura de la bibliografía señalada ensanchó mis dudas y acabó por paralizarme. Ahora que lo recuerdo caigo en la cuenta de que transcurrieron casi siete meses de sufrida inacción, pese a mis desenfrenadas lecturas, o más bien, debido a ellas. Por ahí de inicios de mayo de 2006 logré tener listo el Acto I, mismo que sometí de inmediato al escrutinio de Alfredo, como él me pedía que lo llamara; siendo justo en mi apreciación de los hechos, recuerdo que era más lo que deseaba que lo que lograba dejar en el papel, pero un desagradable amago de plagio⁶²⁹ me obligó a apresurar la escritura. La manera de proceder acordada entre el preclaro investigador y yo era la de mandarle por correo electrónico los avances para que él me respondiera con sus comentarios y recomendaciones. Sobra decir que la prisa me hizo incurrir en errores que hoy me resultan imperdonables (desde tildes fuera de lugar hasta problemas de sintaxis).

Creo que puede resultar ilustrativo referir *in extenso* la primera lista de comentarios; es una prueba fehaciente del rigor académico que caracteriza a López Austin, así como de los desaliños que estigmatizaron esa faceta inicial de mi trabajo: (Nótese que la enumeración comienza con palabras de aliento para ayudarme a conjurar inseguridades)

OBSERVACIONES AL TEXTO “MOTEZUMA”

(7 de mayo de 2006. 10:12:37 p.m.)

- 1.- Encuentro el texto interesante, correcto, justo y equilibrado.
- 2.- Entre las sugerencias ortográficas de modificación te señalo las siguientes:
 - a) Las palabras /Sol/ y /Luna/ han de escribirse, a mi juicio, con mayúsculas, por tratarse de astros mencionados en su singularidad, y con más razón en este caso, pues no son simplemente astros, sino que se hace referencia a divinidades.
 - b) La palabra /Tlaloques/ es problemática. En español debería ser /tlaloques/, con minúsculas. Si se quiere conservar en su original náhuatl, sería /*tlaloque*/, con minúscula, en cursiva y sin la –s– del plural español.
 - c) El nombre /Malinalli/ se escribe con doble l (con pronunciación de doble ele, no de elle).
 - d) El nombre del *tlatoani* es /Ahuitzotl/ no /Ahuizotl/.
 - e) La palabra dioses va con minúscula.
 - f) El pronombre /sí/ lleva tilde de acento.
 - g) La palabra /huida/ no lleva tilde de acento.

⁶²⁹Quizo ser perpetrado por el director de la Compañía de Opera del INBAL de entonces.

- 3.- La referencia a Mexico-Tenochtitlan como “El ombligo de la Luna” parte de una etimología no suficientemente demostrada. En todo caso, no es necesaria.
- 4.- Estimo que las comparaciones de la realidad americana con parámetros europeos, lejos de constituir alabanzas, pueden dar a entender que el valor de lo americano depende de su semejanza con entidades del Viejo Mundo. Sugiero que se supriman “Venecia indiana” y “Agrippina indígena”.
- 5.- La opinión de que el dios Huitzilopochtli “sometió” al dios Quetzalcóatl no es exacta. Es un problema demasiado complejo para hacer mención de él en el texto.
- 6.- El significado del nombre de Huitzilopochtli no es “Dios colibrí de la guerra”, sino “Colibrí Zurdo”, haciendo alusión al Sol.
- 7.- Prohibir que se vea a los ojos a un alto gobernante no es excentricidad en el pensamiento mesoamericano. Es el reconocimiento de los privilegiados vínculos del personaje con las deidades.
- 8.- La mención a los /Teules/ no está suficientemente explicada. Es una palabra que la mayoría del público no entenderá. Además, debería ser /teúles/ (no en cursivas, sino en redondas, con minúscula y acentuada), palabra española plural derivada del náhuatl singular /téutl/.
- 9.- Hay que evitar lugares comunes, como el llamar a Mexico-Tenochtitlan “la gran Tenochtitlan, ya como Mexico-Tenochtitlan (sin acentos, porque son palabras graves), o simplemente Tenochtitlan, es más conveniente.
- 10.- El nombre de /Malinalli/ no significa “torcer sobre el muslo”. Lo que se tuerce sobre el muslo (por ejemplo, las fibras para hacer los hilos o cuerdas) tiene la forma de *malinalli*; pero el significado es /torzal/, aunque con un fuerte sentido cosmológico. Es también el nombre de uno de los veinte días del mes. Como tal se traduce como “hierba torcida”, vegetal que en español se llama “hierba del carbonero”; pero el sentido profundo, como se mencionó, es cosmológico.
- 11.- El hijo de Cortés y Malintzin no fue el primer mestizo, puesto que, cuando llegaron Cortés y su gente, ya Gonzalo Guerrero tenía hijos de madre maya.
- 12.- ¿Malinalli acepta ultrajes? ¿Cuáles? Creo que ahí sería más interesante para el público mostrarle cómo se hacía la cadena de mensajes náhuatl-maya (Malintzin), maya-español (Aguilar).
- 13.- Alvarado no le usurpó el puesto a Cortés. Lo sustituyó.
- 14.- Alvarado era llamado “el Sol” porque los mexicas imaginaban al Sol con cabellos

amarillos.

- 15.- Es mejor no seguir repitiendo lo de /Imperio Azteca/. Tenochtitlan era la capital más importante de las tres que constituían la Triple Alianza o *Excan Tlatoloyan*. Las otras dos eran Texcoco y Tlacopan.
- 16.- La frase “La marcha hacia la gran Tenochtitlan de las huestes invasoras” puede invertirse: “La marcha de las huestes invasoras hacia Tenochtitlan”.
- 17.- Creo que sería bueno quitar el adjetivo /eterno/ a tributo.
- 18.- En el argumento hay que acentuar la gran diferencia entre Cortés y Alvarado: Cortés es el astuto, el diplomático; Alvarado no usa la diplomacia, sino la fuerza bruta.
- 19.- El tesoro de Axayácatl no es una fortuna “amasada” por su padre. No en el sentido de la acumulación de capital, donde sí queda el verbo /amasar/.
- 20.- El sustantivo /incolumidad/ es de escaso uso.
- 21.- La marimba es un instrumento de origen africano.
- 22.- Cortés no trae ninguna misión civilizadora. Su misión es empresarial (esto se ha tratado por varios autores al hacer referencia a los intereses particulares de los conquistadores), utilizando la evangelización como parte del sistema de conquista.

Está por demás relatar que acaté íntegras las observaciones o que, en su defecto, opté por maquillarlas. Por ejemplo: en la cuarta observación que sugiere eliminar las comparaciones entre las realidades europeas y americanas, omití por completo el epíteto de “Venecia indiana”, mas conservé la referencia a Agrippina (15-59 d. C.), por ser el modelo en el que basé algunos rasgos de la personalidad de la madre del *tlahtoani*, particularmente por los modos turbios con que la romana logró hacer que su vástago ascendiera al poder (en un inicio había pensado en Martha Sahagún de Fox (1953), pero además de la inexactitud del parangón, hubiera sido otorgarle un honor innecesario, y sobre todo, habría caído en el regionalismo). En mi opinión, la forma de evitar la connotación eurocéntrica dentro de la breve semblanza de *Xochicuéitl* fue cambiando: “Podría equipararse a una suerte de *Agrippina indigena*” por “Podría equipararse con Agrippina, la madre de Nerón.”⁶³⁰

En cuanto a la observación n° 12 que cuestiona los /ultrajes/ padecidos por Malinalli y sugiere la inclusión de la cadena trilingüe de mensajes establecida por ella y Gonzalo Guerrero (ca. 1470-1536), maticé lo primero sustituyendo “historial de ultrajes” por

⁶³⁰ Es de recordar que la ambiciosa romana envenenó a Claudio –su tío y esposo- para que Nerón –su hijo y futuro asesino- pudiera entronizarse. Ver p. 430.

“historial de desventuras”,⁶³¹ empero, me habría resultado imposible, no obstante lo interesante y veraz del caso, considerar, para lo segundo, la remota posibilidad de agregar otro cantante más al elenco. La comunicación así pensada, operísticamente hablando, habría sido una pesadilla.

En lo que toca a la número 18, me daría pie para, llegado el momento de escribir los actos siguientes, cargar las tintas entre la diplomática astucia de *Cortés* y la brutalidad llana de *Alvarado*. Buscaría, pues, que la diferenciación caracterial entre ambos fuera neta al observarse desde cualquier posición, es decir, que también para los hispanófilos *Alvarado* resultara un ser despreciable. Para presentar a *Cortés* buscaría la forma de preservar los rasgos que evidenciaran su cultura y gradual “enamoramiento” de las tierras en vías de conquista, sin negar, por supuesto, los aspectos oscuros de su personalidad.

Con respecto a la n° 21 que menciona el origen de la marimba, se debió a que en un principio me pasó por la cabeza emplearla para sustituir al clavecín durante la ejecución de los recitativos y las arias donde intervenían los indígenas. Aún a sabiendas de que no era un instrumento mesoamericano me había parecido que era la única opción para poder llenar los acordes que pedían las partituras; después me incliné por conservar el clavecín y la idea fue desechada.

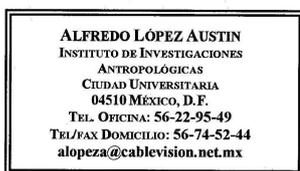
Y en lo que concierne a la observación final que cuestiona la manera en que expongo la /misión civilizadora/ de *Cortés*, decidí que el uso de comillas podría aportar la justa dosis de sarcasmo con la que indios y mestizos podrían sentirse más identificados. Al tener que escoger, por ejemplo, entre “educativa”, “redentora”, “explotadora”, “salvadora”, “liberadora”, “emancipadora” o “destructora”, seguí creyendo que “civilizadora” era la más adecuada para calificar, desde nuestra vedada orilla de la historia, a la misión empresarial cortesiana.⁶³²

A partir de esa primera recepción electrónica sucedió, para mi sorpresa, que la escritura del segundo acto corrió con una placentera soltura –me demoré menos de un mes– y, por consiguiente, la lista sucesiva se redujo. No es necesario reproducirla ya que, como pudo apreciarse, en los conceptos de fondo había un acuerdo no escrito entre ambos; en cuanto a los aspectos formales sí hubo algunas sugerencias pero, repito, no es necesario volver a transcribirlas y, de cualquier modo, las respeté prácticamente todas y ya no

⁶³¹ Ver p. 431.

⁶³² Ver p. 434.

aparecen reflejadas en la versión final del libreto.⁶³³ Sin embargo, vale la pena citar el texto con que éstas me fueron entregadas; refleja, para mi alborozo, la cercanía emocional que el proyecto por sí mismo suscitó en el Dr. López Austin, cercanía que se expresa aquí a través de una intensificación de la primera persona del plural.



México, D. F., a 26 de junio de 2006.

Mtro. Samuel Máynez

P r e s e n t e

Querido Samuel:

Te envío con la presente la nueva lista de observaciones sobre el segundo acto del libreto para el *Moteczuma* de Vivaldi.

En primer lugar, te comunico que estoy muy entusiasmado por la forma en que estás desarrollando el texto. Creo que tu actualización equilibra a la perfección el respeto a la obra vivaldiana y la seriedad de la visión histórica desde nuestro presente, perspectiva óptima para el gusto del gran público mexicano.

Sigamos, por tanto, por este camino, esperando que todos los actores artísticos, académicos y políticos que intervenimos en la reelaboración del *Moteczuma* mantengamos unidos nuestros esfuerzos y logremos muy pronto la culminación de esta importante obra.

Con un abrazo

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Alfredo López Austin', written in a cursive style.

⁶³³ Hubo una que me requirió muchas consideraciones, mas al final asumí el riesgo y me apegué a mi intención inicial. Esto es, que al Dr. López Austin le parecía rebuscado –pensando en la recepción del público y en la dificultad de lograrlo– que los españoles se expresaran con el supuesto castellano de su época.

En lo referente al tercer acto, las cosas saldrían mejor de lo esperado. Habría de concluir su primer tratamiento –vendrían después diversos ajustes y enmiendas– en pocos días y Alfredo, como ya lo señalé en la obertura, consideró que su participación podía ser, en ese punto, prescindible. Me dijo, textualmente, que él me seguiría haciendo patentes las observaciones y sugerencias, pero que sería bueno que ya no le hiciera tanto caso. Entendí que me concedía libertad de acción para que yo pudiera amarrar todos los elementos ya esbozados en los actos previos de una manera que fuera dramáticamente eficaz, aunque el apego estricto a los cánones de la historia hubiera de pasar a segundo plano.

Cuando tuve listo el libreto me surgieron otras inquietudes que tenían que ver con la dramaturgia y la prosa lírico-poética. Decidí, una vez más, que era necesaria la revisión de los expertos en esas disciplinas. No podía permitir que ningún desbarranco torciera el camino vislumbrado, nada más por desidia o, peor aún, por creer que lo conseguido era inmejorable. Apelé entonces a mi amigo, el portentoso poeta chiapaneco Juan Bañuelos (1932), para que criticara y corrigiera, y le pedí una cita al admirado periodista, escritor, guionista, académico de la lengua, novelista, ingeniero civil y dramaturgo Vicente Leñero (1933) para que evaluara el trabajo. De este último conocía yo su obra teatral *La noche de Hernán Cortés*⁶³⁴ y presentí que algo interesante podría aportarme, sobre todo, porque su visión del extremeño –lo presenta blasfemo, fornicador, irresponsable y delirante– me parecía sumamente atractiva. Tuve razón. No alargó más la redacción de este inciso explayándome sobre el resultado de estas interpelaciones; es suficiente con decir que ambos encontraron satisfactoria la propuesta y que sus observaciones se tradujeron en mejoras específicas. En el Apéndice documental reproduzco las opiniones que me dieron por escrito.

No obstante, hay una sugerencia de don Vicente que todavía no me he decidido a adoptar, esto es, la supresión del prólogo y el epílogo en boca del *Conde de Moctezuma*, pues pienso que tienen razón de ser en virtud de la contextualización que le proporcionarían a públicos ignaros de la historia –¿cuál no lo es?– y que, asimismo, podrían servir para propiciar una toma de conciencia en los moradores de la abatida Tenochtitlan...

¿Por qué lo digo? Porque cuando hago reaparecer al descendiente del IX Señor mexica en pleno siglo XXI, queda demudado al contemplar el monstruo urbano que alguna vez fuera la joya mesoamericana que estuvo poblada por hombres “que vivieron junto a los lagos, dentro de ellos, rodeados por conos apagados de volcanes, respirando el aire delgado que beben las águilas.”⁶³⁵ En su estupefacción el conde manifiesta: “permítaseme hacer una

⁶³⁴ Esta publicada por ediciones *El Milagro*. México, 1994.

⁶³⁵ Tomado de López Austin, A. 2009, pp. 14 y 15.

admonición suscitada por la visita a esta irreconocible ciudad: Los mandatos del espíritu también se plasman en las urbes que son, ansimesmo, nuestras madres; en sus vientres de piedra hemos recibido la vida y nos aguarda la sepultura. ¿Por qué nos empeñamos en derruir la fisonomía de nuestra historia? ¿Por qué perdimos de vista los volcanes y la opulencia de los bosques?... ¿No sería justo rescatar las acequias de la esperanza y los lagos de la conciencia?...»⁶³⁶

Ahora bien, si con el enunciado anterior quise invitar a una reflexión de índole ecológica, ha llegado la hora de que proceda a sintetizar los postulados que sustentan el nombre de este inciso. Aunque antes debo mencionar que, ya desde el prólogo, quedan establecidos los primeros indicios de hacia dónde podría conducirse la trama, a quiénes se pretende revalorar o justipreciar y cuál es la finalidad de todo el aparato escénico que está a punto de encenderse. Al convocar a Vivaldi para que rehaga su melodrama, *Don Jerónimo* le espeta: “Sepa, vuestra excelencia, que el mítico ir y venir a Aztlan no ha concluido aún; cada día huyen más mexicanos de las garras del hambre y de los pedernales del desprecio...”⁶³⁷ ¿Habría manera de contradecirlo?... Hacia el final de su parlamento se escucha una aseveración que subraya la trascendencia de lo que está por advenir en el plano sonoro, la maravillosa utopía que logran los instrumentos musicales al dialogar y convivir dentro de un entorno armónico hasta ahora inalcanzado para el género humano: “¡Que resuene el maridaje entre el huéhuetl que simboliza la tierra, las ocarinas que representan al cielo y las violas llegadas de España! ¡Ahí está lo mejor de ambos mundos en convivencia fraterna!..”⁶³⁸ ¿Puede, nuevamente, caber una refutación? ¿No lleva América medio milenio tratando de dialogar de manera equitativa con Europa? ¿No siguen creyendo los europeos – con todas las excepciones que quepan– que el Nuevo Mundo se hizo con sus desperdicios? ¿No se empeñan todavía los hispanoamericanos –también con sus grandes salvedades– en buscar la aprobación de quienes dijeron haberlos civilizado?...

Digresiones aparte, los postulados, entendidos aquí como “proposiciones cuyas verdades se admiten sin pruebas y que son necesarias para servir de base de ulteriores razonamientos” según el Diccionario de la RAE, son los siguientes:

1.- *Moteczuhzoma II* no fue el sujeto limitado e irracional que presentaron los venecianos en su *dramma per musica* de 1733. Por el contrario, fue un hombre educado y sensible que, una vez convertido en mandatario hizo lo que su sistema de creencias le

⁶³⁶ Ver p. 515.

⁶³⁷ Ver pp. 436 y 437.

⁶³⁸ *Idem*

consintió para enfrentar la invasión hispana. Su simple paso por el *Calmecac* sería motivo suficiente para acreditar el esmero de su educación, sobre todo en lo que toca al verbo; recuérdese, como anotó Sahagún que en esos centros de enseñanza: “Les mostraban a los muchachos a hablar bien, [...] y el que no hablaba bien o no saludaba a los que encontraba, [...] luego le punzaban con las puntas de maguey...”⁶³⁹ Además, las atribuciones a su obra poética —en los *Cantares mexicanos* se dan por suyos varios poemas— demostrarían que tuvo el ingenio y la capacidad para haberla engendrado.⁶⁴⁰ En la elaboración del texto puse énfasis en hacerlo expresarse con propiedad y con abundancia de metáforas. “Madrecita, olvida que mi barca se construyó con maderos muertos”⁶⁴¹, y “¿Podremos volver a cerrar los párpados frente a esta eternidad de sollozos?”...⁶⁴² son ejemplos que lo confirman, propiciando su reivindicación histórica. ¿No sería deseable que el mexicano supiera que alguna vez tuvo regidores que no fueron demagogos viles y que como hombres de mando sí estuvieron a la altura de la trascendencia de su cargo?...

2.- La subyugación del Señorío mexica no se debió únicamente a la superioridad moral y militar de los españoles, sino a las disensiones y rencores entre las etnias indígenas, disensiones que, alentadas por la fuerte tributación impuesta desde Tenochtitlan, facilitaron las alianzas con las huestes invasoras. En el nuevo libreto hago hincapié en el asunto, al incorporar a un personaje fantasma, Ixtlilxóchitl, que guerrea contra su medio hermano *Cacama* y, cuyo ejército está a disposición de *Cortés*. También utilizo a *Doña Marina* para que mencione los abusos cometidos por los mexicas en cuanto a su desprecio por la vida humana. A un cierto punto la indígena previene a *Cortés* en estos términos: “Motecuhzoma es hábil e también sacrifica sin piedad. Igual que su padre. Dicen que Axayácatl asesinó a veinte mil hombres en el gran Templo.”⁶⁴³

3.- *Pedro de Alvarado* sí fue el militar asesino que precipitó el curso de los acontecimientos que desembocarían en la vergonzosa huida de Tenochtitlan en junio de 1520 por parte de las fuerzas hispanas y sus aliados indígenas. Fue una decisión personal retratarlo como a un personaje miserable, vano, cruel, codicioso e irreflexivo. Es muy probable que así haya sido. En su relación con *Cortés* queda expuesta la diferenciación entre ambos, tendiente, por supuesto, a favorecer al nativo de Medellín; con está deliberada inclinación de la balanza, el peso histórico que *Cortés* jugó en la conquista de los pueblos

⁶³⁹ CF III, Apéndice, 8.

⁶⁴⁰ Garibay, A. M. 1954, Tomo 2, pp.379 y 380.

⁶⁴¹ Ver pp. 450 y 451.

⁶⁴² Ver pp. 500 y 501.

⁶⁴³ Ver p. 479.

mesoamericanos puede atenuarse y hace posible evaluar con criterios menos drásticos su participación. Con deliberación manifiesta puse en su boca las frases de encomio que sí dejó por escrito sobre las cosas notables que encontró en Tenochtitlan, especialmente aquella de que aquí se vivía con tanto “concierto y orden” como en su tierra natal.⁶⁴⁴

4.- La “Noche triste” sí mereció ese nombre por lo que implicó para el bando español, sin embargo, representó el momento de mayor auge para los guerreros indígenas comandados por Cuitláhuac (1476-1520); por esa poderosa razón decidí que mi ópera sobre músicas de Vivaldi debía de concluir ahí, con la derrota hispana. La luz que se derrama sobre los conquistadores al saberse vencidos es altamente sugestiva. En ese marco, las frases de arrepentimiento que *Cortés* pronuncia antes de abandonar la ciudad sitiada resuenan con una fuerza dramática bastante inusual. Quise proponer un acto de purificación sobre la culpabilidad histórica que, plausiblemente, *Cortés* pudo haber vivido.

5.- *Moteczuhzoma II* tampoco fue un pusilánime ni un ser abyecto. Todo lo contrario. La envergadura del drama existencial que le deparó el destino lo sitúa en un limbo donde los sentimientos encontrados transparentan la terrible complejidad de su dilema interior; él como responsable del destino de su pueblo y de la cultura que le tocó en suerte abandonar. Le adjudico frases del tipo que sigue: “Los cautivos muertos no están mudos, sus voces me persiguen”, “¿Por qué?, ¿Por qué a mí?” y ¡Ojalá hubiéramos sacrificado mariposas como pedía Quetzalcóatl!” para atraer hacia su persona algo de la conmiseración que se le dispensa a cualquier ser dubitativo y sufriente. Al adoptar de forma colectiva la valencia del individuo que padece una encrucijada de tal magnitud se favorece que algún resquicio de perdón le llegue por añadidura.

6.- La religión Católica, Apostólica y Romana que se impuso en Mesoamérica no fue la panacea para los pueblos indígenas, quienes transitaron de una sanguinaria teocracia militar hacia la cacareada “redención” espiritual que publicita la Iglesia, quedando igual de inermes, desposeídos y marginados. Si hablamos de la sangre que se vertió en los sacrificios humanos autóctonos fue, comparativamente hablando, menor de aquella que se derramó en las Cruzadas y en la multitud de Guerras Santas emprendidas por los representantes de Cristo. Y si a esas vamos, los ritos del indio no superaron en crueldad a los métodos empleados por la inquisición. Se muere más rápido con la extracción del corazón que al ser quemado en un acto de fe... ¿Puede negarse cómo la avidez del clero y sus infinitas ansias

⁶⁴⁴ Cortés, H. *Segunda Carta de Relación*. 1963, p. 76.

de poder se han enmascarado hábilmente para conservar y expandir su radio de influencia y dominio? ¿No tiene las mismas connotaciones teológicas adorar al Dios “verdadero” a través de dogmas, que creer en ídolos mediante adoctrinamientos igualmente coercitivos e indemostrables? ¿Fue acaso el “paganismo” indígena menos racional que la religión cristiana por sí misma?...

Bajo esta óptica, la aparición del fraile *Bartolomé de Olmedo* intenta desnudar las anomalías del credo brutalmente implantado: bendice las riquezas materiales y celebra su cambio de dueño. Si para lograrlo no bastara persuadir con diálogos y coloquios, le da la bienvenida a la violencia armada.⁶⁴⁵ Ratifica la carencia de alma de los indígenas para consentir que sus nuevos amos los esclavicen. Difunde las palabras y el ejemplo de Cristo pero se hace de la vista gorda con los desmanes –tanto de la carne como de las armas– de los conquistadores. Al final de la ópera lo hago salir huyendo como un cobarde, a pesar de haber llegado al Nuevo Mundo con el lucrativo encargo de predicar la Salvación que él y su credo dicen hallarse después de la vida terrenal...

7.- La rapacidad de los peninsulares queda expuesta sin ambages y, aunque no se especifique abiertamente, también se infiere aquella de los mexicas. De otra forma, el tesoro de Axayácatl no se habría apilado en su Palacio, suscitando una codicia aún más desenfrenada de los invasores hispanos al descubrirlo. Que para los indígenas el oro o *cozticteocuitlatl* fuera el excremento de los dioses no los eximió de su apetito por poseerlo. La paradoja resultante, misma que habría de fungir como una moraleja tácita, fue el hecho de que ninguno de los personajes de la ópera tuvo una muerte halagüeña en la vida real. Los indígenas, victimizados por su propia acumulación de tesoros, fueron asesinados y a los españoles no les fue mejor. *Cortés* fue uno de los pocos conquistadores que murió en su propia cama, pero amargado y enfermo. Y si a él lo investimos como representante de la Corona española tenemos que, no obstante, las toneladas de metales y piedras preciosas que se extrajeron de América, tampoco se mejoró ostensiblemente la calidad de vida de sus súbditos. Muy a la inversa, para el país sobrevinieron bancarrotas, endeudamientos y recesiones continuas. Hoy, cinco siglos después, España sigue envuelta en otra severa crisis financiera...

8.- Los arquetipos representados por *Cortés* y *Doña Marina* –es decir, el padre ausente y cruel y la madre perennemente violada y sobajada– siguen haciendo estragos en la

⁶⁴⁵ Veáanse también los *Colloquios y doctrina cristiana* que recopiló fray Bernardino de Sahagún en 1524 en la edición de Miguel León Portilla de 1986.

psiquis del mexicano. Las violaciones son pan cotidiano en nuestro siglo XXI y se regeneran a diestra y siniestra el odio y los rencores de esos hijos “mal nacidos”. Asumiendo que ahí reside uno de los principales traumas del mestizaje, me propuse dar una lectura que ayudara a mitigar la crudeza de las percepciones inconscientes. ¿Por qué no podría entenderse el nacimiento del mestizo Martín Cortés como producto de una relación sexual gozosa y plena? ¿Quién puede negar que *Cortés* no haya sentido una fuerte atracción por su esclava y que ésta no se haya entregado también por placer e, incluso, por amor? ¿No se crearía entonces un paradigma diametralmente opuesto que le ayudaría al mexicano a perdonar –y perdonarse– a través del entendimiento? ¿No hemos sabido que para nuestro crecimiento personal lo importante es entender primero las circunstancias de nuestra concepción para después poder hacernos cargo de aquello que hicieron de nosotros? ¿Podemos pretender mejorías en las sociedades que constituimos si en la relación con nosotros mismos y con nuestras familias seguimos encontrando hostilidades?...

6.4.- *Salvuarda de la cosmoacústica mesoamericana*

Aunque la definición de cosmoacústica no esté totalmente esclarecida, viene a cuento para circunscribir los planteamientos que esta tesis se prefigura en cuanto a las sonoridades que envolvieron los aires del México prehispánico y que se propone, si no recuperar, al menos tomar en cuenta para una idealizada preservación. Ya sabemos que las sonoridades producidas por las lenguas indígenas y por la música autóctona fueron satanizadas, denigradas y prohibidas por el colonizador europeo y que, por ende, su sobrevivencia hubo de sustentarse en una relativa clandestinidad y en la reconstrucción imaginaria –en lo referente a la música– de su ordenamiento específico. Es una convicción personal, compartida por muchos, sostener que la magnificencia del arte sonoro mesoamericano debe haber tenido una correspondencia absoluta con aquella de la arquitectura, la astronomía y la filosofía. Inclusive, el caudal de mitos mesoamericanos ha de haberse emparentado con la profusión mágico/religiosa del arte sonoro autóctono. En otras palabras, las construcciones en piedra, el conocimiento de las bóvedas celestes, el aparato filosófico y la mitología indígenas poseen tal envergadura que no es creíble pensar en un subdesarrollo musical, siendo que para el indígena la música era consustancial a su existencia en la tierra. Es más,

en la simbología del caracol mesoamericano, esto es, como elemento generador de la vida, se inserta también el sonido primigenio, de dónde surgió todo.

Dicho esto y teniendo en cuenta que el desarrollo de los instrumentos musicales indígenas fue paralelo al desarrollo de las ciudades y que éstas fueron concebidas bajo preceptos de resonancias y en diáfana obediencia con cánones de índole sonora –la urbe como instrumento musical–, se vuelve obligatorio refutar la sentencia del propio Clavijero (1731-1787) cuando apuntó que la música prehispánica “era aún más imperfecta que su poesía” y que dada la “dureza y fastidio” de su canto “fue el arte en que menos sobresalieron los mexicanos”,⁶⁴⁶ pues su juicio se basó, una vez más, en la tácita asunción que propaló la consigna europea en cuanto a minusvalorar, inclusive, lo inaferrable; que el jesuita haya visto los instrumentos musicales y los haya descrito con tanto desinterés refleja el prejuicio mas no el océano de posibilidades que ellos encierran. Basta con conocerlos más de cerca para catar sus sorprendentes características y la gama inmensa de posibilidades en que pudieron haberse utilizado, particularmente notables en cuanto a la poli y microtonalidad y a una intuida pero plausible poliritmia.

Al acercarse a la cosmoacústica, es decir, a la manera de entender los mecanismos que cohesionan los elementos sonoros y le dan forma al mundo que se codifica a través del oído –se entiende que ahí se incluye también la sonoridad de las lenguas con sus particularidades tímbricas, semánticas y cadenciales– el *dramma per musica* que aquí se reelabora, adquiere tonalidades inéditas que, sin lugar a dudas, podrá coadyuvar en la validación –aún denegada, cuestionada y postergada por decreto– del cosmos intangible del hombre mesoamericano. La mera propuesta de emplear el náhuatl y el maya como vehículos de expresión del melodrama replantea los epítetos que se acumularon sobre su “endiablada” esencia. Para quienquiera que escuche esos idiomas dentro del clásico aparato escénico que se originó en Europa, más allá de la subjetividad implícita, será evidente que son perfectamente cantábiles y que su belleza merece ser degustada en los teatros donde se había exigido el italiano como lengua obligada del imperialismo canoro que inundó al planeta. Si llegó el tiempo donde los franceses destronaron a la lengua de Dante para imponer la suya en los teatros de ópera y si eso fue también emprendido por anglosajones, bohemios, húngaros, escandinavos, serbocroatas, eslavos y, por supuesto, por portugueses y españoles, es de augurarse que también el tiempo deba llegar para que los mexicanos impongan las suyas en sus propios escenarios e, ideal y propiciatoriamente, en aquellos del desgastado y excluyente Viejo Mundo.

⁶⁴⁶ Clavijero, F. J. 1944, Tomo II. pp. 68 y 69.

Asimismo, la yuxtaposición del instrumentario musical autóctono sobre una partitura veneciana del siglo XVIII, hará evidente que en su fraterno maridaje con los instrumentos europeos, aquellos no desmerecen un ápice. Dado que conquistadores y evangelizadores por igual privaron a los futuros interesados en el arte musical mesoamericano de nociones concretas, la única opción al alcance para su salvaguarda, es la de vincularlos con una música que debió, por su temática, resonar en consonancia con aquella ambientación sonora que desoyó por principio. El resto será obra de la buena voluntad de quienes crean también que es importante devolverles la palabra y el canto a los forjadores de una civilización que, pese a todo, no logró ser arrasada de raíz. ¿No sería hora de cuestionar las tesis de los encargados de la educación pública en pos del veto de las lenguas indígenas? ¿No declaró Justo Sierra (1848-1912) ante el Consejo Superior de Educación que “La poliglosia de nuestro país es un obstáculo a la propagación de la cultura y la formación plena de la patria...?”⁶⁴⁷ ¿Qué tipo de patria y qué forma de cultura deberíamos construir? ¿No se trataría, más bien, de deconstruir para desechar esa multiforme xenofobia que tanto daño ha infligido en la “formación plena de la patria”...?

¿Qué pasaría si, de pronto, en los teatros de ópera se aposentaran las sonoridades de las culturas mesoamericanas maridadas con los preceptos del arte europeo para demostrar, sin eufemismos ni retórica, que el indio no fue el sujeto “estúpido por constitución, sin talento inventor ni fuerza de pensamiento, borracho por instinto, carnal por vicio, que aborrece las artes y los oficios [...]” como lo pintó Alexander von Humboldt (1769-1859)⁶⁴⁸ y que, en su conjunto, los pueblos de la América hispana tampoco “arrastran en el fondo de sus almas colectivas un fondo de inmoralidad”, como se atrevió a declarar, sólo cinco décadas atrás, un hombre tan lúcido como Ortega y Gasset (1883-1955)?...⁶⁴⁹ Las respuestas moran en los feudos del ensueño, pero es legítimo seguir aspirando a ellos.

⁶⁴⁷ Sierra, J. 1919, p. 191. Citado por Shirley Brice Heath. *La política del lenguaje en México*. INI, 1977, p. 124.

⁶⁴⁸ Humboldt, A. 1856, Tomo 1, p. 100.

⁶⁴⁹ Ortega y Gasset, J. 1962, p. 65.

6.5.- *Labor de sastrería para los remiendos en la partitura*

Parte fundamental en la hechura de este trabajo fue la integración de los elementos extirpados de fuentes diversas dentro de un todo armónico. Habían de suturarse los trozos dispersos evitando, hasta donde fuera posible, que se escucharan anomalías y que éstas pudieran atribuirse al agente externo que recompuso el material vivaldiano. Por arduo que resultara, la concepción melodramática debía sonar como si procediera del estro del eximio veneciano. Además de eso, había que tener en mente la particularidad de las voces e, inclusive, el biotipo y la personalidad de los cantantes que fungirían de intérpretes. Para ellos, como lo fue en su momento para el elenco seleccionado por el cura, habían de ajustarse las tesituras y el tipo de arias que mejor los hicieran lucirse. Si para el *Moteczuma* original Vivaldi rehízo algunas de ellas con tal de ayudar a sus intérpretes –recordemos las arias sustitutas para Ana Giró/*Mitrena* y Giuseppa Pircher/*Teutile*–, el *Moteczuma II* también contó con dos destinatarios escogidos de antemano para quienes hubieron de realizarse adecuaciones.

Fueron éstos *Hernán Cortés* y *Doña Marina* cuyos roles, idealizando el futuro, tenían que recaer en las personas de Roberto Abbondanza (1962) y Minerva Hernández (1971). Por un destino arbitrario, el barítono Abbondanza no lograría estar presente en el estreno, mas sin embargo, se dio la posibilidad de confeccionarle el papel en todas sus esfumaturas, tanto vocales como actorales; habría sido el *Cortés* ideal.⁶⁵⁰ Varias sesiones de trabajo realizadas en Roma y la ciudad de México fueron necesarias para que el afamado artista lograra deshacerse de su acento italiano, para que se sintiera a gusto con las tonalidades acordadas y, por supuesto, para que entendiera al personaje. De sus cuatro arias, una le causaba problemas en la tonalidad original. *Marina Donosa* había sido escrita en Si bemol para una soprano ligera y yo había respetado la tonalidad al transportarla al registro baritonal, empero, le resultaba incómoda. Podía resolverla, pero su voz perdía brillo en los agudos. Al tercer tentativo –comenzamos por bajarla medio tono y así sucesivamente– encontramos que Sol mayor era la tonalidad ideal. Conservo un testimonio escrito de su adhesión al proyecto. Lo transcribo, ya traducido, dada la relevancia de su carrera.

⁶⁵⁰ Roberto Abbondanza se presenta regularmente en los teatros más importantes del mundo y graba para las disqueras Virgin, Opus 111, Naxos, Stradivarius, Tactus y Foné. Es sumamente curioso el hecho de que Federico María Sardelli lo quisiera para personificar a *Moteczuma* en la puesta en escena que se canceló en 2005 por los líos legales que ya mencionamos. Mayor información sobre la preeminencia del cantante en el portal: www.robertoabbondanza.it

Roma, a 15 de junio de 2006.

Basado en informaciones del maestro Samuel Máynez, me he enterado de su proyecto de llevar a escena una ópera sobre músicas del compositor Antonio Vivaldi dedicada a la figura histórica de Motecuhzoma II.

El tentativo de devolverles a los personajes de la cultura mexicana prehispánica la propia lengua me parece de suma relevancia e interés.

La solicitud del maestro Máynez para yo participe en la realización del montaje caracterizando al español Cortés me encuentra honrado y entusiasta. Doy desde ahora mi disponibilidad para participar en la puesta en escena que, presumiblemente, habrá de realizarse en 2007, salvo compromisos improrrogables adquiridos con instituciones musicales europeas y del mundo entero.

En la esperanza que tan meritorio proyecto se materialice, expreso mis más cordiales y sinceros saludos.

Roberto Abbondanza

www.robertoabbondanza.it

En cambio, con la soprano Hernández sí pudo verse el fruto de la colaboración en vivo y en directo después de haber laborado juntos. Sin quererlo, la relación artístico/sentimental que tuvo Vivaldi con Anna Giró encontró en mi nexa con la cantante un paralelismo que me complicaría las decisiones. Hernández fungió como compañera de ruta en esa época que estuvo acribillada por mi cerrazón operística, amén de ser la madre de mis hijos. Aunque pudiera sentirme autorizado a cometer algún acto de nepotismo por lo que había hecho el veneciano con su propia diva, había un escozor para no repetir la historia. Deliberadamente le dejé el menor número de arias en lugar de haberla promovido al verdadero papel que tendría que haber desempeñado *Doña Marina* en la ópera y que sí jugó en la Conquista. A lo único que accedí fue a acomodarle la tonalidad de su aria *Un guardo, Oh dio/Junp' éel páakat*, bajándole un tono para que la cantara con mayor soltura. Aquello que me salvó de renovados enfrentamientos y colisiones fue el hecho de que su tesitura no era la misma de la Giró; de haberla tenido, la debacle matrimonial se habría precipitado antes de tiempo por no asignarle el rol de *Prima Donna* al que se sentía predestinada. No hay manera de intuir las implicaciones de convivir con una soprano hasta que uno lo hace, y cuando se recapacita en la gravedad del asunto ya es demasiado tarde, las recriminaciones retumban en el aire con la potencia de una voz educada...

Aparte de eso, debo darle crédito a una de las ideas sobre la estructura de la obra que ella me proporcionó. Consistió en haber concluido el segundo acto en el lugar que lo hice.

He de admitir que su instinto musical aunado a su experiencia como cantante de ópera me ayudaron a no extraviarme en la vorágine pero, sobre todo, he de reconocer su solidaridad cuando aparecieron las verdaderas complicaciones de pretender montar una ópera; es momento, pues, de dejar por escrito, dado el título que lleva este capítulo, que mi tozudez para no claudicar se debió, en gran medida, a la pasión que pude compartir con ella por este trabajo. Aunque este reconocimiento ya no llegue a sus oídos, no puedo permitirme la injuria de olvidarlo: ¡Gracias, Minerva!

El resto de los roles vocales fueron despersonalizados y me limité a fijar una tesitura estándar, a sabiendas que una vez aparecidos los intérpretes me vería obligado a efectuar ajustes. Excepción fue la del papel de *Jerónimo de Oca, conde de Moctezuma* —el actor ideado para darle vida al prólogo y al epílogo—, pues fue pensado para Damián Alcázar (1953). Allende la amistad que cimentamos en esos años, era el protagonista perfecto. Su grandeza actoral y la sólida preparación que invierte en cada una de sus caracterizaciones le habrían conferido a mis palabras honduras insospechadas.⁶⁵¹ En cada una de ellas habría encontrado una entonación minuciosamente calibrada con los afectos subyacentes. Para mi pesar, cuando se fijó la fecha del estreno, su actividad cinematográfica lo tenía apresado en una locación de la que no pudo zafarse. Quedó como constancia de su compromiso una carta que reproduzco en su totalidad. Viene a colación pues, aunque él no lo aclare, su participación fue más allá de memorizar sus parlamentos. Me confirmó muchas intuiciones musicales que quedaron impresas en la partitura.

México D. F. a 15 de octubre de 2006.

He sido convocado por Samuel Máynez Champion para participar en la puesta en escena de su reelaboración de la ópera *Moteczuma II* de Antonio Vivaldi y la invitación me entusiasma mucho. El historial de amistad y colaboraciones profesionales que me unen con él me animan a declarar que esta nueva aportación de su creatividad reúne todos los elementos para volverse una obra clásica.

Doy, desde ahora, mi entera disponibilidad para personificar a Jerónimo de Oca, Séptimo Conde de Moctezuma y espero que la cristalización de tan noble proyecto sea una realidad inminente. Es de esperarse que la obra reciba todo el apoyo necesario para que su montaje pueda aspirar a la magnificencia que merece.

Reciban mis parabienes los promotores que crean, como yo, en la trascendencia de este hermoso e imprescindible trabajo literario-musical.

⁶⁵¹ Esto pude constatarlo cuando desempeñó el rol del *Preste Juan de las Indias* para la cantata escénica *Un Ingenioso hidalgo en América* que escribí al alimón con el compositor Luis Bacalov (1933). La participación de Alcázar se llevó a cabo en la *Feria del Libro* de Guadalajara en noviembre de 2005.

Damián Alcázar.

Asentados estos pruritos y agradecimientos, es momento de retomar el hilo de las músicas que sirvieron para confeccionar los recitativos, al porqué de su selección y a la manera de sus insertarlas. Como pudo leerse en el inciso 6.1, fueron 33 fragmentos musicales los que dieron cuerpo a la ambientación sonora requerida por los recitativos, 19 de los cuales sí tuvieron una conexión directa entre su referente literario y el texto recién escrito. Los 14 restantes, como el caso del *Largo* del concierto para *viola d'amore* RV 397 que ilustramos, fueron seleccionados por la sugestión dramática producida por la música, en relación con lo que tenía que amplificar en el nuevo contexto. Hagamos un recuadro sinóptico en el que, a propósito, dejaremos fuera los trozos musicales que requirió la *Fiesta de Tóxcatl*, que fue la que contó con la mayor pedacería para su conformación.

Título y/o <i>Incipit</i> del texto	Ubicación de origen	Reubicación en la ópera
L'Autunno (Dormenti ubriachi)	Concierto RV 293 (<i>Adagio molto</i>)	Acto I, Escena IV
Il Riposo	Concierto RV 270 (<i>Adagio</i>)	Acto I, Escena VI
A solis ortu (Salmo 112)	Laudate pueri RV 601 (<i>Andante</i>)	Acto I, Escena VII
Il Sospetto	Concierto RV 199 (<i>Andante</i>)	Acto I, Escena VIII
Madrigalesco	Concierto RV 129 (<i>Adagio</i>)	Acto II, Escena I
Pietà, dolcezza fanno il suo volto	Aria de La Senna Festeggiante	Acto II, Escena IV
O Sia il Cornetto da Posta	Concierto RV 363 (<i>Allegro</i>)	Acto II, Escena V
In queste onde	Aria de La Senna Festeggiante	Acto II, Escena VI
Anch'io raminga errante	Recitativo de <i>La Senna Fest.</i>	Acto II, Escena VI
Misero me, che veggo	Recitativo de <i>L'Olimpiade</i>	Acto II, Escena VII
L'Amoroso	Concierto RV 271 (<i>Cantabile</i>)	Acto II, Escena VIII
Sonno, se pur sei sonno	Aria del Tito Manlio	Acto II, Escena IX
Sorge l'Aurora	Concierto RV 501 <i>La Notte</i>	Acto II, Escena IX
Mentre dormi	Aria de L'Olimpiade	Acto II, Escena X
Cum dederit (Salmo 126)	Nisi Dominus RV 608 (<i>Largo</i>)	Acto III, Escena III
Io, che raminga	Recitativo de <i>La Senna Fest.</i>	Acto III, Escena IV
Al Santo Sepolcro	Sinfonia RV 169	Acto III, Escena VI
Gemo in un punto	Aria de L'Olimpiade	Acto III, Escena VII
L'Ombre	Aria del Ottone in Villa	Acto III, Escenas VIII y X

Como es de recordar, la música que compuso Vivaldi para el movimiento lento de *L'Autunno*, quiso representar las alteraciones de conciencia originadas por el alcohol; partí de ahí para que el *tlahtoani* pudiera delirar a sus anchas, empero, la sincronización de los parlamentos con las frases musicales tenía que ser precisa. Era necesario fijar un pulso metronómico para que la música tuviera una duración exacta, de manera que los cantantes pudieran regular la andadura de sus palabras y sus silencios. La duración quedó establecida

en 69 para el cuarto o la negra; así, el fragmento podría evaluarse en segundos,⁶⁵² midiéndose también la declamación de los textos para encontrar un acuerdo funcional, en el que las eventuales variantes de tiempo –tanto de la ejecución musical como de la recitación hablada– pudieran acoplarse. Debo decir que el acoplamiento perfecto no siempre se logró en el estreno y no fue por culpa del director musical, sino por la impericia escénica de los cantantes, junto a su injustificable desmemoria (excepciones fueron las de Minerva Hernández/*Doña Marina*, Rogelio Marín/*Cacama*, Juan Carlos López/*Alvarado* y mi hija Alondra/*Tecuichpo* que si memorizaron sus textos ajustándolos bien al decurso musical).

A esto debo añadir que la primera concepción del libreto tuvo una extensión en sus diálogos equiparable a la longitud de la música y que, ya sobre la marcha, me ví obligado a podarlos –en paralelo con la partitura– hasta encontrar las palabras verdaderamente esenciales. De otra forma, la duración se habría expandido más de lo deseable, incurriendo en la criticada hipertrofia que tuvo la ópera original. Para dar una idea de la magnitud de las podas, conviene citar los parlamentos que configuré para *Motecuhzoma* en el primer tratamiento durante la escena descrita, misma que corresponde a la IV del Acto I (los consigno como monólogo, aunque iban alternados con los de *Cacama* y *Xochicuéitl*):

MOTECUHZOMA: (*Delirando*) En vano he honrado a mis dioses cuando soy sólo un vil usurpador... Mis pesadillas pueblan la niebla... Las águilas chillan entre sombras que ululan...

Los señores de la noche me han ensordecido con sus oleajes de serpiente...

Quetzalcóatl clava sus dientes en mi carne desollada... ¿Por qué? ¿Por qué a mí?...

El futuro palpita como una lechuza mientras el miedo teje su telaraña en las hendiduras de mi conciencia...

¿Oyeron los gritos de esa loca en el corazón de la noche?... En mi sueño entrecortado he podido ver los canales teñidos de rojo y las chinampas acordonadas por luciérnagas que sangraban luz...

No puede haber mayor urgencia que disponer el trono para el regreso de

⁶⁵² Un segundo corresponde exactamente a la marca 60 del metrónomo.

Quetzalcóatl... (*con pavor*) ¡Ya viene...! ¡Ya viene...! (*delirando aún más*) Al filo de obsidiana bailan los presagios; es una danza que me hiela la sangre... He sido cruel... demasiados corazones han sido arrancados...

3:03” ca.

Y ahora, tal como quedaron en el tercer tratamiento que, buenamente, aspira a la definitividad. Aquí puede verificarse que los parlamentos previos se habían plasmado para cubrir la extensión exacta concebida por el preste en su movimiento (cercana a los tres minutos), pero que, insisto, resultaba demasiado largo y arduo de memorizar:

MOTECUHZOMA: En vano he honrado a mis dioses cuando soy sólo un vil usurpador...

Los señores de la noche me han ensordecido con sus oleajes de serpiente... ¿Por qué? ¿Por qué a mí?...

No puede haber mayor urgencia que disponer el trono para el regreso de Quetzalcóatl..... (*con pavor*) ¡Ya viene...! ¡Ya viene...! He sido cruel... demasiados corazones han sido arrancados...

Podrá leerse en el libreto que para esta escena⁶⁵³ logré un tiempo estimado de 1 minuto con 55 segundos, donde la música cubre una porción media. Similar fue el recorte a la concepción vivaldiana. El original del presbítero fue compuesto en 46 compases⁶⁵⁴ y, después de analizar las posibilidades de extracción, me quedé, nada más, con 28. Los compases omitidos podrán verificarse comparando las partituras, donde también podrá notarse que del re menor original fue transportado un tono arriba,⁶⁵⁵ en aras de satisfacer al cantante y para embonarla armónicamente con el aria sucesiva.

Con respecto al concierto *Il Riposo*, su conexión con el texto era inmejorable. En la Escena VI del Acto I, *Motecuhzoma* refuta a su madre el apocamiento que le achaca postulando que todo estaba perdido, que era inútil oponerse a las fuerzas del Dador de la vida y que en la región del color rojo la muerte florida se estaba alistando para hacer su aparición.⁶⁵⁶ Dicho eso, el baritono entona el aria *Si está escrita en este día* magnificando sus ansias de reposo ante la inexorabilidad del destino.

⁶⁵³ Ver pp. 446 y 447.

⁶⁵⁴ Vivaldi, A. 1990, pp.87-89.

⁶⁵⁵ Fueron extraídos los compases 19-30 y 36-39 del original. Máynez, S. 2007, pp. 68-73.

⁶⁵⁶ Ver pp. 450 y 451 del libreto.

Para la escena siguiente, donde se desarrolla un diálogo alrededor del portento escultórico que representa el águila –como dedidad solar emparentada con Huitzilopochtli–, hallé una música que tuvo un enorme simbolismo. Vivaldi ilustró el texto del salmo 112 *A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini*⁶⁵⁷ en una serie de corcheas ascendentes con las que los violines describen de forma canónica el movimiento del astro desde su albor. Para este fragmento me valí únicamente de la introducción de 15 compases⁶⁵⁸ en el tiempo *andante* que estipuló el cura, estableciendo una marca de metrónomo de 58 para la negra que da lugar al minuto con 13 segundos aproximados que requiere el texto. De su original en Re mayor hube de hacer un transporte al Si bemol para su fusión con el aria sucesiva.⁶⁵⁹

Tocante a la escena musicalizada con el *andante* del concierto *Il Sospetto*, el nexo fue igualmente afortunado. La sospecha que Vivaldi pone en música daba pie para exacerbar el clima de duda que manifiestan los tres personajes involucrados, cada uno con su postura particular, sobre la llegada de los españoles a Tenochtitlan (Escena VIII, Acto I). El procedimiento para definir la duración de la música fue análogo con el ya descrito. Valga sólo acotar que del movimiento original⁶⁶⁰ realicé un recorte de 11 compases (del 42 al 52) para ceñirme a las palabras. Su tonalidad de do menor resultó idónea para entroncar el Mi bemol del terceto que le sigue,⁶⁶¹ como si el presbítero así lo hubiera dispuesto.

De esta guisa puede proseguirse hasta completar la descripción de los nexos literario/musicales, mas valdrá el esfuerzo por buscar una redacción más sucinta para no caer, también aquí, en indeseables hipertrofias.

Al fragmento del concierto *Madrigalesco* que sirve de fondo para la primera escena donde aparecen los peninsulares –Escena I, Acto II– lo elegí peregrinamente por la estrecha relación que hubo entre el madrigal español con el *madrigale* italiano,⁶⁶² aunque pensé en transcribirlo de las cuerdas al órgano para denotar la fuerte simbiosis entre éste y la iglesia, de hecho, fue y sigue siendo, el instrumento privilegiado por el proselitismo de la religión Católica, Apostólica y Romana. Aunque no haya representaciones visuales –tampoco referencias escritas– de ningún órgano que haya viajado con la expedición cortesiana, existe una constancia pictórica, quizá la primera, en la *Crónica de Michoacán* de fray Pablo

⁶⁵⁷ “Desde la salida del sol hasta el ocaso el nombre del Señor ha de loarse.” Pertenece al tercer movimiento del *Laudate Pueri* para soprano y orquesta RV 601.

⁶⁵⁸ Vivaldi, A. 1970, pp. 25-26.

⁶⁵⁹ Máynez, S. 2007, pp. 103-107.

⁶⁶⁰ Vivaldi, A. 1969, pp. 14-16.

⁶⁶¹ Máynez, S. 2007, pp. 120-127.

⁶⁶² Se piensa que su origen es netamente hispano y que derivó de un locativo: Madrigal de Campos, Madrigal de las Altas Torres. Salazar, A. 1953, p. 134.

Beaumont que ilustra la incursión del mismo en Mesoamérica.⁶⁶³ Podrá escucharse en los DVDs anexos cómo un órgano, idealmente un portátil, sirve de marco sonoro para la confesión que *Cortés* realiza. Me bastaron los últimos cinco compases del *Adagio* inicial del concierto vivaldiano para sugerir con indubitable nitidez el bagaje sonoro traído consigo por los expedicionarios.⁶⁶⁴

En cuanto a la introducción del aria *Pieta, dolcezza fanno il suo volto* de la serenata *La Senna festeggiante* (Escena IV, Acto II), el vínculo con el segundo soliloquio de *Marina* en lengua maya es más obvio de lo aparente: la indígena se dirige a la luna para participarle las iniquidades que le acarrea su condición de mujer –*Alvarado* acababa de amargarla con su lascivia.⁶⁶⁵ Vivaldi la concibió para que la voz que personifica al río Sena interpelara al sol, solicitándole que contuviera los océanos que hacen temblar al mundo y para que, cual rey del firmamento, su “*bel pensiero*” encauzara la justicia terrenal.⁶⁶⁶

Como detalle de verdadera exquisitez acústica recurrí al tema de la corneta del correo retratado por el clérigo en su concierto *O sia il Corneto da Posta*⁶⁶⁷ para que quedara implícito que la trompeta de los soldados hispanos trae consigo mensajes y, por supuesto, para que éstos contaran con un motivo melódico definido. Hay oportunidad de escuchar el tema dos veces (En la Escena V del Acto II y en la IV del Acto III) en dos tonalidades (en Do y en Si bemol) para marcar una diferencia entre los mensajes.

Con respecto a la melodía que funge de marcha para el ingreso de *Cacama* al campamento español (Escena VI, Acto II) encontré un material sorprendente que, al ser escuchado sin condicionamientos, puede semejar a una tonada autóctona como las que, a veces, se hacen pasar como genuinas. Se trata del tema del aria *In queste onde che feconde* de *La Senna*, que fue concebida por el eclesiástico para dos flautas con acompañamiento de violines.⁶⁶⁸ Respeté la orquestación vivaldiana pero la aclimaté más a su atmósfera mesoamericana insertándole un caparazón de tortuga que subraya el ritmo.⁶⁶⁹ En su hermosa simplicidad parecería que, efectivamente, Vivaldi la compuso *ex profeso*.

Los dos recitativos siguientes –para las Escenas VI y VII del Acto II– fueron extraídos de *La Senna* y de *L'Olimpiade* en función del impacto emocional que se requería para el punto climático donde *Cacama* es maltratado por los españoles y, sobre todo, donde

⁶⁶³ En ella un grupo de indígenas transporta en hombros al instrumento desde Tzintzuntzan hasta Pátzcuaro. Beaumont, fray P. 1932, Tomo III, mapa 5.

⁶⁶⁴ Vivaldi, A. 1949, p. 1. /Maynez, S. 2007, p. 128.

⁶⁶⁵ Ver pp. 468 y 469 del libreto.

⁶⁶⁶ Vivaldi, A. *Serenata a tre voci* RV 693, f. 216r. cc. 1-10.

⁶⁶⁷ Vivaldi, A. 1964, p. 1/Máynez, S. 2007, pp.147 y 223.

⁶⁶⁸ Vivaldi, A. *Serenata a tre voci* RV 693. f. 163r. cc. 1-17

⁶⁶⁹ Máynez, S. 2007, pp. 148 y 149.

cae en la cuenta de que su estirpe divina es fraudulenta. Aunque las palabras que musicalizó don Antonio guardaran semejanzas entre ambas situaciones –“*Yo también que voy errando*” asevera el personaje de la Virtud de *La Senna*⁶⁷⁰ y “*Pobre de mí, qué veo*” dice el Megacle de *L’Olimpiade* en un momento de severa indecisión existencial–,⁶⁷¹ lo que me decidió a elegirlos fue la notable intensidad dramática lograda por el sacerdote, especialmente apta para transmitir en escena la perturbación que experimenta el Señor de Texcoco.

Una vez recalados en la escena donde *Doña Marina* pone a *Cortés* al tanto de su embarazo (Escena VIII, Acto II), se escucha la voz de un violín que acentúa la sensación agrídulce de la noticia. Al conquistador no le hace gracia saberse padre, peor aún de un bastardo y a la esclava tampoco, pues intuye una reacción adversa. Ese sabor agrídulce que deparan las pulsiones amorosas fue magistralmente interpretado por Vivaldi en el *cantabile* de su concierto *L’Amoroso* que incorporé con total certidumbre. Me bastó únicamente la primera frase⁶⁷² para lograr el efecto, antes de acceder al aria de los colibríes.

Durante las escenas conclusivas del segundo acto hube de preparar con música un cambio de escenografía que había de coincidir con el transcurso de una noche y el amanecer del día siguiente. Encontré una joya vivaldiana en el aria *Sonno, se pur sei sonno*⁶⁷³ del *Tito Manlio* a la que le sustituí la voz humana por un oboe, acrecentando así la pretendida atmósfera onírica. Para la alborada, el cuarto movimiento del concierto para fagot *La Notte* se insertó casi espontáneamente, pues el abad lo tituló *Sorge l’Aurora*. Es imprescindible declarar que su existencia me era desconocida y que la sugerencia de adoptarlo me fue dada por Giorgio Fava (1958), el citado experto en la ejecución barroca con instrumentos originales y titular de los *Sonatori de la Gioiosa Marca*⁶⁷⁴ durante las sesiones de trabajo previas al estreno. Honor a quien honor merece. Asimismo, atesoro una prueba escrita de su reacción frente al proyecto y vale la pena citarla dada la enorme valía del abajo firmante (la transcribo ya en español):

⁶⁷⁰ Vivaldi, A. *Serenata a tre* RV 693, f. 162v., cc. 1-9.

⁶⁷¹ Vivaldi, A. *Dramma per musica L’Olimpiade* RV 725, f. 90-93., cc. 9-25. El texto del recitativo acompañado que corresponde a la música que se extrajo reza: *¿Tienen, oh estrellas más desventuras para mí? No, sólo esta me quedaba aún por soportar. ¿Qué me aconsejan?, ¿Qué resuelvo?, ¿Qué hago?, ¿Parto? Sería crueldad, tiranía. ¿Me quedo?, ¿De qué sirve?, Y el rey engañado y mi honor y mi fe lo sufrirían...*

⁶⁷² Vivaldi, A. 1968, p. 13. cc.1-5. / Máynez, S. 2007, p. 169.

⁶⁷³ Vivaldi, A. *Dramma per musica Tito Manlio* RV 738, f. 309r, cc.1-17/ Máynez, S. 2007, pp. 181-182.

⁶⁷⁴ Como podrá comprobarse en su sitio web, los *Sonatori de la Gioiosa Marca* cuentan con una trayectoria ejemplar que les ha valido innumerables premios y distinciones. Fueron contratados, por ejemplo, por la disquera francesa *Näive* para participar en la *Vivaldi Edition* que está en curso. Su solidez musical y especialización en el repertorio veneciano fue lo que me impulsó a buscar su colaboración. En el Apéndice documental muestro algunas de sus grabaciones más celebradas.

Treviso, 16 de Agosto de 2006.

Gentilísimo Maestro Samuel Máynez:

Le confirmo nuestro vivo interés para colaborar con usted en la realización de una versión original de la ópera musical *Motexuma* de Antonio Vivaldi que habrá de estrenarse mundialmente en la antigua Tenochtitlan en 2007.

En particular, hemos encontrado fascinante la idea de unir la tradición musical culta europea, específicamente de nuestra región veneta, con los sonidos de la tradición musical prehispánica y las lenguas náhuatl, maya y española. Podrá así volverse una importante y ulterior contribución al conocimiento e integración de dos civilizaciones físicamente lejanas pero caracteriológicamente muy cercanas.

Los modos y los tiempos de nuestra colaboración serán acordados conjuntamente en el próximo encuentro que tendremos en su viaje a Venecia.

Agradeciéndolo una vez más la estima e interés por nuestro ensemble le envío nuestros más cordiales saludos.

M^o Giorgio Fava



SONATORI DE LA GIOIOSA MARCA

Via Giovanni Verga, 5
31100 Treviso (Italia)
Tel 0039 0422 432725
www.sonatori.net

De forma análoga, me propuse encontrar un fragmento que hiciera eco de las expresiones de admiración de los españoles al divisar por vez primera Tenochtitlan. Tenía que ser algo que encajara con los encantamientos –los del Amadís de Gaula que refiere Bernal Díaz del Castillo (1496 ca. -1584)⁶⁷⁵ y el estupor colectivo. El aria *Mentre dormi* de *L'Olimpiade* fue la mejor selección posible.⁶⁷⁶ Las notas pedal del corno proporcionan una sensación de inmaterialidad que, junto a los giros y volandas en treintaidosavos o fusas de los violines hacen que la música flote como en un sueño. Igualmente, me valí sólo de la introducción de 8 compases para lograrlo.

De las cinco músicas restantes, son de destacar el *Cum dederit* del *Nisi Dominus* y el *Adagio molto* de la sinfonía *Al Santo Sepolcro*; las últimas tres (*Io che raminga* de *La Senna*,⁶⁷⁷ *Gemo in un punto* de *L'Olimpiade*⁶⁷⁸ y *L'Ombre* del *Ottone in Villa*⁶⁷⁹) pueden

⁶⁷⁵ Díaz del Castillo, B. 1955, p. 183.

⁶⁷⁶ Vivaldi, A. *Dramma per musica L'Olimpiade*. ff. 44-45. / Máynez, S. 2007, pp. 180-181.

⁶⁷⁷ Vivaldi, A. *Serenata a tre* RV 693. f. 157r cc.1-12. /Máynez, S. 2007 pp. 22-223.

⁶⁷⁸ Vivaldi, A. *Dramma per musica L'Olimpiade*, ff. 103-104. cc. 1-32. / Máynez, S. 2007, pp. 252-257.

⁶⁷⁹ Vivaldi, A. 1983, p. 64. cc.2-15. / Máynez, S. 2007, pp. 267-271.

soslayarse aduciendo que cumplieron egregiamente al reverberar con las pasiones y desencuentros que se viven en la escena. Ciertamente, las situaciones que musicalizó Vivaldi fueron semejantes a las que se desataron en el *Moteczuhzoma II*, desde la impotencia frente al atropello (Escena IV, Acto III) y la angustia ante la muerte (Escena VII, Acto III), hasta la resignación frente a lo inevitable (Escena VIII, Acto III).

Inmediatamente después de que el *tlahtoani* es apresado (Escena III, Acto III), era necesaria una música que pusiera en relieve la vesania junto a las congojas de quienes se sintieron responsables –*Cacama* fue uno de ellos– de haberla causado. Por su misericordiosa andadura el *Largo* del *Nisi Dominus* era la obra indicada,⁶⁸⁰ además de que su texto *Cum dederit dilectis suis somnum*⁶⁸¹ invitaba al olvido, como incitó al sacerdote a buscar una redención sonora –invocando aquí el sueño– para los sufrientes.

Para la terrible Escena VI del Acto III, donde se palpa el peso del silencio después de la matanza del Templo Mayor, opté por incluir la mencionada sinfonía *Al Santo Sepolcro* por sus rasposas disonancias.⁶⁸² Entre los intervalos de segundas y novenas menores, pasando por cuartas aumentadas, el abad dejó constancia de su filiación religiosa y de su estupefacción por la muerte del Cristo redentor. ¿Puede negarse que a los indígenas no se les haya crucificado en aquella ominosa masacre comandada por *Pedro de Alvarado* con una brutalidad comparable a la de los romanos contemporáneos de Jesús? ¿No es paradójico que éstos hayan condenado también al nazareno por “incitación a la idolatría, blasfemias y superstición abominable...?”⁶⁸³

No puedo finalizar este inciso sin referir la labor de paleografía que fue necesaria realizar sobre la partitura. Fue indispensable sustituir la antigua clave de Sol en la primera línea del pentagrama (usada en el siglo XVIII tanto para escribir la parte de la soprano como la de los castrados) por la hoy universalmente aceptada de Sol en la segunda línea. En adición, cumplí con la esperada detección de errores, subsanando el único atribuible al copista. En el segundo compas del aria *Se prescritta in questo giorno* de *Motezuma*⁶⁸⁴ el sujeto anotó un mi bemol (índice 5) en la parte de los violines segundos, cuando es obvio que por el acorde de dominante que ahí discurre, tenía que haber puesto un re natural. Por lo demás, son dignas de encomio la claridad de punto y la limpieza con las que el copista ejerció su trabajo

⁶⁸⁰ Vivaldi, A. 1971, pp. 19 y 20, cc.1-11. / Máynez, S. 2007, pp. 219-220.

⁶⁸¹ “Ya que Él les concede el sueño a quienes ama.”

⁶⁸² Vivaldi, A. 1947, p. 1, cc. 1-8. / Máynez, S. 2007, p. 245.

⁶⁸³ Citado por Galeano E. 2012, p. 126.

⁶⁸⁴ Vivaldi, A. 1733. f. 12r.

6.6.- *La selección de instrumentos musicales prehispánicos y su notación*

Indubitablemente, una larga serie de cavilaciones antecedieron el trabajo sobre la partitura que aquí propongo, pues era necesario definir cuál sería el instrumental idóneo, aclarar el porqué de su escogimiento y acertar la validez de su yuxtaposición en los pentagramas vivaldianos. Correlativamente, era aconsejable que hiciera cuentas con la especialización de mi propia actividad musical –me eduqué como violinista y eso ahitó mis años formativos– y que me allegara la asesoría de etnomusicólogos, de ejecutantes familiarizados con dichos instrumentos y, por una cuestión de celo profesional, también del beneplácito de los investigadores más acuciosos de la obra del abad bermellón.

Si bien era cierto que en la planeación de mis conciertos me había acercado en innumerables ocasiones al corpus musical del eclesiástico veneciano, el nuevo cometido me conminaba a rebasar los confines de mi propio repertorio. No obstante, había dos premisas que, en mi opinión, debían encorsetar la tarea y el resultado, premisas que, sin falta, discutiría con los colaboradores que habrían de integrarse al equipo. En primer lugar, estaba seguro que las sonoridades de los instrumentos precortesianos tenían que incorporarse como si hubiera sido el mismo Vivaldi quién las hubiera elegido. Esa era la clave para no incurrir, aunque fuera de forma especulativa, en desperfectos que delataran la operación musicológica. De no hacerlo así, corría el riesgo de traicionar al espíritu de esas músicas, y lo que debía apreciarse como un enriquecimiento auditivo podría degenerar en un folklorismo ramplón y previsible. En segundo lugar, sabía que ninguna elección podía ser arbitraria, sino que debía contemplar algún nexo con la cosmogonía mesoamericana.

Dada mi labor docente en el Conservatorio Nacional de Música, le pedí consulta, para comenzar, al maestro Felipe Flores (1950), uno de los titulares de la cátedra de etnomusicología que ahí se imparte, además de ser investigador del INAH y encargado de la Fonoteca del Museo Nacional de Antropología e Historia. Al concluir la primera plática, el Mtro. Flores me remitió con uno de sus alumnos más prometedores en ese campo. En su calidad de mentor, él estaría siempre dispuesto para apoyarnos en lo que surgiera,⁶⁸⁵ mas su pupilo tenía una cuantiosa experiencia acumulada –era un brillante alumno de composición– y, lo importante, es que sí contaba con buenas réplicas de los instrumentos prehispánicos

⁶⁸⁵ Debo anotar que el Mtro. Flores me presentó a varios constructores de instrumentos autóctonos y que amablemente me proporcionó el texto de su conferencia *Sonidos del México prehispánico*. (Aún inédita)

para poder experimentar con ellas. Fue así que Manuel Serna (1986) se alistó para colaborar en lo que había de ser una experiencia que, sin apartarse del aspecto académico, diera espacio a un cierto grado de creatividad. La metodología que adoptamos de común acuerdo fue la de analizar primero las partituras para, una vez entendidas sus estructuras junto a sus particularidades rítmicas y tímbricas, hacer pruebas con aquellas sonoridades vivas – las procedentes de los instrumentos tocados por Manuel, sobrepuestas a las emanadas de grabaciones en disco compacto– que me resultaran estilísticamente correctas. Aquí se requirió la participación del ingeniero de audio David Díaz Guerrero (1970), quien se aprestó a grabar todas las sesiones para luego hacer las mezclas sonoras que habrían de servir para evaluar en frío lo obtenido en el estudio.

Naturalmente iniciamos con el primer *Allegro* de la sinfonía. Era la música que valdría como aperitivo del banquete sonoro por condimentarse y debía fungir como preludeo del feliz matrimonio entre los dos universos conceptuales. Como ya he dicho, había decidido de antemano que los instrumentos precortesianos se utilizarían nada más en los segmentos cantados por los indígenas. Para sus recitativos me pareció que era ideal abrir la posibilidad de que se tocaran improvisando *ad libitum*, ya que eso hubiera sido lo más congenial con la praxis mesoamericana de prescindir de la nota escrita. Cuando el *Allegro* adquirió el balanceado “sazón” veneciano y mexicana, quise someterlo a consideración de varios expertos –de hecho, el experimento se tocó en público en varias ocasiones recibiendo críticas alentadoras–, pero surgió entonces un imprevisto: Serna pretendió arrogarse la autoría intelectual del producto y amenazó con registrarlo como suyo ante el INDAUTOR. Así las cosas, no me quedó más remedio que hacerlo firmar un convenio que especificara que la orquestación había sido concebida al alimón y privarme de sus servicios.⁶⁸⁶

En el tiempo que duró la colaboración antedicha, caí en la cuenta que el principal obstáculo a doblegar era el de carecer del instrumental indígena, por tanto, había de encaminarme hacia su adquisición mediante algunas fabricaciones, a menudo *ex profeso*. Otro colega distinguido del CNM, el Mtro. José Luis Sagredo (1952), me condujo al taller del artesano Maximino Ibarra (1940 *ca.*) en un poblado cercano a Amecameca para encargarle la construcción de un *tlalpanhuéhuetl*⁶⁸⁷ y de un *teponaztli*⁶⁸⁸ (ambos réplicas,

⁶⁸⁶ En el *Apéndice documental* aparece reproducido el convenio entre las partes.

⁶⁸⁷ “Este famoso ejemplar es un cilindro de madera con piel tensa arriba; por ende un instrumento que los mexicanos llaman *tlalpanhuéhuetl*, “timbal que está en el suelo” y que se tocaba con las manos. Mide de altura 0.97m; tiene arriba un diámetro de 0.42m, y en el centro, de muy visible convexidad, 0.52m; el grosor de la pared es de 0.04m.” Castañeda, D y Mendoza, V. Volumen dos. 1991, p. 101.

⁶⁸⁸ “Xilófono de lengüeta ahuecado longitudinalmente en su parte interior, con una o dos lengüetas en la parte superior, practicadas por medio de incisiones que atraviesan la capa que queda después de excavado.” Contreras, G. 1988, p. 35. Sobre la réplica del de Malinalco se ha escrito: “El instrumento puede considerarse

por decisión personal, de los ejemplares de Malinalco). Sabía que esos dos eran los instrumentos base sobre los que debía iniciar el proceso adquisitivo y que, ciertamente, debían estar presentes en toda la reorquestación. Aunque no sepamos cuales fueron las modalidades de ejecución de los mismos por los indígenas, su representación pictórica en los códices los situaba, casi siempre, como una pareja musical indivisible. A ésta se agregarían las sonoridades de aquellos aerófonos e ideófonos cuya presencia estuviera documentada para incluirlos, igualmente, en el entramado acústico.

Poco a poco fui adentrándome en la gran variedad de instrumentos de los que, hipotéticamente, podía disponer, pero insisto, mi visualización del proceso selectivo era suponer que el preste sugería las decisiones a través de lo que él también hubiera podido hacer con ellos en sus partituras (había pistas, por ejemplo, de cómo Vivaldi había empleado las percusiones en varias de sus obras y de su manejo de los instrumentos de viento). No podía haber saturaciones ni abusos derivados de mi entusiasmo nacionalista. Imaginaba yo que las composiciones del sacerdote eran el habitáculo de piedra y argamasa al que podría aplicársele una capa de estuco elaborado en Tenochtitlan, estuco que, obviamente, habría de colorearse con la paleta típica de las culturas mesoamericanas que ahí se dieron cita.

Después de leer en el *Atlas Cultural de México* el apartado sobre *Los instrumentos musicales en las culturas precortesianas* del etnomusicólogo Guillermo Contreras (1950 ca.),⁶⁸⁹ me surgió el perentorio impulso de conocer su colección de instrumentos —está reputada por ser una de las más completas que hay en México—, pensando que, quizá, podría entablarse una relación profesional que me consintiera su usufructo con miras a definir su presencia dentro de los nuevos pentagramas y, claramente, en las futuras puestas en escena de la ópera. De nada serviría que yo especificara el uso de un instrumento equis, si llegado el momento de acoplarlo con la orquesta frente al público, no disponía de él. También pensé que Contreras sería el hombre indicado para desvelarme los interrogantes que comenzaban a saltarme a la vista. Recordaba sus palabras al respecto:

“Desafortunadamente, la reunión de todos ellos [de los instrumentos musicales] todavía no ofrece un panorama conciso del conocimiento desarrollado por estas culturas para la manufactura, ejecución y uso, así como el origen, la razón y significación de cada uno; todo esto agravado por la dispersión de tan importante

como perfecto, porque sus notas, aumentadas en $\frac{1}{4}$ de tono, al sonarlo nos parecieron ligeramente más altas pero sin llegar a los $\frac{3}{8}$. Es importante hacer notar que el resonador de este teponaztli responde a las mejores condiciones acústicas”. Castañeda, D. y Mendoza, V. Volumen dos. 1991, p. 56.

⁶⁸⁹ Es investigador del CENIDIM y profesor de la ENM de la UNAM; además ha impartido clases en la ENAH y la *Ollin Yoliztli*. Produjo los programas radiofónicos “Orígenes de nuestra música” y “Los instrumentos musicales en México. Ha sido jurado del Premio Nacional de Ciencias y Artes. Posee una colección de instrumentos musicales de más de tres mil quinientas piezas.

patrimonio, iniciada con la Conquista, y hoy continuada por la posesión de nuestros testimonios culturales e históricos en colecciones oficiales y particulares en diferentes partes del mundo.”⁶⁹⁰

Cuando logré contactar al investigador, organólogo y coleccionista, su respuesta inicial fue de alegrarse con el proyecto –llegó a augurarle que fuera aquel que consolidara la cultura musical de Mesoamérica en el orbe– y de abrirme las puertas de su vasta colección. Visité el estudio donde resguardaba el enorme arsenal de instrumentos y le propuse, al calor de mi estupefacción, que me consintiera manipularlos, uno por uno, para después de efectuar su análisis, insertar aquellos que funcionaran dentro del nuevo contexto sonoro. Era claro que eso implicaba pedirlos en préstamo, sin embargo, aquilatando lo delicado de mi petición propuse dejar en garantía algún violín (uno del siglo XVIII heredado de mi abuelo). Extrañamente, no hubo forma de garantizarle mis palabras ni tampoco mis actos, y la perspectiva ideada se estrelló en el vacío.

Sumando dos fracasos al hilo, se me ocurrió entrevistar al maestro Alejandro Reyes (1963), percusionista de la OSN y también maestro del CNM,⁶⁹¹ para proponerle que fuera participe de la empresa sonora. Fue la mejor decisión que pudo haberseme ocurrido. No sólo compartió mi amor por la tarea y abrió huecos en su apretada agenda para insertar nuestras reuniones de trabajo, sino que convocó a su ex discípulo Enrique Nieto (1974)⁶⁹² para que aportara sus talentos en la labor conjunta. Enrique, un sólido ejecutante actualmente timbalista y jefe de la sección de percusiones de la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina, llevaba años de estar armando una colección de instrumentos –de toda índole pero, con énfasis particular en las diversas culturas autóctonas mexicanas– que ponía enteramente a disposición del *dramma per musica* que nos aguardaba. Entre los tres lo “aclimataríamos” con los aires de nuestras latitudes y con los sentires de nuestra controvertida identidad; se iniciaría un diálogo entre el presente y el pasado, entablándose una discusión entre nosotros y el magno compositor de Venecia, quien nos mandaba guiños atemporales desde su rincón de la historia.

⁶⁹⁰ Contreras. G. 1988, p. 29:

⁶⁹¹ El maestro Reyes cuenta con una trayectoria profesional de enorme relevancia. No sería exagerado decir que es uno de los percusionistas más destacados que ha producido la nación. Además de los cargos mencionados, ha sido percusionista de la Filarmónica de Dresden, en Alemania, de la Sinfónica de San Diego, en California y de la Filarmónica Suiza con sede en Basilea, por citar sólo algunas.

⁶⁹² El maestro Nieto ha sido timbalista y jefe de la sección de percusiones de la OSN. Con dicha orquesta realizó giras internacionales que incluyen presentaciones en salas de conciertos como *Orchestra Hall* de Chicago, y *Carnegie Hall*, de Nueva York. Como solista se ha presentado con la OSN, así como con la Filarmónica de Jalisco y la Orquesta de Cámara de la Ciudad de México. Además de sus estudios en el CNM bajo la guía de Alejandro Reyes, participó en cursos de percusión orquestal con Jean Pustjens, de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.

Ahora que recapacito en la manera en que se instauró esta colaboración tripartita, me surgen sentimientos de nostalgia, pues las sesiones de trabajo despertaron sensaciones inéditas dentro de nuestra vapulueada conciencia nacional. Resultó que sí éramos capaces de trabajar en equipo y que sí podíamos armonizar nuestras opiniones tras la búsqueda de una misión común. Fue evidente que la dificultad para relacionarnos con las herencias de nuestros coloniajes, se debía a no haber sentido jamás que podíamos hacer algo concreto para confrontar aquellas minusvalías que todavía arrastrábamos y que de ahí procedían. Era muy emocionante notar el involucramiento de mis colegas y amigos al proponer algún patrón rítmico o la inclusión de un instrumento específico al momento de ayuntarlos respetuosamente con la música europea representada por Vivaldi. Explosiones de júbilo brotaban espontáneas cuando captábamos que las emanaciones de la cultura indígena que llevamos introyectadas en los pliegues del alma, o *eluyotl*, merecían ser escuchadas dentro de un contexto que por tradición había sido egocéntrico, excluyente y discriminador. Aunque siguiera siéndolo dábamos lo mejor de nosotros mismos para propiciar –y con eso nos bastaba– un reencuentro con esas raíces nuestras que habían crecido por separado escindiéndonos por dentro.

Júbilos y nostalgias aparte, la tarea por realizar, lejos de acobardarnos, nos infundió bríos pocas veces experimentados en nuestras profesiones. Teníamos por delante la orquestación de diecinueve segmentos musicales (11 arias, 1 concertante, 2 coros, 2 marchas y 3 secciones netamente instrumentales) y ahora sí, reunidos los instrumentos de Enrique, los de Alejandro y los míos, estábamos aceptablemente bien armados para tomar decisiones con conocimiento de causa. Los únicos elementos que no logramos adecuar íntegramente a nuestros deseos fueron ciertos aerófonos, pues pretendíamos hacerlos sonar con una afinación temperada dentro del marco diatónico de las partituras vivaldianas. Mandé fabricar algunos ejemplares que imitaran la flauta diatónica maya, también conocida como flauta *Chul*,⁶⁹³ pero lo que obtuve hasta ese momento fueron remedos con afinación imprecisa (algún día quizá lo consiga). De algo estaba seguro: debido a la “deformación” profesional de Vivaldi como violinista, nunca hubiera consentido emplear un instrumento que emitiera notas con una afinación inexacta. A los ejecutantes del violín, quienes se pasan la vida tratando de producir notas con una afinación confiable, se les desarrolla una sensibilidad extrema para los microintervalos y cualquier nota que produzca batimentos los desquicia. En cuanto a los diversos tipos de ideófonos (de percusión, de sacudimiento y de raspadura) y

⁶⁹³ Este tipo de flauta fue encontrada en la zona arqueológica de Jaina y cuenta con seis orificios de obturación, siendo capaz de emitir escalas diatónicas como las que requiere la música europea. Contreras, G. 1988, p. 58.

los membranófonos (de marco, tubulares, globulares y de simpatía) podían usarse de acuerdo a la naturaleza de su emisión.⁶⁹⁴

En vista de que el producto de las decisiones colegiadas – se acordaron en las sesiones de trabajo referidas– está plasmado en la partitura y de que es audible en el DVD de la ópera, no será necesario ilustrar todos los procedimientos empleados en la reorquestación, ni explicar el porqué de todas las decisiones extramusicales. Unos cuantos ejemplos serán más que suficientes.

En lo que se refiere a los movimientos rápidos del concierto RV 576 que devinieron en los homólogos de la sinfonía, optamos por solicitar dos *tlapitzalli* de barro – ante la dificultad referida con respecto a su afinación, resolvimos temporalmente el problema empleando dos flautas de madera recubiertas de barro– para sustituir la sonoridad de las flautas que pedía Vivaldi. Asimismo, estipulamos el uso de sonajas o *ayacachtli* –junto a un guaje y un par de vainas– para complementar la sonoridad del *huéhuilt* y del *teponaztli*. Podrá verificarse que estos últimos se adhieren a los contornos de las frases vivaldianas, pero también hacen sus propios comentarios. Espacio privilegiado les concedimos a un *huilacapitzli*, o silbato globular con atributos de pájaro –en este caso de águila– y a un aerófono de doble diafragma mejor conocido como “silbato de la muerte”⁶⁹⁵ para salpicar la partitura con sus poderosas emisiones sonoras. La presencia del *huilacapitzli* era necesaria para retrotraer la atención hacia la importancia que tuvo el ave depredadora en la cosmogonía nahua. El sonido blanco que asemeja al viento –se obtiene con el “silbato de la muerte”– lo incorporamos para hacer una invocación de Ehecatl-Quetzalcóatl, el dios dual cuyo regreso desde el Oriente originó esa pavorosa confusión con la que *Motecuhzoma II* malinterpretó la presencia hispana.

Para consignar en la partitura la participación de los aerófonos mencionados diseñamos una notación que omitiera su frecuencia mas señalara la forma de su trayectoria en el espacio acustico. Así, se leen dos notas blancas indefinidas con una caída de frecuencia para el *huilacapitzli* y un par de redondas para los “silbatos de la muerte” que varían su intensidad con los reguladores:⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ De acuerdo a la nomenclatura clásica propuesta por Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959) en 1914.

⁶⁹⁵ Así se les denominada porque las configuraciones que los adornan evocan a la muerte; la mayoría semejan a un cráneo humano. Contreras, G. 1988, p. 62.

⁶⁹⁶ Máynez, S. 2007, p. 5.

The image shows a musical score for three instruments. The top staff is labeled 'Fig.' and contains a melodic line in bass clef. The middle staff is labeled 'Silb.' and contains rhythmic patterns with a label 'Aguila' above it. The bottom staff is labeled 'A. m.' and contains rhythmic patterns with a '22' marking at the beginning and end. The score is divided into measures by vertical bar lines.

En el *Larghetto* de la sinfonía podrá escucharse la incorporación de un caparazón de tortuga o *áyotl*, junto a un xilófono de bastón llamado *ayocachicahuaztli* –especie de bastón sonaja que al incorporar piedrecillas en su cavidad interior reproduce la sonoridad del agua que corre– y otros resonadores que imitan a grillos y ranas pues, como comenté con anterioridad, quería proponer una ambientación sonora de Tenochtitlan en su caríz de ciudad insular. Ciertamente, los antiguos mexicanos fueron maestros en aplicar los recursos ofrecidos por la naturaleza en sus instrumentos musicales de forma directa y como asevera Contreras, “llegaron a soluciones sublimes”.⁶⁹⁷

Con respecto al *Coro de los presagios*, la instrumentación incluye un sahumador sonaja o *tlemaitl* –incensario con corpúsculos en su interior que lo hacen producir sonidos– junto a otro “silbato de la muerte”, y otro *ayocachicahuaztli*, también conocido como “Palo de lluvia” para hacerlos resonar en concordancia con las abusiones específicas que pide el texto. El primero para musicalizar aquel que dice: “*Se abrazaron por sí solos y ardieron los maderos del templo*” y el segundo para el otro que reza, previsiblemente: “*Se levantó el agua sin que hubiera viento que la levantara.*”

A los imponentes *tecciztli*, también apodados “cornetas”, bocinas de hueso blanco o, simplemente, caracoles, les encontramos acomodado únicamente en la Escena I del Acto I y dentro de la pequeña introducción para la *Marcha del encuentro*.⁶⁹⁸ Nos fue imposible yuxtaponerlos sobre las frases vivaldianas sin que la potencia de su sonoridad las avasallara, pero tampoco podíamos dejarlos afuera, pues tuvieron una presencia de fuerte relieve en los paisajes sonoros del México prehispánico.

⁶⁹⁷ Contreras, G. 1988, p. 54.

⁶⁹⁸ Máynez, S. 2007. pp. 35 y 181.

Con particular esmero vimos la forma de utilizar el ideófono raspador que recibió el nombre de *omichicahuaztli* –además de sobrevivir ejemplares hechos en piedra, barro o madera, llegó a fabricarse con osamenta humana y, como en el caso de una ofrenda mortuoria localizada en Monte Alban, con una costilla de ballena–, encontrando su perfecta pertinencia en el aria *In nantli tlaiohuiltli* que entona *Xochicuéútl*⁶⁹⁹ con el hijo exsangüe en brazos. Debo decir que en el caso del raspador que se escucha en los soportes audiovisuales adjuntos, fue una enorme cortesía del Dr. Malaquías López Cervantes (1955) quien, gracias a su fuero dentro de la UNAM, pudo darse el lujo de ordenar que se extrajera de la Escuela de Medicina un fémur humano al que le practicamos las ranuras paralelas del caso. Merced a su gesto, el *Motecuhzoma II* pudo contar con un ejemplar de *omichicahuaztli* hecho a la usanza de los pueblos mesoamericanos.

Contemplados en diversos trozos de la partitura aparecen algunos sartaes como los “huesos de fraile”, los “capullos de mariposa” y una variedad notable de ideófonos de sacudimiento como los cascabeles de metal, las sonajas y las maracas. También propusimos una amplia gama de aerófonos, –algunas flautas dobles que nos aportaron las disonancias que sí pedía el texto– y algunos “vasos silbadores” que reciben el nombre coloquial de “lloroncitos”; estos últimos los insertamos en el aria *Nipa otli in otlatoco* de Motecuhzoma, para emitir las lamentaciones sonoras que mereció su muerte. A propósito de su fallecimiento, es de subrayar que las pulsaciones de su ritmo cardíaco fueron incorporadas desde su primera aria *Cecepatica nezzo* en el Acto I, para ir, poco a poco, alargándose en el aria final merced a un huéhuetl que marca el tránsito en el tiempo hasta que aviene la extinción definitiva de su cuerpo.

Como ya anticipé, una vez que la partitura estuvo lista, procuré enseñársela a la máxima autoridad en el mundo sobre los asuntos vivaldianos, desplazándome hasta Venecia para tal efecto. Mis pruritos éticos en cuanto a la operación realizada sobre las músicas del *Prete Rosso* encontraron un alivio que aún me acompaña. Traduzco la carta que el maestro Francesco Fanna (1960) escribió después del detallado estudio de la partitura mestiza que sometí a su consideración:* (El facsímil se halla a continuación)

⁶⁹⁹ *Ibid.* 2007, pp. 270-273.

Venecia, 10 de diciembre de 2006.

A quien le competa:

El maestro Samuel Máynez me ha ilustrado, en el curso de algunos de nuestros recientes encuentros, la idea de realizar una ópera sobre la historia de la Conquista española de México, titulada *Moteczuhzoma II*.

He encontrado el proyecto muy interesante, sea bajo el perfil histórico, ya que le permite al público asistir a un espectáculo operístico basado sobre un libreto históricamente irreprochable, sea bajo el perfil musical, utilizando íntegramente la música compuesta por Antonio Vivaldi en 1733 para la puesta en escena del *Motezuma* sobre un libreto de Giusti, recientemente recuperada en Berlín, integrándole las partes faltantes con otra música del compositor veneciano. La utilización, además, en el libreto, de las tres lenguas habladas por los protagonistas históricos del acontecimiento, el español, el maya y el náhuatl, y la saltuaria introducción dentro del orgánico instrumental vivaldiano de instrumentos de la tradición musical precolombiana le confieren al proyecto un carácter de novedad y de gran apego a las vicisitudes narradas.

Estoy seguro que la puesta en escena de este fascinante proyecto podrá suscitar un gran interés, sea de parte del público, que de la crítica, y me siento extremadamente feliz si podré participar en su realización.

Doy fe,

Francesco Fanna

ISTITUTO ITALIANO ANTONIO VIVALDI

A chi di competenza

IL DIRETTORE

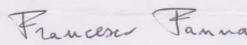
Venezia, 10 dicembre 2006

Il Maestro Samuel Maynez mi ha illustrato, nel corso di alcuni nostri recenti incontri, l'idea di realizzare un'opera sulla storia della conquista spagnola del Messico, dal titolo *Moteuczoma*.

Ho trovato il progetto molto interessante, sia sotto il profilo storico, poiché permette al pubblico di assistere ad uno spettacolo operistico basato su un libretto storicamente ineccepibile, sia sotto il profilo musicale, utilizzando interamente la musica composta da Antonio Vivaldi nel 1733 per la messa in scena del *Motezuma* su libretto di Giusti, recentemente ritrovata a Berlino, integrandola per le parti mancanti con altra musica del compositore veneziano. L'utilizzo, inoltre, nel libretto, delle tre lingue parlate dai protagonisti storici della vicenda, lo spagnolo, il maya e il náhuatl, e la saltuaria introduzione nell'organico strumentale vivaldiano di strumenti della tradizione musicale precolombiana conferiscono al progetto una caratteristica di novità e di grande aderenza alle vicende narrate.

Sono certo che la messa in scena di questo affascinante progetto potrà richiamare un grande interesse sia da parte del pubblico che della critica, e sono estremamente felice se potrò partecipare alla sua realizzazione.

In fede,


Francesco Fanna



ISOLA DI SAN GIORGIO MAGGIORE - 30124 - VENEZIA

Telefono: 041 5289900 - Telefono diretto: 041 2710220 - Fax 041 5238540

E-mail: vivaldi@cini.it - Sito Internet: www.cini.it

Codice Fiscale: 80009330277

Organizzazione Non Lucrativa di Utilità Sociale (ONLUS)

6.7.- Problemática de las traducciones al maya y náhuatl. Su incorporación a las pautas

Podrá entenderse con facilidad que el tortuoso camino que culminó en la adopción de las lenguas indígenas dentro de una partitura del barroco veneciano exigió una gran dosis de atrevimiento y, por supuesto, una cantidad imprecisable de econsideraciones. Fueron tantas que en varias ocasiones el proceso estuvo a punto de irse por la borda. ¿De veras era posible hacer cuadrar las sílabas de las lenguas autóctonas dentro de los estrictos moldes del metro italiano empleado en las poesías para ser cantadas? ¿No habría de resultar un mamarracho? ¿Para qué complicarse la vida sí, como comparó un hombre de teatro, una ópera en náhuatl sería lo mismo que una ópera en chino, por lo que a nadie podría llamarle la atención? ¿Era el caso, ya entrado en la espiral creativa, de incursionar en terrenos desconocidos para mí en los que, por fuerza, tendría necesidad de apoyarme en terceros que estuvieran también dispuestos a trabajar en pos de una fantasía, quizá irrealizable? Y *Titoco, titoco, titocoti...*⁷⁰⁰

En ese tenor transcurrieron muchos de mis insomnios, hasta que decidí hacerle caso a una intuición secreta que me retaba a enfrentar mis temores. A lo mejor yo estaba en lo cierto al presentir que la operación lingüística era, no sólo realizable, sino importante por un sinfín de razones y que era imperativo cerrarle los oídos a los malos vaticinios. Hecho esto, me di a la tarea de buscar a los encargados de traducir los textos. Tampoco fue fácil, es más, volví a confirmar que mis pretensiones eran excesivas. Para no entrar en demasiados detalles diré que para completar la labor fueron consultados cinco traductores (habría un sexto que se encargó de reescribir el prólogo al dialecto veneciano, mas no es de la incumbencia de este inciso)⁷⁰¹. Lo explico: en la cifra considero, tanto al poeta que finalmente tradujo al maya yucateco, como a tres nahuatlato. El quinto fue otro maya hablante con quién se vararon las tratativas por razones imputables al azar.

En lo referente a la lengua maya es necesario asentar que las diversas ramas de la familia mayense, cada una con varias lenguas independientes, también complicaron el arranque del trabajo. Estaba decidido que a *Doña Marina* iba a adjudicarle tres soliloquios y

⁷⁰⁰ Palabras no léxicas extraídas de un *Canto al son del teponaztli* de los *Cantares mexicanos*. Fols. 31 r-31v, traducción de Miguel León Portilla. 2004, p. 177.

⁷⁰¹ Por fortuna, la valiosa traducción del Dr. Alvise de Piero caminó con ventura y, cosa curiosa, él si creyó que era una buena idea pensar en el rescate del veneciano, lengua también en peligro de extinción.

una de sus arias en alguna de estas lenguas, pero, ¿qué lengua maya fue aquella que pudo haber hablado? ¿Era estrictamente cierto que la suya era maya-chontal?...⁷⁰²

Como fuere, opté por buscar a alguien que hiciera la traducción a una lengua maya, una decisión práctica por tener ésta una tradición filológica más desarrollada, entablando diálogos con Feliciano Sánchez Chan (1960)⁷⁰³ y, dicha sea la verdad, se mostró entusiasta de colaborar. Quedé de mandarle por correo ordinario el libreto a su dirección en Mérida pero, por esa aleatoriedad que caracteriza a nuestro servicio postal, nunca supe si había recibido el paquete y temí preguntar para no escucharlo decir que la complejidad de la tarea lo había desanimado, razón por la que, obviamente, no había dado acuse de recibo... Por esas coincidencias felices, al tiempo que aguardaba la respuesta de Feliciano, conocí a Jorge Cocom Pech (1952) en el seminario de Cultura Náhuatl de la UNAM. Varios de los condiscípulos, sabedores de mis requiebros, me instaron a preguntarle si estaría dispuesto a echarle un ojo a lo que había que traducir. Su reacción fue afirmativa. Al cabo de varias pláticas acordamos que haría una traducción a su lengua natal, que era el maya yucateco. La especificidad filo-lingüística bien podía amainarse si él, un poeta con obra publicada y alabada, así lo consideraba pertinente y, sobre todo, por que estaba dispuesto a trabajar en el proyecto.⁷⁰⁴

Con inmenso regocijo de mi parte, recibí en pocos días las páginas impregnadas con las hermosas caligrafías de la lengua maya yucateca. Me pareció entonces que había sido una lástima haberla empleado en sólo tres escenas (dos del Acto II y una del Acto III) y en el aria *Una mirada* que hubo de transformarse en *Junp'éeel páakat*,⁷⁰⁵ no obstante, era mucho mejor que la nada que había estado al acecho. Aquello que sonaba a un capricho infundado, mediante la destreza poética de Cocom se había vuelto materia de un inusitado *dramma per musica* que, con menos aspavientos de los esperados, iba a dejarse “indigenizar”. Es digna de nota la doble manipulación que sufrieron, en este caso, los versos musicalizados por Vivaldi. Para el aria en cuestión Giusti escribió, yo reformé y traduje y Jorge retradujo ciñéndose lo más que pudo al número de sílabas. Veamos:

⁷⁰² De acuerdo a la clasificación de Campbell y Kaufmann el maya Cholan/Chol/Chontal se habla en Tabasco, uno de los lugares donde se presume que vio la luz doña Marina. Campbell y Kaufman, 1985, p. 163.

⁷⁰³ Sánchez Chan es un destacado promotor de la lengua y la cultura maya. Ha ganado varios premios por su obra poética y su libro *Siete sueños* (1999) ha tenido varias ediciones.

⁷⁰⁴ Jorge Miguel Cocom Pech ha recibido diversos reconocimientos, como el *Gran Premio Internacional de Poesía* que otorga la Academia Internacional Oriente-Occidente de Rumania, y su obra se ha traducido a once idiomas, en especial su espléndido libro *Muk'ult'an in Nool, Secretos del abuelo*.

⁷⁰⁵ Páginas 466 y 467, 468 y 469, y 500 y 501 respectivamente.

<u>Giusti</u> (1733)	<u>Máynez</u>	<u>Cocom</u> (2006)
<i>Un guardo, oh Dio</i>	Una mirada	<i>Junp' éel pàakat</i>
<i>Madre diletta</i>	a mi destino,	<i>ti u xul in beelil,</i>
<i>Al duolo mio,</i>	a mis duelos,	<i>ti' in èéekbukil,</i>
<i>Uno al mio amore.</i>	una a mi amor.	<i>ti' in yáakunaj junp' eli'.</i>
<i>E quel dolore</i>	Estos dolores	<i>K' iinanno 'obe'</i>
<i>M'ucciderá.</i>	me matarán.	<i>bin kunu kinsken.</i>
<i>Deh soffri, o cara</i>	Enfrento sin miedo	<i>X-ma 'sajkilen, kin</i>
<i>Mia sorte amara</i>	mi suerte amarga.	<i>u k' áajil in k' inyaj.</i>
<i>Con alma forte;</i>	con vida dentro;	<i>Yéetel kuxtal ichili;</i>
<i>Per me la morte</i>	para mí la muerte	<i>u tia 'al in kiimil</i>
<i>Non ha terrore</i>	no trae temores	<i>sajakilo 'ob ma 'tu táasik</i>
<i>Pena no há.</i>	ni resquemor.	<i>mix ku táasik k' uxil.</i>

Otro cantar sería la incorporación al pentagrama, mas al final del inciso daré un par de ejemplos que aclararán los modos y las dificultades. Baste adelantar que en los espacios que se concedió el presbítero para colar, entre notas y sílabas, los versos de Giusti, logré yo colar también la resultante poética requerida para el maya yucateco de Cocom. Los soliloquios, es de prever, no representaron tanta complicación, ya que podían discurrir libres sin la tiranía del metro y ya no había que triangular desde el italiano, sólo desde mi prosa en español.

Sobre el convencido involucramiento del poeta oriundo de Calkiní, Campeche, no sobra referir un atestado:

“Con satisfacción muy especial, y después de haber leído el texto literario de la ópera *Moteczuhzoma II*, así como de haber participado en la traducción de algunos fragmentos de la misma, a la lengua maya yucateca, me place encomiarla porque, en dicha ópera, no sólo se recupera parte de nuestra historia y cultura pasada, sino que, al recrearla en su versión operística, representa para México y el mundo, un aporte y un testimonio que enriquece la literatura y la música universal de nuestro tiempo. Sé

de antemano que su puesta en escena será un éxito, ya que es un proyecto cultural, único en su género, que se entrevera con el lenguaje de los ritmos y cadencias de nuestras lenguas milenarias.⁷⁰⁶

Jorge Cocom Pech

Si la adopción del maya yucateco estuvo infestada de bemoles, lo relativo al náhuatl superó cualquier predicción. Tampoco entro en demasiados detalles, es suficiente con decir que el primer traductor interpelado fue Rafael Tena (1936), un eminente investigador adscrito a la Dirección de Etnohistoria del INAH versado en textos nahuas del siglo XVI, con quien ya había tenido ocasión de trabajar al alimón –se encargó de traducir al náhuatl clásico algunas porciones de mi libreto para la cantata escénica *Un Ingenioso Hidalgo en América*, con música de Luis Bacalov (1933). Su respuesta en cuanto al nuevo proyecto fue, como yo esperaba, resolutiva, solidaria y generosa –no pretendió ni un centavo de remuneración–, sin embargo, ni él ni yo hubiéramos podido imaginar que sobrevendrían reparos al respecto. Trabajó con ahínco y me entregó en tiempos bastante dilatados la traducción, pero una vez admitido al programa de posgrado de la UNAM y estando en vías de reforma mi proyecto de tesis, les mostré a los doctores Johansson (1946) y León-Portilla (1926) mi libreto con la flamante compaginación bilingüe. El consejo de ambos fue el de pensar en otra traducción, hecha esta vez por un verdadero madre lengua nahua.

Surgió entonces el nombre de Paciano Blancas (1934),⁷⁰⁷ a quien le llevé los textos en la esperanza de que coligiera una traducción menos libresca, o sea, más cercana al náhuatl de la oralidad. Transcurrida la fecha pactada recogí el material y de súbito quedé consternado: apelando a la capacidad aglutinante –de polisíntesis– del náhuatl, Blancas había construido una serie de palabras que, estaba yo seguro, serían impronunciables para los eventuales cantantes. Destacaban a simple vista vocablos inmensos, hasta de trece sílabas. Por ejemplo, al traducir: “Le traigo noticias terribles” (Escena III, Acto I), don Paciano tradujo: *Nictzahuitlaiximachilizcualcuilia...* y para “Los sabios de Texcoco me han pedido” (Escena V, Acto I): *In texcocatlamatininonotzaliztli...*

Amparado en su sugerencia, volví a enseñarle el trabajo al Dr. León-Portilla y su nuevo comentario fue que los nahuatlato no siempre eran doctos en la gramática y que en su afán por el purismo de la lengua incurrieran en excesos. Por lo tanto, él recomendaba que

⁷⁰⁶ El testimonio escrito data del 26 de septiembre de 2006 y lo conservo con particular afecto.

⁷⁰⁷ Don Paciano es maestro fundador de la Academia de Lengua y Cultura Náhuatl de Santa Ana Tlacotenco, en la Delegación Milpa Alta. Entre sus contribuciones destaca la traducción al náhuatl del Himno Nacional.

me allegara una tercera traducción. Con mis desamparos en ristre, me entrevisté con Librado Silva Galeana (1942),⁷⁰⁸ hombre de confianza de don Miguel, esperando que accediera y que el suyo fuera el empeño definitivo. Después del lapso temporal señalado, pasé por la traducción y desembolsé la suma exigida, pero al revisar los folios resultó que, no obstante la filiación nahua y el amor por la ópera del maestro Silva, le había sido imposible respetar el metro de los versos; además me aseguró que no había manera de hacerlo. Así, como botón de muestra: donde yo pedía “Se lancen los dardos”, en riguroso hexasílabo por provenir de *S’impugni la spada* del original (Aria de *Xochicuéitl* de la Escena II del Acto I), Librado había traducido: *Ma motlaza in tlaocochtli*, que era un octosílabo. A una o dos sílabas de más podía, ocasionalmente, buscarles acomodo –como podrá constatarse con alguno de los versos de Cocom Pech–, pero hacerlo con todas las arias en náhuatl era impensable.

¿Qué hacer entonces, localizar a un cuarto traductor? ¿Hubiera debido hacerle caso a un amigo que me sugirió que a los mexicas los pusiera yo a expresarse a través de pictogramas, mugidos y señas, frente al castellano florido de los conquistadores?...

Después de meditar sobre la situación decidí proceder sin tantos miramientos. En vista de que Rafael Tena sí había conseguido sujetarse a la silabación requerida, ¿por qué no hacer una mezcla donde lo hablado fuera obra de Silva y lo cantado fuera lo suyo? Sin volver a pedir consejo asumí que eso, una suerte de invocación salomónica, era lo más viable, además, si los estudiosos del náhuatl no acaban aún de ponerse de acuerdo en muchos aspectos de su escritura y fonética, ¿a quién podía incomodarle que el náhuatl adaptado no fuera producto de la sapiencia de un solo individuo? ¿No iba a ser lo suficientemente complicado poner en escena la ópera como para seguir frenándome por exquisiteces de la lengua del Anáhuac?...

Tampoco sobra citar el extracto de un testimonio de Tena sobre su invaluable adhesión, pues me ayudó a ahuyentar fantasmas y resquemores:

“Con mucho gusto he decidido aceptar esta invitación, de la cual me siento muy honrado, porque encuentro que el nuevo libreto se rige de acuerdo al contexto histórico en que se ubica la trama, tomando en cuenta importantes aspectos de la cultura y de la literatura nahuas, además de que resuelve de forma muy acertada el

⁷⁰⁸ Además de haber colaborado con Miguel Sabido (1937) con la parte nahua de sus puestas en escena, Silva Galeana tiene en su haber una relevante presencia en publicaciones conjuntas. Son de citarse los *Huehuetlatoli. Testimonios de la antigua palabra*. (FCE, 1993), el *Diccionario del Náhuatl en el Español de México*. (GDF, UNAM, 2007) y los *Cantares Mexicanos* (UNAM, Fideicomiso Teixidor, 2011).

dramatismo de los diálogos. Considero muy meritoria y estimulante la múltiple tarea: de reelaboración del libreto, dado que el original ignora la realidad histórica; y de inclusión en los diálogos de textos en náhuatl, en maya y en el español del siglo XVI. Me parece que si el proyecto se lleva a buen término se lograrán valiosos objetivos: entre ellos, la recuperación de una obra aún desconocida del gran músico veneciano relativa a un episodio fundamental de la historia antigua de México y, ahora sí, un mejor acercamiento al contexto histórico, cultural y lingüístico en el que debía desarrollarse la acción.

Por lo anterior, no dudo en solidarizarme ampliamente con dicho proyecto, y hago votos para que encuentre todos los apoyos que se requieren para culminar un trabajo tan complejo y desde ahora tan esperado.”⁷⁰⁹

Rafael Tena

La culminación aquí aludida se logró, en buena medida, por el vasto conocimiento del maestro Tena, tanto del griego y el latín, como de la literatura del Siglo de Oro español y de los textos coloniales en lengua náhuatl.⁷¹⁰ No tengo empacho en declarar que la cristalización lingüística del proyecto le debe a él su segmento más importante.

Para ilustrar el proceso emprendido con miras a incorporar los textos en el pentagrama, valgan un par de ejemplos; el resto, tanto los problemas de prosodia como de cuadratura silábica, puede verificarse en la partitura.

En la referida aria de *Mitrena/Xochicuéitl* (Escena XVI, Acto I/Escena II, Acto I, de las dos óperas respectivas), Vivaldi escribió:



Donde puede apreciarse que el hexasílabo *S'impugni la spada* ocupó la frase de apertura de la voz en los cuatro compases consabidos. Para la primeras cinco sílabas la correspondencia con las primeras cinco notas es absoluta, mientras que para la penúltima, la vocal A de *Spa-a-a-a...* sirve de vehículo para la amplia *fioritura* (43 notas) que culmina en el octavo final con la sílaba *Da*. Asimismo, puede observarse que para los acentos prosódicos de *impugni* y *Spada*, el sacerdote se apegó a los tiempos fuertes (el uno y el tres

⁷⁰⁹ El testimonio de Rafael Tena está fechado el 13 de septiembre de 2006.

⁷¹⁰ En su quehacer como investigador ha publicado obras importantes acerca de la historia de los antiguos nahuas.

del compás, en este caso con negras), logrando así respetar la cadencia itálica. Veamos ahora con la inserción del náhuatl:



Donde notamos que las primeras cinco sílabas embonan perfectamente con las notas y, donde la misma vocal A vuelve a servir para la extensa floritura. Además, la prosodia del náhuatl volvió a encajar con los tiempos fuertes dictaminados por Vivaldi, es decir, *coch* y *tla* de *Tlacochtli tlatlaxtli* cayeron en los tiempos 1 y 3 del compás. Podrá ahora inquirírseme por qué si la frase musical constó de 47 notas –en rigor podrían haberse vertido el mismo número de sílabas–, renegué del octosílabo que propuso Librado Silva en su equivalente de *Ma motlaza in tlacochtli* (subrayo las sílabas donde recae la acentuación correcta); por la simple pero irrefutable razón de los acentos falsos que habrían resultado y por la incomodidad –totalmente anti musical– de llenar la *fioritura* con la vocal I; habría sonado *Ma motlaza i-i-i-i-in tlacochtli...*

Con respecto al aria en maya, en los pocos versos donde a Cocom Pech se le complicó ajustarse al número exacto de sílabas, intenté jugar con su distribución, respetando la prosodia de la lengua en aras de resolver el problema. Afortunadamente, la relativa holgura de la frase musical, aquí sí me lo consintió. Tenemos, por ejemplo, el verso *Uno al mio amore* con las cinco sílabas que traduje como “Una a mi amor”, y que en maya yucateco resultó *ti'in yáakunaj junp'eli'* de ocho. Así, en el acomodo de Vivaldi se canta:



Mientras que en mi adaptación, el octosílabo en maya yucateco se insertó de la siguiente manera:



Procediendo de esta guisa fui substituyendo, uno por uno, los grafemas de las sílabas de las palabras, de los versos, de las estrofas, de los poemas del italiano, para acomodar el maya yucateco, el náhuatl colonial y el español; éste último de incorporación más sencilla dada su raíz neolatina o románica. En general, la laboriosa sustitución respetó los moldes melódicos de las partituras vivaldianas, junto a las particularidades de las tres lenguas incorporadas, salvo algún problema delicado, que no me dejó más remedio que alterar el diseño musical para no desvirtuar la prosodia de la lengua autóctona. Fue uno de los momentos donde las reconsideraciones abarrotaron mis milpas existenciales. En el hiperfamoso tema de la Primavera que el abad reutilizó de forma coral se escuchan los hexasílabos (ya traducidos: *Del aura al susurrar, de la ola al murmurar, de la onda al murmurar*):



Mientras que en la reelaboración al náhuatl, por más pericia de Tena y descalabros de mi parte, fue absolutamente imposible respetar el número de sílabas originales –quedó en octosílabos; e intentando otro acomodo era la lengua aquella que se perjudicaba, de modo que, valerosamente, me atreví a duplicarle tres notas al maestro Vivaldi –el Sol índice 6 que de negra con punto pasa a una corchea y una negra y el Re índice 6 que de una negra se convierte en dos corcheas. En el nuevo ordenamiento, *Ma quiza in toilhuiuh, in Toxcatl xicquixtican. Ma ticzo hual chihuacan* se inserta así:⁷¹¹



Con la certeza de haber ofrecido una visión panorámica sobre la problemática que representaron las lenguas indígenas, podemos relajar la atención para irnos a celebrar con los aborígenes anahuácas una festividad rebosante de flores, manjares y músicas; es una lástima vaya a degenerar en tragedia...

⁷¹¹ Su traducción al español aparece en el siguiente inciso.

6.8.- *La danza para la fiesta de Tóxcatl*

Como ya aseveré, el segmento operístico –para ser bailado y cantado– correspondiente a esta festividad indígena, la quinta de su calendario solar anual o *xiuhpohualli*, fue aquel que contó con el mayor número de pedacería vivaldiana. Su inclusión, sobra anotar, obedeció al hecho inequívoco de que en su última celebración –la del año del Señor de mil quinientos y veinte años– acaeció la matanza del Templo Mayor, bajo las órdenes de *Pedro de Alvarado*. Ahora bien, la dificultad para recrearla, tomando en cuenta las descripciones que nos ofrecen las fuentes –Sahagún y Durán, en prevalencia–, residió en el acto de amalgamar satisfactoriamente los extractos sonoros de acuerdo a una síntesis de los datos más relevantes –o los teatral y musicalmente más efectivos– del rito festivo. Si tomamos en consideración la duración temporal del mismo y sus implicaciones políticas, teológicas y militares dicha síntesis será siempre arbitraria. Sin embargo, me preocupé por abrirle un espacio privilegiado dentro de la ópera, a través del cual podrían sugerirse un sin número de vertientes interpretativas. Vayamos por orden.

Para fortuna del novel *dramma per musica* esta fiesta era de las más fastuosas dentro del calendario ritual mexica, posibilitando un despliegue inusitado de recursos escénicos. Sahagún (1499 ca. -1590) la describe como la “Principal de todas las fiestas” y Durán (1537-1588) la menciona como “una de las más célebres y aventajadas”. Haya sido o no la preeminente, nos ofrece un retrato nítido del fervor religioso –de eminente teatralidad– que se profesaba en el México prehispánico. Fervor que en la mirada colérica de los evangelizadores europeos, superó siempre en sacrificios y atrocidades, a la cosmovisión en la que ellos fueron aculturizados. Tamaña solemnidad, poseedora de una enorme riqueza simbólica de complejo desciframiento, se celebraba en la veintena de Tóxcatl y su interpretaciones –tanto antiguas como modernas– divergen en lo que concierne a su carácter estacional y en su desfasamiento dentro del año solar. (*Grosso modo*, la duración de la veintena, según el calendario Gregoriano trascurría del 30 de mayo al 18 de junio, aunque Durán asegura que la festividad daba inicio el 20 de mayo.⁷¹² Otras fuentes hablan del 23 de abril al 17 de mayo y según Michel Graulich (1944) trascurría entre el 3 y el 23 de mayo⁷¹³). Pongo énfasis en su decurso temporal, pues la parte cantada del segmento que yo elegí fue

⁷¹² También se confunde y cita el 19 de mayo y que la fiesta era la cuarta del calendario... Durán, F. D. 1880. Tomo II. p.279.

⁷¹³ Graulich, M. 1999, p. 359-360.

pensada por Vivaldi para glosar sobre la primavera y fue incluida con plena conciencia de su afortunada concordancia.

En cuanto a su apelativo, el dominico refiere que significaba “*sequedad y falta de agua*” y que le había quedado claro una vez que un informante le relató que en esa época del año se imploraba a Tezcatlipoca para que les enviara lluvia y que la expresión *titotoxcautía* quería decir “secarse de sed”. Asimismo, Fray Diego relata que Tóxcatl era también el nombre de las sogas entorchadas de maíz tierno que se usaban durante las solemnidades. Y no paran ahí las discordancias onomásticas.⁷¹⁴ Como quiera que sea, la posibilidad de que el pedimento de lluvias fuera el motivo prioritario de su realización, me dio pie para buscar en la obra vivaldiana y en la orquestación aquí propuesta temas y sonoridades que pudieran guardar atinencia con el agua, la fertilidad, la renovación de los ciclos vitales y las ofrendas destinadas para tal fin. También, en franca obviedad, para que pudiera bailarse y cantarse al son del vigor rítmico de la música del clérigo veneciano, música que, dicho sea de paso, es la más cercana que sobrevivió a la que pudo escucharse en el mundo prehispánico para homenajear a Motecuhzoma II. (Lo constatarémos después en un cuadro sinóptico).

Es de enorme interés saber que en esta veintena se designaba –con miras a su sacrificio– a un cautivo de cuerpo sin máculas para que fuese el representante redivivo de Tezcatlipoca, “Señor del espejo humeante”, a lo largo de los dieciocho meses del calendario indígena. Periodo en que el “elegido” habría de ser educado con esmero. Se le enseñarían modales nobles y a tocar la flauta. En sus paseos por la ciudad habría de portar los mismos atavíos del dios –proporcionados por el *tlahtoani*– aunados a un ramillete de flores y a una caña de fumar o *acayetl*. Al tocar la flauta el pueblo acudiría a su encuentro para rendirle pleitesía, y anota Durán que “en oyendo esta flautilla los ladrones o los fornicarios o los homicidas, o cualquier género de delincuentes era tanto el temor y tristeza que tomaban y algunos se cortaban de tal manera que no podían disimular haber en algo delinquido...”⁷¹⁵ Veinte días antes de que concluyera su reinado, el mancebo o *ixiptla*⁷¹⁶ recibiría a cuatro doncellas con nombres de diosas –Xochiquétzal, Xilonen, Atlatonan y Uixtocihuatl– para tener con ellas “conversaciones carnales” y Sahagún consigna que con su llegada sería mudado de ropajes. Moriría ataviado como guerrero.

⁷¹⁴ Se ha agregado que *Tóxcatl* era el nombre con que se designaba al individuo que se ataviaba con granos de maíz (Seler), que era una forma arcaica de *Texcatl*, el espejo, (Jiménez Moreno), así como la traducción de esfuerzo (Jacinto de la Serna) –del verbo *ochtilia* que significa esforzarse, como síncopa de *Toochtiliz*–, o como “deslizadero o resbaladero” (Francisco de Navas).

⁷¹⁵ *Ibid.* Tomo II. p. 100.

⁷¹⁶ El vocablo presenta problemas de traducción, aunque parece apuntar hacia “disfraz” o “envoltorio”. López Austin sugiere que la partícula *xip* puede corresponder a la idea de “piel” o “cobertura” del dios. López Austin, 1989, p. 118-119.

Faltando cinco días para el sacrificio, el gobernante se retiraría de la vida pública e iniciarían banquetes y fiestas; el representante del dios sería acompañado por muchos principales, para ser honrado en diversos lugares de la metrópolis y de las riveras de los lagos. Al concluir los festejos del cuarto día, retornarían a la ciudad las cuatro esposas y la comitiva, dejando solo al *ixiptla* con sus pajes. Llegado el último día, el cautivo habría de acatar su decretado destino subiendo al lejano templo de las flautas o *Tlapitzoayan*⁷¹⁷, donde los sacerdotes habrían de aguardarlo. En su ascensión tañería hacia los cuatro rumbos del universo las flautas que había usado durante el año estrellándolas, una a una, contra los peldaños. Una vez en la cima, los sacerdotes ofrendarían su corazón al Sol. Avendría el degüello del cadáver y la colocación del cráneo en la palizada conocida como *tzompantli*.

Simultáneamente, al tiempo que el *ixiptla* arribaba al sitio de su muerte, en Tenochtitlan comenzaría la segunda parte de la fiesta dedicada esta vez, acorde con el *Códice Florentino*, a Huitzilopochtli.⁷¹⁸ Para este dios habría de construirse una estatua con masa de bledos (amaranto) y miel, llamada *tzohualli*, que se montaba sobre un tablado que se izaría hasta el templo al son de música y danzas. Dicha procesión caminaría sobre pencas de maguey y los dos sacerdotes que la precedían habrían de incensar al ídolo. Una vez a los pies del adoratorio, en coincidencia con la puesta del sol, la estatua subiría al altar para que en ella se depositaran generosas ofrendas: mantas, joyas, copal, madera de pino, espigas de maíz, tamales y otros géneros de alimentos.

Al día siguiente vendría el ofrecimiento de codornices, por manos del *tlahtoani*, quien les arrancaría la cabeza a cuatro, dando el ejemplo para que lo emularan los sacerdotes y el pueblo en general. La sangre de las aves habría de derramarse sobre la estatua de Huitzilopochtli. Llegarían aún más convites, para los que las mancebas al servicio del ídolo habían preparado degustaciones diversas, especialmente para aquellos sacerdotes que habían ayunado en los cinco días previos. Enseguida darían inicio nuevas danzas donde participarían los estudiantes del *telpochcalli*, así como los guerreros y las mancebas; todos portarían los collares de “palomitas” de maíz, distintivos típicos de la fiesta. Caída la noche y reiniciado el nuevo día, habrían más bailes, guiados ahora por otro *ixiptla* –el de Tlacahuépan-Huitzilopochtli–, quien no tendría empacho en bailar hasta saciarse, antes de dirigirse por su propia voluntad al templo, donde seguiría la misma suerte del personificador de Tezcatlipoca. Su cráneo, también se ensartaría en el *tzompantli* a la vera del otro.

⁷¹⁷ El vocablo puede traducirse como “lugar donde se tocan instrumentos de viento”. Sahagún refiere que se encontraba “cerca del camino de Itztapalapan que conduce a Chalco”, región donde el culto a Tezcatlipoca, acorde con Guilhem Olivier, era de particular importancia.” Olivier, G. 2004. P. 389.

⁷¹⁸ Sahagún, F. B. 1979. ff. 33 y 34.

Por si no bastara, vendría además una ceremonia con infantes de ambos sexos a quienes se les hiendería la piel con un pedernal de obsidiana. Entre tanto, en el patio del templo, habrían más músicas, bailadas y cantadas, previas a que las mancebas subieran al altar de Huitzilopochtli para ofrendarle cestas con tamales. Descendidas las muchachas, los varones comenzarían a arrojar ramas hacia las cestas, antes de correr hacia arriba para apoderarse del botín. Sólo habría recompensa para los cuatro primeros que alcanzaran la cúspide. Para rematar, en medio de una algarabía general, los jóvenes y las mancebas habrían de retirarse a sus casas y el jolgorio dábese por concluido

Habiendo asentado esta descripción sucinta del desarrollo de la solemnidad, es hora de proceder con aquello que pude extraer para interpolarlo en el nuevo contexto melodramático. Así, pensé en prologar el trabajo musical con una plegaria a Tezcatlipoca que habría de enunciarse por el pueblo, en este caso, por la masa coral. Al parejo de las palabras deben escucharse las manifestaciones del viento –encargadas a diversas ocarinas prehispánicas– para invocar la presencia invisible de Ehecatl, deidad regidora del viento ligada con Yohualli, en tanto advocaciones de Tezcatlipoca. La oración, ya podada para su puesta en escena, reza lo siguiente: “Tlacatl, Toteco, Yohualli, Ehecatl, conceda tu corazón, ten compasión, apiádate, reconoce a tu pueblo, los pobres que junto a ti andan sollozando...”⁷¹⁹ aunque, naturalmente, proferidas en el náhuatl original: “*Tlacatle Totecoe: Yohualle, Ehecatle, manozo tlacahua in moyollotzin, ma xicmocnoittili, ma xicmotlaocolili, ma xicmiximachili in momacehualtzin: motolinia in mohuitzinco ilciuhtinemi...*”⁷²⁰ Como parte del fondo sonoro que evoluciona, el rumor del viento habrá, poco a poco, de incorporar algunos truenos⁷²¹ que han de preceder a los sonidos que imitan a la lluvia, consagración esencial de la fiesta que está por comenzar. Estos últimos logrados también con artefactos de índole prehispánica. Inmediatamente después, el cautivo tañerá en sus cuatro flautas de barro⁷²² los motivos melódicos que discurri que había que metamorfosear, entresacándolos, por supuesto, del *corpus* vivaldiano.

Cabe destacar que el hondo simbolismo que tuvo la flauta o *tlapitzalli* dentro de la solemnidad, fue definitorio para el ensamblaje de los primeros motivos musicales donde es ella la protagonista principal. Los vínculos del instrumento con las esferas gubernativas son

⁷¹⁹ Ver pp. 498 y 499 del libreto.

⁷²⁰ Citadas y traducidas por Miguel León Portilla del Libro VI, cap. 1-3 del CF f. 1r-12r. León Portilla. M. 2006, pp. 68-69.

⁷²¹ Los truenos se logran merced a una lámina que se sacude al aire, artilugio este empleado desde siglos pretéritos para “sonorizar” en la ópera tormentas y tempestades.

⁷²² Idealmente tendrían que ser de barro o carrizo, pero todavía no se ha logrado conseguir con ellas una afinación diatónica para poder interpretar los temas vivaldianos. Para las puestas en escena se resolvió con unas flautas dulces de madera.

numerosos y su papel como dádiva de Tezcatlipoca a los hombres merece una explicación que acreciente la trascendencia de haberla incorporado.

En los discursos de ascensión al poder, contenidos en el libro VI del CF, las alusiones al nexo entre el mandatario electo, la flauta y Tezcatlipoca son recurrentes. En uno de éstos, por ejemplo, el *tlahtoani* pide al “Señor del espejo humeante” que permanezca en su estera, metáfora del sitio donde se gobierna: “donde haces uno igual a ti, representante tuyo, donde te expresas, donde se habla por ti, donde haces de uno tu flauta... [...]”.⁷²³ Y en otro leemos: “Amo y señor nuestro, yo soy tu flauta arrojadiza, aún sin merecerlo.”⁷²⁴ Además, habríamos de tener presente que el gobernante al asumir el mando, se convertía en una representación del mismo dios, al igual que los “*ixiptlas*” de esta fiesta.

Acerca de la posibilidad de que Tezcatlipoca estuviera ligado de manera intrínseca con la música, no sería peregrino –con todo lo que esto le añadiría de sugestivo a mi reelaboración–, que durante esta festividad se representara el mito de creación del arte sonoro. Así lo destaca Guilhem Olivier (1962)⁷²⁵ y la mera posibilidad, consentiría que la belleza del mito encontrara una desembocadura perfecta, desde la casa del Sol, donde descenderían cantores e instrumentos hacia los mares de músicas concebidas por Vivaldi, para darle fiesta, tanto a los dioses mesoamericanos como a Jesucristo. ¿Qué quiero decir con esto?... Simple y utópicamente, que la idea de tomar en cuenta el origen de la música –tal como se consigna en una fuente del siglo XVI en un documento llamado *Historia de México*⁷²⁶ y como lo describe fray Jerónimo de Mendieta (1525-1604)–⁷²⁷ para recrearlo a través de los temas melódicos escritos aquí por un hombre de la “verdadera” fe, conjuraría la terrible prohibición de “dejarles cantar [a los indios] sus canciones antiguas porque todas son llenas de memorias idolátricas, ni con insignias diabólicas o sospechosas, que representan lo mismo....”⁷²⁸ Ya a nadie podría sonarle satánico el tañido de una flauta autóctona o de un “atabal de los que llaman *vevetl*”⁷²⁹ si fuera un cura católico quien se encargara de deshacer, a través de un sortilegio futuro, el veto para la adoración a los dioses

⁷²³ Díaz Cántora, S. 1995. P. 55

⁷²⁴ *Ibid*, p. 56

⁷²⁵ Olivier, G. 2004, pp. 388-389.

⁷²⁶ En *Teogonía e historia de los mexicanos*. 1965, pp.111-112.

⁷²⁷ Acorde con su *Historia eclesiástica indiana*, había sido Tezcatlipoca quien había encomendado que se construyera un puente desde la orilla de las aguas inmensas del mar para que pudieran descender los músicos reclutados por Quetzalcóatl, desde las alturas solares. Con ellos llegaron los cantos floridos y la sonoridad del huéhuetl, la flauta y el teponaztle. Gracias a ellos se honra a las divinidades y, lo más relevante para nosotros, es que hay regocijo en la tierra.

⁷²⁸ Mendieta, G. 1980. Cap. III, Libro II. p. 80.

⁷²⁹ *Ibid*. p. 80.

desterrados. La música del sacerdote italiano así recontextualizada podría fungir como agua bendita para la absolución de los pecados de idolatría cometidos en estas tierras.

Veamos ahora qué músicas propongo para que el *ixiptla* las toque con su *tlapitzali* “arrojadiza” –asimismo, se la menciona como un espécimen de flauta “mui aguda”, espécimen que el etnomusicólogo Samuel Martí (1906-1975) aseguró haber encontrado intacto en sus excavaciones⁷³⁰ a los cuatro rumbos del universo náhua, donde van asociados los tres colores, negro, azul y rojo de los distintos Tezcatlipocas y el blanco de Quetzalcóatl, mismos que corresponden, en un sentir generalizado, al Norte, al Sur, al Este y al Oeste, respectivamente. En la partitura podrá leerse cómo al final de los fragmentos temáticos se indica el acto de quebrarlas.⁷³¹ Valdra la pena, también, tomar en consideración de una vez al resto de las obras que conforman el segmento de Tóxcatl para tener un solo recuadro.

Procedencia	Tonalidad	Título y/o Incipit	Reubicación
RV 163 (II) cc. 1-3 ⁷³²	Si bemol Mayor	<i>Conca</i>	Ixiptla → Oriente
RV 315 (I) cc. 72-77	sol menor	<i>L'estate</i> (il gardelino)	Ixiptla → Norte
RV 432 (I) cc-11-13 ⁷³³	mi menor	-----	<i>Ixiptla</i> → Sur
RV 269 (I) cc. 15-19	Do Mayor ⁷³⁴	<i>La primavera</i> (Canto uccelli)	<i>Ixiptla</i> → Poniente
<i>Dorilla</i> RV 709 cc. 1-11	Do Mayor	<i>Dell'aura al susurrar...</i>	Cantos para Tóxcatl
<i>Idem</i> Interludio cc. 30-62	Do M/sol m	(Pastorella) <i>Ride il colle...</i>	Solo de <i>ahuiani</i>
<i>Idem</i> , Reprise del coro	Do Mayor	<i>Dell'aura al susurrar...</i>	Cantos para Tóxcatl
RV 558 (I) cc.1-43	Do Mayor	-----	Danza de Toxcatl
RV 315 (III) cc. 197-234	sol menor	<i>L'estate</i> (Ah che pur troppo...)	Matanza

Con respecto a los primeros cuatro fragmentos, debo confesar que me devané el seso para buscar una vinculación convincente entre los colores, los rumbos y la música, topándome con la imposibilidad de lograrla sin caer en subjetividades. Si el Oriente o *Tlahuiztlampa* era el ámbito del alba, la luz, el fuego, la masculinidad, y estaba asociado con el Tezcatlipoca rojo y con Quetzalcóatl, ¿qué música podría corresponderle? ¿Había de considerar nada más el temperamento de los pasajes musicales según mi intuición de músico?... Pensé en hurgar dentro de las regiones tonales pero me encontré que todas las teorías que abordan los paralelismos entre sonidos y colores difieren y no llegan a

⁷³⁰ Martí, S. 1961, p. 341.

⁷³¹ La solución al problema se obtuvo poniendo una cruz sobre una nota cualquiera para denotar su indefinición tímbrica. Máynez, S. 2007, pp.224-225.

⁷³² El fragmento en consideración corresponde a un tema variado colegido por Giorgio Fava a partir de las armonías del segundo movimiento del *Concerto Conca*. Fue adoptado como homenaje al amigo que se solidarizó con el proyecto operístico.

⁷³³ Igualmente, este fragmento fue extraído de un concierto para flauta incompleto, con una ligera manipulación en el primer tema hecha por el autor de esta tesis.

⁷³⁴ El original está en Mi Mayor, sin embargo, hubo de trasportarse dos tonos hacia abajo para facilitar la transición con el coro de *Dorilla in Tempe* que fue escrito por Vivaldi en Do Mayor.

conclusiones definitivas.⁷³⁵ Por lo tanto, me limité a tomar en cuenta el carácter armónico y temperamental de los temas por elegir y a considerar las pocas pistas que dejó Vivaldi sobre su función musical. De esa forma, podrá entenderse porqué, el tema en mi menor lo propongo para el Sur o *Huitztlampa*, que era el lugar espinoso adscrito al Tezcatlipoca azul; en otras palabras, aunque la nota mi pueda relacionarse con el azul,⁷³⁶ su carácter cromático dentro de un fragmento musical incisivo, podría sugerir el dolor del autosacrificio con puntas de maguey. Como nexos adicionales, el clérigo lo escribió para que lo tocara una flauta. Y lo mismo puede decirse sobre el tema empleado para el Norte, rumbo regido por el Tezcatlipoca negro al que se le reconoce también como lugar de los muertos o *Mictlampa*: el tema está en tonalidad menor (sol) y el abad lo pensó para ilustrar el canto de un cardenal, ¿no podría ser también el canto de una codorniz antes de ser estrangulada?...

Igualmente, con el tema de los pajaros del concierto RV 269 (*La Primavera*) que resuena en el poniente, lugar femenino o *Cihuatlampa*, también relacionado con el blanco y con Quetzalcóatl, la tonalidad de Do Mayor es a la que se le reconoce como la más brillante y virginal de todas; además fue el tema que nos remite con mayor priesa a la estación aludida por Vivaldi. Sobre el tema en Si bemol Mayor escuchado en el Este, cuadrante terrestre regido por el Tezcatlipoca rojo, baste decir que lo adopté por su índole optimista y luminosa (a esa nota musical también se le relaciona con el anaranjado) y por provenir de una partitura escrita para un supuesto caracol marino (la abordé en el inciso sexto del tercer capítulo) de los que pudieron haber empleado los antiguos náhuas.

Después del rompimiento de las flautas en manos del *ixiptla* (la escena deberá resolver el final del sacrificio),⁷³⁷ se procede con la fiesta propiamente dicha. La primera música seleccionada para tal fin fue el coro de la ópera *Dorilla in Tempe*, donde el preste rojo musicalizó versos que hablan de la renovación de los ciclos de la naturaleza y del placer que esto genera.⁷³⁸ Aunque el texto para ser cantado en náhuatl podría haberse adaptado íntegro, fue responsabilidad de Rafael Tena (1936) adaptar otro que fuera más explícito en cuanto a su reubicación dentro de la fiesta indígena. Es otra más de las contribuciones del

⁷³⁵ Entre los que se han preocupado por estudiar esas interrelaciones se cuentan Isaac Newton, Louis Castel, Alexander Scriabin, Roy De Maistre, y Alexander Wallace.

⁷³⁶ Tanto para Scriabin como para Wallace ese es el color correspondiente, en cambio, para Newton es el anaranjado, y para ambos Castel y De Maistre es el amarillo. Datos obtenidos en el ensayo: *Color y Música, relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales* que proporciona, en la sección de óptica pura aplicada, el sitio: www.sedoptica.es

⁷³⁷ Podrá verse en el video de la puesta en escena que el sacrificio del *ixiptla* lo realiza la joven que cantó el solo de la mujer pública. Fue una de las tantas aberraciones perpetradas por el director de escena con las que no estuve de acuerdo.

⁷³⁸ El texto de Antonio María Lucchini ya traducido reza: Del alba al susurrar, / de las olas al murmurar. / Cantemos con placer / Entre el dulce y deleitable gozo / de la nueva estación. / el honor y la alabanza. / Que sea la primavera / de todo gozar mensajera / de nuestro canto.

maestro Tena que merecen reconocimiento por escrito. Lo que se canta es lo siguiente (el número de sílabas en náhuatl corresponde al de los versos originales de Lucchini):

*Celebremos la fiesta,
la gran fiesta de Tóxcatl.
Hagámos de tzohualli
al dios Huitzilopochtli.*

*Al son del atambor,
¡Ea! Todos bailemos.
Hasta el anochecer.
¡Alegrémonos!*

*Ma quizá intoilhui,
In Tóxcatl xicquixtican:
ma tictzohualchihuacan
in tóteuh Huitzilopoch.*

*In huéhuetl ma caquizti,
ma totoitotican
inic topan tlayohuaz.
Tla tipaquican.*

Como podemos constatar, la pertinencia de la propuesta de Tena es certera y se inscribe íntegramente en la atmósfera jocunda que refieren las fuentes. Continuando con la obra vivaldiana en cuestión, hay un interludio concebido para una mezzo soprano o contralto –en la partitura se lee que es una pastora que canta– que respeté en su totalidad para adjudicárselo a una “mujer de vida alegre” o *ahuiani*, pues está documentada su participación en las fiestas indígenas. No podría haber sido de otra forma y a Vivaldi, sabedor de su presencia en los teatros de ópera, no le habría sorprendido. Sahagún, incluso, les dedica un espacio considerable, relatando cuales eran los ademanes de los que se valían para reclutar clientela, amén de mencionar sus afeites y maneras de aderezarse.⁷³⁹ También aquí, el texto seleccionado para sustituir al de Lucchini fue una aportación ajena, emanada del compositor, flautista y nahuahablante Juan Elif Díaz (1981).⁷⁴⁰ Aquello que musicalizó el presbítero dice: “Rie la colina y rie el prado, / entre violetas, lilas y rosas / Y amorosas / las brisas expiran alrededor. / La fiel golondrina / contenta también ella / para gozar entre nosotros regresó.” Y la aportación de Díaz glosa de la forma siguiente:

*Se ejercita, inicia el canto,
se esparcen flores,
alegra el canto;
reverdecen las flores.*

⁷³⁹ En el Capítulo XVI del Libro X de su *Historia General* refiere: “Tiene también de costumbre llamar haciendo señas con la cara, hacer del ojo a los hombres, hablar guiñando el ojo, llamar con la mano, vuelve el ojo arqueando, andarse riendo para todos, escoger al que mejor le parece, y querer que la codicien...” Sahagún, 2006. pp. 546.

⁷⁴⁰ Además de haber personificado al *calpixqui* en el montaje del Teatro Hidalgo, Elif tocó en la flauta los solos del *ixiptla* de Tezcatlipoca.

*Abren sus corolas las flores,
con nuestros cantos se goza.*

*Ahí anda el ave florida
viene a conocer la casa del dios,
El bello pájaro rojo
hermosamente nos viene a cantar.*⁷⁴¹

Una vez concluidos los cantos, era tiempo de pensar en la danza, “fusión máxima de lo divino y de lo humano, cuyo giro de colores sigue el mandato de los instrumentos músicos”, de acuerdo a López Austin (1936).⁷⁴² Como prerrequisito para su selección, había de ser una música rebosante de vitalidad rítmica, vitalidad que, para mi fortuna, brota a manos llenas del genio creador de Vivaldi. También había de ser una obra que pudiera estar a la altura de la fastuosidad que la fiesta de Tóxcatl exigía y que, cual digna representante de la cosmovisión indígena, pudiera sintetizar la alternancia de los ciclos vitales, de las fuerzas contrarias, de las diurnas y las nocturnas, de las secas y de las húmedas, de las masculinas y las femeninas. Había de trocarse en una fiesta sonora que sintetizara la danza de los hombres/dioses que habitan un tiempo circular. Una música, para acabar pronto, que simbolizara la existencia humana sobre los cuadrantes del mundo a través de un baile en el que habrían de reflejarse los mitos de la historia. Al cabo de una extenuante pero gozosa búsqueda, fue seleccionado el *Allegro molto* del *Concerto per molti stromenti* en Do Mayor RV 558. Su riqueza instrumental –pide 2 flautas, dos salmó, 2 trompetas, 2 mandolinas, 2 tiorbas, 1 violonchero solista, arcos y clavecín–, y su implacable andadura rítmica me parecieron perfectas. Fue la obra que, en mi sentir, podía prestarse de la manera más bella para bailarse con aquellos “saltos”, los *toxcachocholoa* que mencionan las fuentes. O, a discreción e inventiva de los coreógrafos, para incorporar la danza del maíz tostado o *momomochiitotía* y las ondulaciones serpenteantes de la danza llamada *toxcachocholoaya* que tenía lugar frente al templo de Huitzilopochtli.

Se cree que aconteció ahí, al son de la *toxcachocholoaya* que bailaban los sacerdotes, los señores principales, los maestros del *Telpochcalli*, los jóvenes guerreros y las doncellas más anheladas, la matanza, y otra música de Vivaldi debía asegundarla. La gritería de una

⁷⁴¹ En la contraparte náhuatl se escucha: “*Moyeyecohua, pehua cuica, / quimoyahua xóchitl onahuia cuicatl, / tlazeliya xóchitl i / cueponi a xóchitl i / zan ica toxochiuh cuico. / oncan nemi xochitototl, / Hualquimati teotl ichan, / yectli quecholli huel ontechcuica.*” No está por demás anotar que el vocablo *ontechcuica* acusa un error gramatical ya que el verbo *cuica* es intransitivo y nunca lleva adosado un objeto. Hubo de respetarse por el problema de la silabación. Ver pp. 498 y 499.

⁷⁴² López Austin, A. 1994, p. 143.

multitud inerme y acorralada se volvió un clamor sordo que todavía, a casi medio melenio de su emisión, seguimos escuchando. Aunque la traición haya querido disimularse, los ímpetus del militar que ordenó su ejecución permanecen, diseminando ecos, cuales ramajes de un árbol sideral que se nutre de sangre, en las matanzas del dos de octubre del 68 en Tlatelolco, del jueves de corpus del 71, de Acteal... etcétera, etcétera. Cada una de esas ignominiosas acciones militares las atestiguamos con ojos ingrátidos, mientras nos arrastra un vértigo carmesí del que no se vislumbra conclusión.

La voz de *Alvarado* podrá escucharse pidiendo que la carnicería inicie en el lugar de los atabales; la contraparte musical se halla en el *Presto* del Verano vivaldiano. El soneto que motivó las imágenes sonoras del clérigo proporcionaron la sorprendente clave de su recontextualización: “Ah! desgraciadamente los temores son ciertos / el cielo truena y centellea y con granizos/ trunca las cabezas a los granos altivos.”⁷⁴³ ¿No hay verdad en los relámpagos que el cielo desencadenó en forma de fendientes y estocadas para los danzantes temerosos de las furias de Tezcatlipoca? ¿No fueron cercenadas las cabezas de esa siembra de gentes que quedó bañada en su propia sangre?...

6.9.- *Propuestas de vestuario y escenografía acorde con la iconografía existente*

Parte medular de toda obra melodramática es aquello que concierne al aspecto visual. Sin un escrupuloso estudio de la multiplicidad de elementos que lo engloban, se pone en riesgo el producto final, así el resto de los factores –libreto, música, voces, instrumentistas, conducción orquestal, acústica e iluminación– haya sido de la mejor calidad. Como hecho confirmado, el público que asiste a los teatros de ópera acaba de convencerse de la valía de una producción cuando lo que escuchó se ajustó nítidamente a lo que percibió a través de los ojos. Una audición mediocre puede tolerarse si su contraparte visiva es sublime. A la inversa es más difícil y sería necio tratar de refutarlo. De ahí que la atinada propuesta de vestuario y escenografía deba considerarse como un rubro de importancia capital y que no deba dejarse de lado en este trabajo académico.

⁷⁴³ Vivaldi, A. 1990. p. 32. (traducción casera).

Empero, lo que aquí se propone tiene un carácter de guía referencial, y de manera alguna ha de considerarse como un acto impositivo, puesto que los directores de escena son contratados, precisamente para personalizar sus montajes mediante las decisiones de la índole que aquí se aborda. Que sea entonces un punto de partida para que todo lo que se agregue redunde en beneficio de una relectura de la Conquista más apegada a las fuentes iconográficas de las que se dispone.

Procedamos en estricto orden jerárquico con las *dramatis personae* del nuevo *dramma per musica* y el indumentario que genuinamente les corresponde.

MOTECUHZOMA II

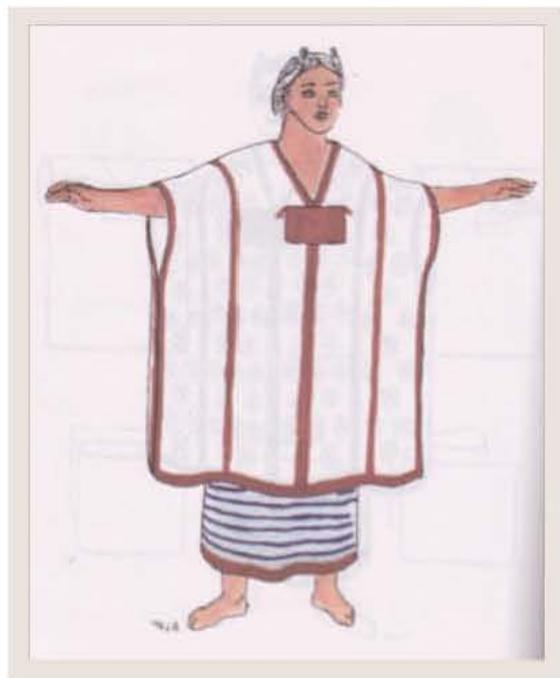


El huey tlatoani según el Códice Tovar de 1587 o también Códice Ramírez.

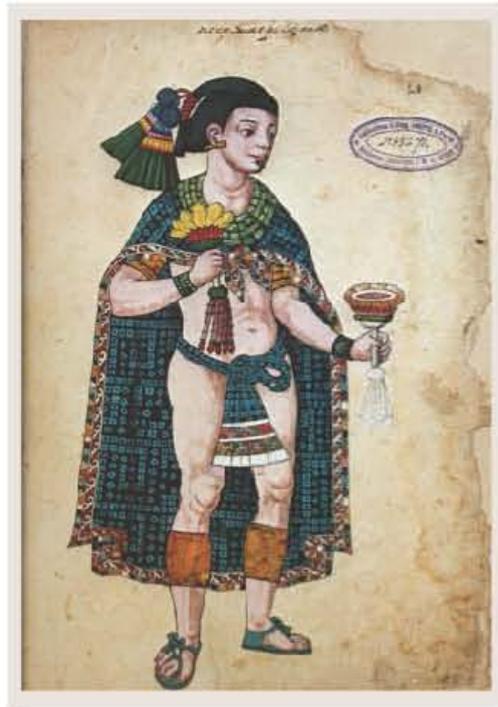
HERNAN CORTÉS



XOCHICUÉITL



CACAMA



*Nezahualpilli, padre de Cacama, según el **Códice Ixtlixóchitl** de la EnF.*

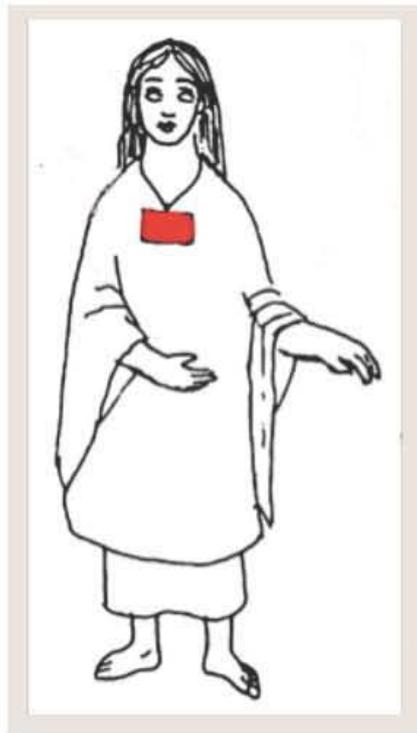
PEDRO DE ALVARADO



BARTOLOME DE OLMEDO



TECUICHPO



DON JERÓNIMO DE OCA



COMENTARIOS

Como dato confirmado de la representación del IX Señor de Tenochtitlan que aquí se incluye, ha de portar una diadema de turquesa, o *xiuhuitzolli*, que asimismo aparece representada en el costado superior izquierdo como el glifo de su nombre. En cuanto al color de la *xiuhtlalpilli tilmahkli*, o capa reticulada de algodón, se insiste en su tonalidad azul añil, pues es aquella con la que generalmente se le representó. El estampado puede aceptar variaciones, así como el resto de la indumentaria, aunque es de señalar que si se trata de elaborar un vestuario históricamente fidedigno, la capa puede enriquecerse con piedras de turquesa y que en sus orillas pueden aparecer los *tenixyo*, o “bordes de ojos” como emblemas del poder. Igualmente serían de considerarse las sandalias doradas –tendrían que ser de laminillas de oro– el *chimalli* o escudo, las orejeras o *xiunacohlli* y la nariguera o *yacaxihuitl*; estas últimas también hechas con turquesas. En lo que tocaría al cetro o báculo, puede sustituirse por la fisga que aparece en la ilustración para denotar que, en cuanto herramienta para la pesca, era ésta el distintivo de su rango como regidor de una ciudad lacustre.

Dado que aquí se recurre al óleo más conocido de *Cortés*, se propone que este vestuario con que se le representa se empleé únicamente para el encuentro con *Cacama* y *Motecuhzoma* en el Acto II. El resto del tiempo ha de vestírsele con golilla, jubón, camisa de algodón, bragas de farol y calzas y, de preferencia, todo bastante sucio y percutido.

En vista de que no existen representaciones de *Xochicuéitl*, se propone esta vestimenta, misma que se prestaría para cualquier mujer principal indígena. Habría que poner atención en el tocado de su cabellera, pues ahí se definía una parte importante de su rango. Siempre lo llevaban recogido.

Con respecto a las representaciones de *Cacama*, la situación es bastante pobre pues, al parecer, sólo se dispone de una que figura dentro de la genealogía de los Señores de Texcoco que aparece en el *Mapa Códice Tlotzin* que está en la Biblioteca Nacional de Francia en París; sin embargo, el tamaño y la calidad de la imagen son impropias para reproducirse, por tanto, se propone como alternativa esta representación de Nezahualpilli aparecida en el *Códice Ixtlilxóchitl* –también resguardado por la BnF–, por ser su padre.

En el caso del siniestro *Pedro de Alvarado* se insiste en que la tonalidad de su cabello sea rubia y que en el centro del peto de su armadura porte la cruz de la Orden Militar de Santiago. Al momento de llevar a cabo la matanza del Templo Mayor puede quedarse vestido exclusivamente con la armadura.

Para retratar a *Doña Marina* se optó por esta imagen del CF en donde su huipil luce rayas, cuadros y bolas. Podrá jugarse con la combinación cromática buscando otros colores de mejor apareamiento. A diferencia de *Xochicuéitl* que lleva el pelo recogido, Malintzin lo lleva suelto. Es de notarse que podrá contravenir la carencia de calzado típica de las indígenas, usando algún tipo de botín cerrado como aquel que le asigna la imagen. Con esto quedará de manifiesto su asimilación de la cultura europea.

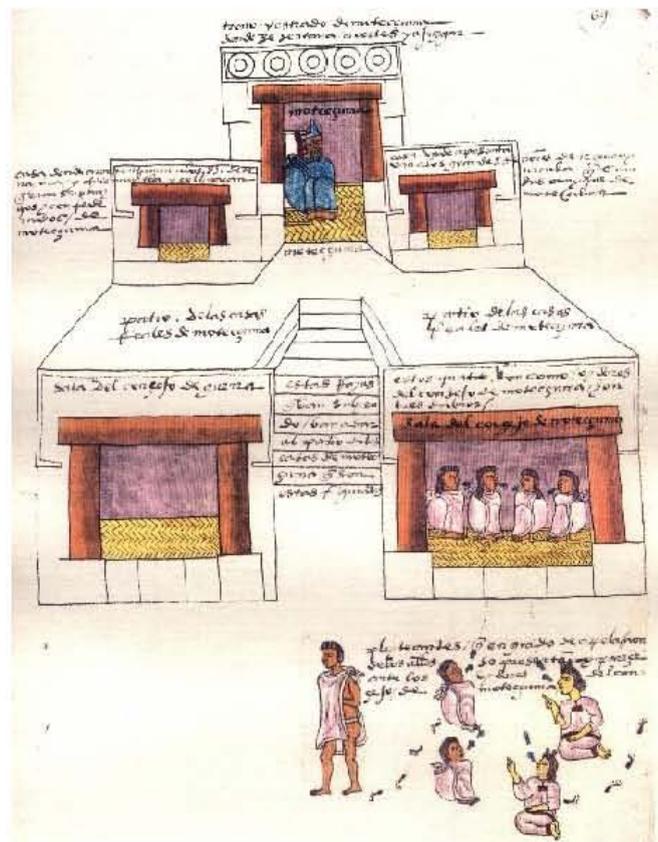
La vestimenta que se propone para *Ortiz “El músico”* ha de entrar en contraste con aquella de *Cortés* y *Alvarado*. Bastará con que ostente una golilla simple, jubón, camisa de algodón, bragas de farol y calzas, aunque aquí sí, a diferencia de los anteriores, debe lucir limpio y ordenado. Como parte de su atuendo cargará con un violín que le servirá para darle vida al solo del aria *El sol zaguero* de *Cortés*.

De acuerdo a los preceptos de la Orden mercedaria, el hábito de *Bartolomé de Olmedo* debe ser todo blanco y estar sujeto por un cinturón; encima ha de portar un escapulario que cuelgue hasta los tobillos, esclavina y capillo, así como una amplia capa. Sobre el escapulario suele ir el escudo de la orden, que consiste en una cruz de Malta en la parte superior, blanca sobre fondo rojo (emblema de la ciudad de Barcelona), y en la parte inferior, cuatro barras rojas sobre fondo amarillo, de la Casa de Aragón.

En vista de que tampoco existen representaciones de *Tecuichpo*, se deja abierta la posibilidad de seleccionar su vestuario aunque, básicamente, debe indosar el mismo que las indias principales en versión infantil. Sería bonito que su huipil tuviera muchos estampados florales. También debe andar descalza y se preferirá que en lugar de llevar el cabello suelto se le hagan trenzas.

En lo tocante a *Jerónimo de Oca*, Séptimo Conde de Moctezuma, se recuerda que deberá usar una indumentaria del siglo XVIII en la que destaque, además del conjunto de tres piezas con casaca, chupa y calzón, la peluca y un sombrero de tres picos.

En cuanto a los elementos que conforman la escenografía también se opta por hacer una propuesta mínima que, únicamente funja de referencia. Para el Acto I donde se reproduce el lugar de recogimiento de *Motecuhzoma*, también denominado el *tililan* o sala renegrida, podrá apelarse a la imaginación de los escenógrafos, pues se carece de cualquier representación pictórica. A manera de guía valga esta imagen del *Códice Mendocino* de lo que fue su morada.



Casa Real de Motecuhzoma II según el Códice Mendocino.

En el caso de contar con recursos suficientes para la confección de un vestuario magnificante, baste con señalar lo referido por Sahagún sobre los atavíos del mancebo que ha de sacrificarse en la Fiesta de Tóxcatl para que se vea hasta que grado podría profundizarse con el vestuario. Tenemos primero la imagen extraída del CF y después una descripción verbal.



El ixiptla de Tezcatlipoca de acuerdo al Códice Florentino.

Acorde con los informantes de Sahagún se sabe que en una primera etapa el *ixiptla* era adornado por el propio rey. Se le untaba de hollín el rostro, y se le cubría la cabeza con plumones de águila (*cuauhtlachcaitica*) y con una corona de flores de maíz tostado (*izquixóchitl*). Sus orejas eran adornadas con mosaicos de turquesas y pendientes de oro en forma de concha curva. Llevaba un collar de conchas y una pechera de conchas blancas. Su ornamento labial era de caracol de mar. En su espalda se colocaba una bolsa llamada *icpatoxin*. Alredor de sus brazos ponían unos brazaletes de oro, y unos de turquesa recubrían sus antebrazos. Revestía un taparrabo precioso y una vestimenta de hilo bordada con hilos de algodón castaño. Unos cascabeles de oro sonaban alrededor de sus tobillos, encima de sandalias blancas de orejas de jaguar.⁷⁴⁴

Como elemento irrenunciable de la escenografía debe copiarse la escultura de la *Cuauhtli-cuahxicalli* que está resguardada en el Museo del Templo Mayor. Su presencia es obligada, no sólo por la esplendidez de su talla y su relevancia simbólica dentro de la cosmogonía nahua, sino por ser el objeto central sobre el que gira la Escena VII del Acto I.

⁷⁴⁴ CF, II, 69-70.

Su mera presencia será motivo de orgullo para los mexicanos y de deshonra para los españoles, pues fue utilizada como relleno en la cimentación del edificio que hoy se conoce como Casa del Marqués del Apartado (Calle de Argentina n° 14) en el CH de la Ciudad de México. Elsa Hernández Pons (1954), la arqueóloga que realizó el hallazgo, comenta:

“En 1985 se encontró otra escultura mayor, una de las piezas más importantes del arte mexica, que confirma la utilización simbólica del espacio como templo importante del recinto sagrado de Tenochtitlan.”⁷⁴⁵

Aquí la tenemos fotografiada:



Escultura de la Cuauhtli-cuauhtlicalli que se ubica en el Museo del Templo Mayor

6.10.- *Pantallas y animaciones en computadora*

Tal como podrá verificarse en el libreto, sugerí la inclusión de una pantalla –o varias, según el presupuesto a disposición y el consenso con los eventuales escenógrafos– para redondear el aspecto visual de las *messe in scena*. En las ocho acotaciones donde pido que se consideren, podrá leerse que apelan a una recreación “figurativa” que acentúe el enfoque realista con que desearía que la obra se diera a conocer. Pero más allá de sugerir, mis deseos siempre y, a menudo por desgracia, serán confrontados por la concepción que se arroguen los encargados de la dirección escénica que el porvenir le depare a la obra. Es sabido por los autores que han tenido que bregar con ellos que, por regla general, se apropian de las ideas ajenas para hacerlas pasar como suyas y acaban por sentirse dueños de la propiedad

⁷⁴⁵ Hernández Pons. E. 2003, p.42.

intelectual. A lo largo de la historia de la ópera, los despropósitos que estas actitudes han generado son enormes y, pocas las veces que el producto artístico mancomunado ha obtenido una ganancia concreta. Para comedimiento de su insana egolatría lo que más conviene es que los dramaturgos estén muertos para poderse explayar a su antojo en toda suerte de “genialidades”. Mas para concluir con esta necesaria diatriba, valga adelantarse a una puesta en escena futurista para dejar consignadas las negativas para transigir con ella —o con cualquier otro tipo de engendro que desvirtúe la visión que aquí se propugna:

Se abrirá el telón y sobre una serie de pantallas de plasma se verá un paraje desolado donde se alternarán ruinas arqueológicas, Malls gigantes y un extenso muladar. No habrá escenografías. Los personajes indígenas estarán vestidos como empleados de Walmart y al abandonar sus puestos de trabajo su atuendo se trocará por el de pepenadores. El jefe de éstos será Moctezuma The Angry One, a quien se distinguirá porque habla en un inglés menos rupestre y por su penacho de plumas plásticas fosforescentes. Su resistencia para acabar de ceder el terreno donde se asienta el muladar es el nudo del melodrama. Al tiempo del arribo de los españoles al aeropuerto de Can Cun, las pantallas proyectarán spots comerciales de los bancos Santander y Bilbao Vizcaya —son los sponsors mayoritarios de la travesía— junto a vistas de los puntos turísticos del territorio colonizado, tal como los publicitan las cadenas hoteleras más importantes (Barceló a la cabeza de la lista). Con respecto a los enseres y vestuario de los conquistadores, se recurrirá a trajes de casimir, maletines de cuero y lentes oscuros. También ellos hablarán inglés. En lugar de caballos se los verá desplazarse en automóviles modelos Seat; con ellos recorrerán el trayecto hasta el centro neurálgico de Mesoamérica. Al momento de la confrontación final entre los dos grupos antagonistas, las pantallas harán un acercamiento a la masa de indígenas, a quienes se les verá arrojándole porquerías a su jefe. Ellos si quieren que el muladar se aproveche para la edificación de mejores centros comerciales y, de paso, que también a las pirámides se les otorgue el cambio de uso de suelo. Una de las frutas podridas que golpeará la cabeza de Moctezuma The Angry One le producirá una fuerte infección en los ojos pero no será la causante de su deceso. Manifestará su rendición emigrando a los Estados Unidos de Norteamérica. En las pantallas se proyectará su salida de la embajada yanqui después de haber realizado el trueque de su visa por varios kilos de cacáhuatl en granos...

Anotado lo anterior, es imperativo esclarecer las contadas sugerencias que podrían adoptarse —no consigné más para que la colisión con los directores no engendrase nuevos malestares— para la utilización de estos recursos. Considerada su obviedad, la supremacía actual de la cinematografía sobre los demodados melodramas hace posible concebir montajes enteros basados en las pantallas y en las animaciones por computadora. De facto,

la primera imagen que me vino en mente al tiempo de pensar en su uso, derivó del asombro con que degusté la película *Gladiator* de Ridley Scott (1937)⁷⁴⁶ en cuanto a la recreación por computadora de la Antigua Roma. Algo similar debería hacerse para representar en pantalla a Tenochtitlan durante la ejecución de la sinfonía. Una panorámica a vuelo de águila se inicia desde la lejanía y, gradualmente van produciéndose los acercamientos a la urbe, donde se destacará la zona aledaña al Templo Mayor con toda la actividad humana que ahí tiene lugar. Los detalles de los edificios podrán distinguirse con claridad y a los miles de habitantes se les duplicará en la medida suficiente para que se vea cómo en la ciudad bulle la vida. No hay duda que para el público, cada día más acostumbrado a activar su imaginación merced a lo que ve –no tanto a lo que escucha– una introducción de este jaez lo remontaría con más facilidad a siglo XVI.

Deberá hacerse patente por qué la magnificencia de la ciudad indígena disparó, con toda justicia, la admiración comparativa de los visitantes extranjeros. Bien lo escribió Sahagún: “los mexicanos edificaron la ciudad de México, que es otra Venecia, y ellos en su saber y policía son otros venecianos.”⁷⁴⁷ Su destrucción inicial y las subsiguientes demoliciones que ha padecido al paso de los siglos, habrían de ser motivo de reflexión permanente, sobre todo, ahora que el monstruo macrocéfalo con más de veinte millones de cabezas se acerca a su colapso final. Nunca acabaremos de lamentar cómo el paralelismo trazado por el fraile perdió vigencia en estas latitudes mientras que en el Adriático, la ciudad del abad violinista sigue en pie y sus moradores luchan a brazo partido para preservarla, reparándola del mar y de la humana incuria...

Es un deber traer a colación a Tomás Filsinger (1953), experto en las recreaciones historicistas de la cuenca del Valle de México,⁷⁴⁸ pues con él entablé los primeros diálogos para el empleo de pantallas. Su escrupuloso quehacer me fue recomendado por el Dr. López Austin, y desde el momento que lo aquilaté caí en la cuenta que era el hombre indicado para encargarse de este rubro. Tristemente, lo que puede apreciarse de su contribución en el DVD del montaje, es un reflejo mísero de lo que pensábamos hacer. Se nos interpuso la precariedad de medios para lograrlo. (Es de aclarar que la realización de animaciones por computadora es sumamente onerosa, variando sus costos desde los 10 mil dólares por minuto hasta los 25 mil; eso depende de la complejidad de las escenas por animarse, del número de animadores que se requieran y, obviamente, del formato dimensional –2D o 3D–

⁷⁴⁶ Scott Free Productions, 2000. Distribuida por Dream Works y Universal Pictures.

⁷⁴⁷ Sahagún, F. B. 2006, p. 16.

⁷⁴⁸ Su realización más conspicua está condensada en una serie de mapas que pueden consultarse en un CD-ROM, y en la página: www.mexicomaxico.org

con el número de megapíxeles (MPx) pensados para la resolución –estos pueden variar entre 1.4 y 6– y de la calidad de la “renderización”).⁷⁴⁹ A manera de ejemplo, me permito incluir la siguiente muestra de su trabajo en pos de azuzar el estro de los bienintencionados lectores. Imáginese que empieza a cobrar vida y que uno puede acercarse hasta tocar con los ojos lo que ahí discurre –con sus detalles más nimios–, y que a esto de agrega la musicalización con la obra vivaldiana que viene aderezada con instrumentos musicales prehispánicos...



Recreación de Tomás Filsinger donde aparece Tenochtitlan hacia 1500

Podrá entenderse que los dos minutos y medio que ocupa el primer *Allegro* de la sinfonía –en los que no pasa nada en la escena– animados de esa forma pueden aportar una riqueza inimaginable al espectador que, mediante la vista, recalca en los sitios específicos por donde la obra pretende conducirlo, sitios donde, como añorara Alfonso Reyes, “en un espejismo de cristales, se extendía la pintoresca ciudad, emanada toda ella del templo, por manera que sus calles radiantes prolongaban las aristas de la pirámide.”⁷⁵⁰ De la misma guisa, para los movimientos siguientes, las pantallas pueden inducir una estupefacción

⁷⁴⁹ Baste agregar que el tiempo mínimo para generar un cuadro va de los 120 a los 180 minutos. Estos datos fueron obtenidos a través del sitio grmdisenio.com.mx que impulsa la agencia G&M Diseño y Publicidad.

⁷⁵⁰ Reyes, A. 1956, vol. II, p. 17

ulterior al mostrar detalles de la vida en Tenochtitlan que, de otra manera, permanecerían en total penumbra. Para el tiempo lento, donde pretendí ilustrar con música la noche en la ciudad lacustre, sería de inmenso valor agregado que se mostraran con lujo de detalle los canales donde refulge la luna y el cúmulo de chinampas que son acordonadas por chapulines, grillos cantores y luciérnagas. El tercer movimiento de la sinfonía podría utilizarse para hacerlo coincidir con la alborada, cuando la faz de los edificios empieza a teñirse de anaranjado al tiempo que los industriosos habitantes se desplazan en sus piraguas para llevar sus variopintas mercancías al *tianquis* de Tlatelolco que, como admitiera – seguramente de oídas y en contradictoria emulación a lo escrito por *Cortés*– el Conquistador Anónimo, “il Tutelula puó esser cosí grande come sarebbe tre volte la piazza di Salamanca [...] e il giorno di mercato, che si fa di cinque in cinque giorni, vi sono da quaranta ò cinquenta mila persone.”⁷⁵¹ (*Cortés* hace la comparación con Salamanca del doble, pero menciona a sesenta mil almas comprando y vendiendo).

A fin de no redundar demasiado, será conveniente abreviar la descripción de las acotaciones faltantes, pues, indefectiblemente, caen en el ámbito de la ilusión y los deseos insatisfechos. Acaso, permítaseme agregar lo que podría lograrse con el empleo de las animaciones computarizadas durante la ejecución del *Coro de los presagios*, donde cada uno de ellos podría tener una contraparte visual perfectamente bien lograda y, al momento de resonar las músicas para el encuentro entre *Motecuhzoma* y *Cortés*, al final de segundo acto. Ponderadas en su justa medida, lo que con ellas se conseguiría habría de garantizar un impacto semejante al que Filsinger imagina para la ópera:

“Que sea como una ceiba cósmica que nace y florece con arias y coros en náhuatl, maya y español, donde se nos permita acceder a la espiritualidad de la música de las esferas celestes que, en este caso, se intersectan por las culturas milenarias que formaron las corrientes de sabia que fluyen por nuestras venas...”⁷⁵²

⁷⁵¹ Remito al Conquistador Anónimo, el presunto zamorano Alonso de Ullóa, ya que su *Relazione di alcune cose de la Nuova Spagna & e della gran città di Temistitan Messico, fatta per un Gentilhuomo del Signor Ferdinando Cortese* se publicó en Venecia dentro de la colección de *Navigazioni et Viaggi* de Giovanni Battista Ramusio. Ramusio, G. B. 1565, p. 310.

⁷⁵² Fragmento de una carta de Tomás Filsinger escrita para acreditar su participación dentro del proyecto.

6.11.- *Fanfarrias para copartícipes y coadjutores.*

Con miras a amplificar lo expresado en la *Ovación escrita*, es el tiempo de colegir ulteriores reconocimientos a aquellos personajes que brindaron su óbolo para que el *Motecuhzoma II* no se disolviera en la nada. Asimismo, es el espacio apto para denunciar a quienes brillaron por su falta de profesionalismo a lo largo del abstruso proceso que desembocó en las puestas en escena (no a todos, naturalmente, porque hacerlo rebasaría los límites de la prudencia; sólo a aquellos a quienes se les confió un papel prominente).

He de remontarme, como activadora principal del proceso, es decir, a la obtención de los recursos materiales, al mes de octubre de 2006. Sin ellos, huelga escribirlo, es casi imposible que la suma de voluntades y esfuerzos fructifique. Fue entonces cuando recibí una llamada telefónica para entrevistarme con el Lic. Emilio Ullóa (1964), a la sazón presidente de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados. El interés para concertar el encuentro se había debido a que Julio Scherer Ibarra (1959) –uno de los dedicatarios de mi reelaboración– me había sugerido como un probable asesor en asuntos artísticos y que el comisionado no lo puso en duda. Desde la primera reunión logramos un entendimiento cabal sobre la necesidad de etiquetar los presupuestos en materia de cultura con mayor congruencia. Unas semanas después se me abrieron las puertas del Palacio Legislativo para hacer una exhortación que cuestionara los modos de distribuir –incluso de alargar– el presupuesto en el rubro de nuestra incumbencia. Convoqué a músicos representativos de los principales entes filarmónicos y educativos del D. F. e, intercaladas por mis arengas, interpretámos músicas que vinieran a cuento. Recuerdo haber alzado la voz para contraponer los 20 mil pesos mensuales de que disponía el CENIDIM para sus proyectos de investigación y divulgación, frente a la insultante cifra en millones destinada para construir la inoperante biblioteca *José Vasconcelos*. Igualmente, mencioné la precariedad de nuestras escuelas de música y los sueldos miserables de sus maestros frente a los dispendios irracionales que se requieren para mantener viva a la clase política mexicana. Más allá del resultado obtenido,⁷⁵³ finalicé la protesta ejecutando el primer movimiento de la Sinfonía de

⁷⁵³ Habría que especificar que, quizá por el influjo de la sensibilización musical, poco después de nuestra protesta el presupuesto para cultura logró un incremento significativo: de 5800 millones de pesos pasó a 9000 y el Lic. Ullóa siguió luchando hasta expandirlo a 11000, que fue la cifra con la que finalizó su gestión.

la ópera, misma que dio pie para subrayar la ineptitud y ambivalencia con que el gobierno brega con la causa indigenista.⁷⁵⁴

Contra todo pronóstico de sordera, la audición de instrumentos musicales prehispánicos en el magno recinto de San Lázaro sensibilizó a muchos diputados quienes, tres años después, votaron a favor de otorgar una partida de dos millones de pesos para la realización de la ópera.⁷⁵⁵ Tal propuesta fue enunciada por el Lic. Ullóa quien, debido a la escucha de ese fragmento de la obra, habría de convertirse en su defensor. Es pertinente citar las palabras con las que prologó el programa de mano de la primera puesta en escena:

“[...] A 236 años de su estreno, Samuel Máynez realiza una operación artística sin precedente que tiene por objeto ofrecer una visión más humana de un personaje emblemático del México Antiguo y, a través de ella, aspirar a un diálogo de las culturas que nos habitan. Sí, las pretéritas, pero sobre todo, las que interactúan solapadamente en nuestro interior. [...] Deseo que esta realización pluricultural no sólo sea apreciada por su valor estético intrínseco, por su singularidad inequívoca, sino por la pertinencia que implica proponer un mensaje artístico que reafirme nuestra identidad. Me congratulo con los hacedores y conmigo mismo por haber creído, desde sus albores, en la relevancia del proyecto y por haberme empeñado en su cristalización. Vayan pues mis felicitaciones y mis mejores deseos para que el mensaje trascienda.”⁷⁵⁶

Vaya ahora para el comprometido promotor de la cultura, la seguridad de profesarle una gratitud inextinguible. Su padrinazgo doblegó resistencias y, sobre todo, renovó mis energías para no claudicar a destiempo. Si el mensaje ha trascendido es algo que, en realidad, ya no nos concierne.

Cuando mencioné al escultor Lorenzo Rafael (1940) no quise abigarrar el espacio para reconocer otro de los gestos con que hizo patente su solidaridad; lo hago aquí siguiendo los dictados de la conciencia. Al momento de elaborar la maqueta sonora del *dramma per musica* –artilugio imprescindible para tener una idea clara de sus tiempos, amén de fungir como aglutinador de juicios críticos– fue necesario convocar a los presuntos involucrados para que grabaran sus voces; la incertidumbre con respecto a quién personificaría a *Hernán*

⁷⁵⁴ Dicha protesta tuvo lugar a las 11:00 a. m. del 31 de octubre de 2006 en el salón plenario del citado Palacio Legislativo. Son de destacar fragmentos de una nota periodística escrita por Roberto Garduño y Ciro Pérez de *La Jornada*: “Los músicos encabezados por el maestro Samuel Máynez se presentaron en el salón de plenos para protestar de la forma más bella para los oídos, por el escasísimo respaldo que las actividades musicales y culturales del país reciben del gobierno... El breve concierto de “repudio” a la política cultural de México generó un oasis en medio de la tormenta política que se ha desatado en los últimos días en el Palacio Legislativo de San Lázaro...”

⁷⁵⁵ En el Apéndice documental aparece la publicación correspondiente del DOF que lo acredita. 2009, p. 135.

⁷⁵⁶ Máynez, S. 2009, p.9.

Cortés fue solventada gracias a la disposición de Lorenzo. No sólo se prestó para llevar a cabo todas las sesiones que fueron requeridas, sino que practicó el acento hispano, empeñándose en conseguir una declamación impecable, aún a sabiendas de que el producto estaba destinado a archivarse. Eso basta para aquilatar la lealtad que nutre por los amigos en aprietos. No sobra aclarar que la medalla conmemorativa por él acuñada tuvo la finalidad de obtener, mediante su venta, algunos pesos que ayudaran a solventar los acuciantes problemas que enfrentaba el estreno. El incumplimiento del IMSS para depositar las cantidades pactadas había generado un caos en el que sólo se vislumbraba la cancelación... En ella se insertaba, por ejemplo, la negativa de los tramoyistas para hacer las funciones si no se les garantizaba su paga, y es ahí donde Lorenzo aparece; empero, medallas se vendieron pocas y el problema hubo de resolverse a costa de otras filantropías. La benevolencia del gesto permanece y las medallas son testimonio.⁷⁵⁷

En mi auxilio acudió Sergio Ortiz (1947), quien no dudó un segundo en hacer un cheque para cubrir las necesidades más perentorias. Debo decir que el maestro Ortiz también participó en la maqueta sonora –le dio voz a *Jerónimo de Oca* e, igualmente, se esmeró por conseguir un acento español– y vivió las semanas previas al estreno con la misma preocupación que los interesados que veíamos cómo se tambaleaba todo. Pocas riquezas pueden compararse a tener amigos de este calibre. Y lo mismo vale para Evangelina Villalón (1947), la brillante bailarina y coreógrafa que se enamoró del proyecto concibiendo los pasos de las danzas y situándose al frente de las inagotables horas de ensayo requeridas para el estreno. Ella iba a ser una de las víctimas de los manejos turbios de la mujer encargada de la producción ejecutiva con respecto a los dineros. Sin que yo lo supiera, iba a recibir menos de lo acordado e, inclusive, estaba en riesgo de que no se le pagara en lo absoluto; no obstante, jamás externó una queja y capoteó a sus bailarines para que entendieran lo intrincado de la situación. Gracias, una vez más, maestra Villalón.

Aunque me punze recordar al director de escena Massimo Gasparon (1969), he de reconocer que algunas de sus ideas calzaron magníficamente dentro del edificio melodramático, al momento de cimentar sus últimos muros. Fue de él la insistencia para convertir al segmento de la fiesta de Tóxcatl en una danza cantada. Yo lo había pensado, nada más, como un espacio exclusivo para las evoluciones dancísticas. De aquella última sesión de trabajo donde todavía pudo discutirse sin caer en gritos e injurias, derivó la inclusión del coro de *Dorilla in Tempe* que usa el celeberrimo tema de *La Primavera*.

⁷⁵⁷ En el Apéndice Documental se reproduce el cartel publicitario con su efigie.

También del coro del oratorio militar *Juditha Triumphans* que me sirvió de marcha para el ingreso de *Motecuhzoma* al final del Acto II.

En contraposición con lo anterior, la presencia de Fabrizio Ammetto (1965) refulge por su desinterés e ilimitada generosidad. Traerlo a colación es una alegría sin paralelo. No sólo puso en su sitio con argumentos irrefutables a varios detractores de la obra, sino que fungió de aval para que la colaboración con el musicólogo Alvise de Piero (1974) se echara a andar.⁷⁵⁸ Aún más, el doctor Ammetto, dada su pertenencia al comité científico del IIAV como experto en la obra vivaldiana, se prestó caballerosamente para orquestar la porción del coro de “Las certidumbres” que pretendí fusionar con el *Credo* RV 591. Es de lamentar que el resultado audible de su autorizada participación –nadie mejor que él para agregar alientos a las cuerdas designadas por Vivaldi–⁷⁵⁹ aguarde a que haya consenso con los directores de escena que el futuro le depare a la ópera.⁷⁶⁰

Otro personaje clave en la hechura de la partitura es Roberto Sánchez (1974). A él le debo la adquisición de los conocimientos elementales que me permitieron usar el programa *Finale 2005*. Cuando fui capaz de introducir las notas, invariablemente surgían otras complicaciones que demoraban el trabajo, poniendo en jaque mi paciencia. Roberto siempre acudió en mi ayuda y es justo reconocer que los ajustes finos son producto de su maestría para manejar esta tecnología. Por si fuera poco, estuvo dispuesto a tocar la guitarra para los montajes del Teatro Blanco que se hicieron a la intemperie, en condiciones adversas. No tenía porque hacerlo, salvo por un profundo amor por la música y porque el *Motecuhzoma II*, en sus propias palabras, es una “gesta épica donde el pasado le canta al presente”.

Al hablar de la incertidumbre que reinaba unos meses antes del estreno tocante al rol de *Hernán Cortés*, es de anotarse que a través de la Escuela Nacional de Música, se

⁷⁵⁸ Habrá de recordarse que el Dr. De Piero realizó la traducción al dialecto veneciano del prólogo. Es de destacar que lo hizo sin pedir un sólo centavo y sin escatimar tiempos para, realmente, recalcar en el vocabulario y los giros lingüísticos del veneciano hablado en el siglo XVIII. Lo que consignó al papel es lo más cercano al habla que pudo haber empleado Vivaldi.

⁷⁵⁹ Su tesis doctoral en la Universidad de Bolonia versó sobre la reconstrucción científica de los conciertos RV 520 y 526 para dos violines del *Prete rosso*. (Firenze, Olschki, 2013)

⁷⁶⁰ En mi concepción, puede ser de gran impacto que la obra culmine con un poderoso coro que cante en latín *Credo in unum Deum...* la dificultad estriba en los diversos cambios de escenografía que se requerirían. Pienso, por ejemplo, que al momento de la fusión con el *Credo*, un grupo de soldados descoyunte de su posición a la escultura del águila que apareció en la escena VII del Acto I –aglutinante de la devoción teológica indígena- para clavar una burda cruz de madera. Asimismo, el acorde final debería ser en mayor para denotar que no obstante la voluntad destructiva de los conquistadores, la vida siguió y que, por ende, subsiste la esperanza.

convocó a un concurso –6 de septiembre de 2009– para elegir al cantante idóneo.⁷⁶¹ Obviamente, la idea de seleccionar al protagonista de esa forma, eximiría de recelos y parcialidades el resultado. A su término, devino vencedor Eric Torres, a quien se concedió la oportunidad de participar en un concierto preparatorio llevado a cabo en el *Aula Magna* del IIC de la Ciudad en México, tres días después, es decir, el 8 de septiembre. Sin embargo, al momento de su temeraria actuación –había tenido pocos días para aprenderse el par de arias asignadas para la audición– Gasparon le puso muchos más peros a la calidad de su voz. A ellos agregó Francesco Fanna algunas perplejidades por la inexactitud de su afinación y se decidió excluirlo de tajo. Nunca tuve oportunidad de expresarle mi consternación por haberlo menospreciado de esa manera. Visto en retrospectiva, tampoco hubiera podido imaginar qué caro iba a pagarse su sustitución. Hago explícitos mis *mea culpa* por no haber sabido cómo imponer mi aprecio sobre su desempeño. Sin importar su extemporaneidad, ¡Que vuelen ellos montados en la quemazón que deparan los errores!

Fue entonces, cuando sobraba un tiempo mínimo para memorizar la obra y se padecía la cortedad de presupuesto para la contratación de un cantante experimentado, que se hizo oír la ex soprano María Luisa Taméz (1958), quien ya había accedido a personificar a *Xochicuéitl*. Sin escatimar elogios, la afamada diva abogó por la participación de su marido –el barítono puertorriqueño Carlos Serrano (1947)– como si fuera la mejor opción a la que pudiera aspirarse. Su tipo físico –mas no su edad–, ciertamente podía encajar con el personaje y su curriculum era extenso. Gracias a sus estudios en el *Curtis Institute* de Filadelfia por intercesión de Pablo Casals (1876-1973), y su larga presencia en compañías de ópera y en los paneles de jurado en concursos de canto de nuestro país, la figura de Serrano emulando a *Cortés* se antojaba como un inesperado golpe de suerte. Por supuesto, a nadie se le ocurrió pensar que era necesario que audicionara, al contrario, eso hubiera podido interpretarse como una falta de tacto. Una voz de alarma, empero, dejó saber que si su calidad vocal ya no era la de sus años de gloria, al menos, la mera mención de su nombre dentro del elenco, podría servir como conjura para neutralizar malas lenguas. Nada más lejano a lo que en realidad acaeció.

Llegaron los ensayos y los rescoldos de lo que alguna vez fue una voz educada se elevaron en el teatro haciendo que a todos se nos erizaran los cabellos. Como se dice en Italia, se nos “cayeron los brazos”. Faltando unos cuantos días para el estreno, la posibilidad

⁷⁶¹ El certámen tuvo de jurados a los maestros Francesco Fanna, Giorgio Fava, Massimo Gasparon, Francisco Viesca, Sergio Ortiz y al suscrito. En ella también se eligió el papel de *Pedro de Alvarado* -se adjudicó a Juan Carlos López- y el de algunos instrumentistas de la orquesta.

de llamar a otro se había esfumado y, apelando a un desesperado pragmatismo, se decidió por encomendarse a una plétora de dioses espurios –Xochipilli y Macuilxóchitl entre ellos–, junto al “Dios verdadero” y a tratar de reducir al mínimo su participación...⁷⁶²

Una vez más, nuevas voces se pronunciaron a su favor, alegando que su vibrato anquilosado era cuestión de una fatiga transitoria –había cantado mucho antes de presentarse en el teatro– y qué, a la mera hora, iba a sacar “la casta”. Para aumentar la tensión, el connotado maestro aseguraba haber empleado muchas horas en estudiar el libreto pero, al momento de declamar sus parlamentos, tergiversaba sin pudor y olvidaba sin conmiseración. Las funciones, para decirlo en breve, fueron parcialmente libradas merced a que se le implantó en la oreja un “chicharo”,⁷⁶³ a través del cual le iban suministrando, una por una, las palabras.⁷⁶⁴ No está por demás asentar que a la hora de recibir los aplausos no faltaron los parroquianos que lo abuchearan gritándole a voz en cuello: ¡Asesino!, ¡Asesino!...

Muy pocos pudieron discernir si eso se debía a su desastrosa encarnación del personaje –para muchos resultó una sátira deliberada, incluso hubo quienes percibieron un notable paralelismo con la imagen de *Cortés* que pintó José Clemente Orozco (1883-1949) en el Colegio de San Ildefonso–⁷⁶⁵ o por el servicio que le brindó a la ópera. El artificio melodramático, que como hemos visto hace acopio de lo inverosímil, hizo pasar por bueno que un sujeto con atisbos de demencia senil personificara a un indómito conquistador de 34 años de edad en plenitud de facultades.

Tampoco puede omitirse la mención del desempeño de la maestra Taméz, pues no logró aprenderse los parlamentos en náhuatl, volviéndose imprescindible introducirle el “chicharo” para que le “soplaran” los textos al oído. A pesar de eso y del “acordeón” que se confeccionó para portarlo sobre su moscador de “plumas preciosas”, erraba la pronunciación y dejaba huecos enormes en la escena. (Más adelante se sabría que no escatimaba críticas sobre la dificultad de la ópera...) De ese mismo tenor fue su interpretación de la partitura: le costó más trabajo de lo imaginado dilucidar sus particularidades rítmicas, aunque, eso sí, sus pretensiones para cobrar siempre estuvieron en su cenit. Recuerdo una queja agria al enterarse que a los 80 mil pesos que pensaba recibir iba a descontarseles la porción

⁷⁶² De las cuatro arias de las que consta su papel, hubo necesidad de retirarle aquella, la más bella, por cierto, de *Marina donosa* (III. 01) y para mitigar los daños que ejercía sobre la última (*El sol zaguero*, III.07) se decidió hacerlo cantar en *pianissimo* y se le obligó a apoyar su línea vocal sobre un violonchelo, al que hubo de recurrirse por desesperación.

⁷⁶³ Adminículo electrónico que sustituye al antiguo apuntador.

⁷⁶⁴ Baste decir que la ayuda del “chicharo” no fue suficiente, pues cometía errores de toda laya, al punto que el texto de su recitativo más extenso hubo de amputarse y ponerse en boca de Marina, su interlocutora. (Escena I, Acto III)

⁷⁶⁵ Se trata del mural *Cortés y la Malinche*.

correspondiente de IVA. ¡Cómo era posible que ella, que nunca cobraba menos de “10 mil dólares” por función tuviera que sufrir esa afrenta...! ¿Nos sorprende que alguna vez Georg Friedrich. Händel (1685-1759), harto de bregar con ínfulas y torpezas, hubiera levantado en vilo a una cantante para arrojarla por una ventana?...

Pasando al rubro de la divulgación voluntaria del proyecto, es imperativo reconocer la labor del Lic. Javier González Cruz (1957), ya que no dejó pasar la ocasión para organizar una charla en la Facultad de Química de la UNAM, en la que se pretendía, entre otros fines educativos, evaluar las reacciones de un público juvenil ajeno, por supuesto, al mundo de la ópera.⁷⁶⁶ Para nuestra sorpresa, los asistentes respondieron con más entusiasmo del que ordinariamente manifiestan por las cosas que les son extrañas. Adosado al involucramiento descrito, debo citar la incansable adhesión que manifestó el Dr. Alejandro González Acosta (1953), del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de nuestra universidad. Además de fungir como ponente en los coloquios que organizó el Dr. Salvador Reyes Equiguas (1968) en la Biblioteca Nacional, tuvo la generosidad de invitarme a participar en su conferencia magistral. “*El tlatoani de la triste figura: Moctezuma II Xocoyotzin.*”⁷⁶⁷ Y no paran ahí sus deferencias, pues nunca se cansó de pensar en alianzas para que la obra pudiera trascender los obstáculos que la frenaban y tampoco ahorró encomios para publicitarla con aquellos que podrían interceder a su favor. Para ambos universitarios reverberan las notas más sinceras de mi gratitud.

Cuando hice la relatoría de las arias que le dieron cuerpo a la obra, apunté una frase relativa a una “epifanía inducida” que demanda explicación. Este es el espacio reservado para ella. Estoy hablando del aria *Nipa otli in otlatoco* que extraje del movimiento lento del *Inverno* y que me sirvió para poner en boca de *Motecuhzoma* sus palabras postreras. Como anoté, yo sabía que esa música, elevada y sublime por derecho propio, debía formar parte de mi trabajo, mas no estaba plenamente seguro de dónde o cómo ubicarla. Su intangible belleza –es, probablemente, una de las músicas más hermosas del barroco italiano– clamaba por algún sitio especial de índole luminosa y en la ópera la tragedia invadía todos los rincones melódicos. Fue así, dado que las cavilaciones no me conducían a ningún punto firme, que recurrí a uno de los hombres que más influencia han tenido en mi vida y que, por añadidura, es un melómano ferviente. Como ha sido nuestra entrañable costumbre, cenamos en mi domicilio, solos él y yo, y al término de esos platillos que ingerimos con impaciencia,

⁷⁶⁶ La charla se llevó a cabo el 1 de octubre de 2009 en el Auditorio B de la Facultad de Química y llevó por título: *Motecuhzoma II, ¿Puede indigenizarse a Vivaldi?*

⁷⁶⁷ Dicha conferencia tuvo lugar en el Salón de Actos de la FFL de la UNAM el 28 de noviembre de 2007.

nos dirigimos a mi estudio para consumir la música que corona nuestros encuentros. Mis palabras introductorias fueron al grano: ¿díme, por favor, qué efecto te produce esta música o en qué condiciones se te antojaría oírla?...

Mientras la escuchaba fue palpable cómo su respiración se hacía más honda y cómo, echando la cabeza para atrás, distendía los músculos del rostro. Apretado el botón de *Stop* del lector de discos compactos, se hizo un silencio que ninguno de los dos atinamos a mancillar, necesitado como estaba nuestro ánimo de unos segundos de asimilación. En su conmovedora respuesta hallé la clave intuída, igual que he encontrado en su manera de prohiarme otras tantas respuestas para las decisiones más cruciales de mi existencia. Así quedó consignada la reacción de este valeroso hidalgo –su nombre es Julio Scherer García (1926)– que ha cabalgado por los cruentos campos de la realidad patria, haciendo del periodismo y la literatura un binomio indisoluble:

“Aquella noche cesó la reflexión sobre mi cuerpo y advertí que desaparecía mi ego. Sin peso me dejaba llevar por un plano inclinado. Desconocía el lugar de destino, pero adivinaba que se trataba de un lago azul. Escuchaba esa música inefable compuesta por el sacerdote de Venecia. Así, sin cuerpo, querría morir...”

§

❧ Reexposición y Coda ❧

En el restaurante del Hotel Majestic se acabaron los jugos de fruta en aras de beber una botella de vino tinto. Los convidados la ordenaron para invocar a la inaprensible *Aletheia* griega, pues supieron que en su doble acepción, la de la verdad pura que persiguen los filósofos y la del néctar de la vida, ayudaría a que la sinceridad y la elocuencia afloraran más pronto. Adicionalmente, el diálogo se extinguió para dar espacio a una reflexión en primera persona que fungiera como corolario del trabajo realizado.

Con respecto a la bosquejada posibilidad de incluir un capítulo final, o en su defecto un apéndice –mismo que se tituló tentativamente *La ópera paralela*– se optó por reservarlo para una publicación posterior, desvinculada ya del ámbito universitario. Se tomó la decisión pues el texto se armó como una suerte de diario donde quedaron consignados los amargos avatares que surgieron durante la andadura del proyecto operístico, por ende, era más atinado aplazarlo y no alejarse tanto de los cánones que una tesis doctoral impone. Valga el resumen diciendo que, para el tesista, la cristalización escénica de la obra se trocó en una misión de vida, predisponiéndolo y obligándolo a llevar su lucha hasta las últimas consecuencias; huelga recalcar que este denuedo por impulsar el *Moteczuhzoma II* surgió de la certeza de haberse ceñido a muchas premisas importantes, entre ellas, la de unir la objetividad y la transparencia del discurso histórico con las percepciones sensibles que comunica el melodrama. Naturalmente iba implícita la tarea de fusionar los aspectos artísticos con los científicos, el atañer que funde al arte con las ciencias humanas.

Quedarían pendientes algunas consideraciones aleatorias –emplazadas también para la publicación futura–, mas es el tiempo de aproximarse hacia la coda:

Para dar inicio quiero dejar bien establecidos los ejes sobre los que articulé la dúplice faceta del trabajo, esto es, la creación artística como un derivado de la investigación académica. Hablaré después de los objetivos que me prefijé obtener, determinando, al final del recuento, cuál fue la manera de alcanzarlos. No está por demás recordar que la tesis enarbolada consistió en demostrar que sí era posible hacer una relectura, con su consecuente reelaboración, del *dramma per musica Motezuma* de los venecianos Giusti y Vivaldi, emanada de una visión, por así decirlo, menos tendenciosa, más verosímil y, lo más cercana posible a la “verdad” histórica que se propugna desde nuestras latitudes.

Son dos los ejes fundamentales sobre los que se encaminó el desarrollo de la tesis con distintos ramales cada uno, a saber, el trabajo de índole creativa o artística que cifré en la relectura de la ópera del cura veneciano, y el trabajo de naturaleza académica que fundamenté en la investigación de las vertientes históricas, antropológicas y musicales de la obra del siglo XVIII en pos de convertirla en un referente apto para ser reelaborado en el siglo XXI dentro de un contexto más afín a la mesoamericanística. Como ya lo dije, ese fue el punto nodal de la tesis: demostrar, tanto su plausibilidad como que el resultado fuera filológica y artísticamente válido, pero sobre todo, que moviera las emociones y los afectos de cualquier tipo de público, en especial, de aquel que se considera lego o ignorante. Bien lo ha escrito el Dr. Johansson: el discurso artístico es capaz de “trans-formar” la verdad de lo que puede haber ocurrido para ponerla al alcance de una sociedad determinada.

Abreviando, sobre el eje de la creación artística hube de entablar un diálogo con los pensamientos musicales vivaldianos con la idea de determinar hasta qué punto era aconsejable retomarlos sin ejercerles mutaciones o violencias innecesarias. Opté por respetarlos en su totalidad y me limité a seleccionar las obras faltantes que se adaptaran al nuevo libreto, aunque hurgué en el corpus compositivo para extraer las gemas más pulidas. Me propuse armar una ópera que brillara en todos sus flancos. Asimismo, recurrí a la técnica del *pasticcio*, adoptada por el propio *preste rojo*, y consideré las reformas que se han dado en la evolución del género melodramático, para proponer una obra más cercana al gusto contemporáneo. En síntesis, omití los recitativos barrocos, reduje los *Da capo*, y a las arias, los concertantes, los coros y los segmentos instrumentales, les yuxtapuse los artefactos musicales precortesianos. Había de conseguir una ambientación sonora más cercana a la temática de la ópera original. Aclaro que la orquestación con instrumentos musicales autóctonos la restringí a las partes encomendadas a los indígenas, pero abrí el espectro para utilizar algunos elementos sonoros que remitieran a la cultura hispánica, es decir, castañuelas y tambores militares, también empleados en sus lugares correspondientes. La pretendida salvaguarda de la cosmoacústica mesoamericana, desde el punto de vista musical quedó, en mis vislumbres, demostrada merced a las incorporaciones aludidas.

Como refutación ulterior del dislate lingüístico que tipifica a la ópera en general y al trabajo de los curas Giusti y Vivaldi en particular, eliminé el italiano para darle cabida a las lenguas que resonaron durante la Conquista. El español del siglo XVI se incorporó fácilmente dentro de la partitura por su raíz latina, en cambio, la adopción del náhuatl y el maya yucateco trajeron complicaciones pero, a la postre, se solventaron. Los modos fueron debidamente esclarecidos. Baste decir que no escatimé desvelos para ajustar la prosodia con

los diseños melódicos de la música vivaldiana. El plurilingüismo respondió al interés de revivir la confrontación simultánea que se vivió entre las armas y los idiomas. Con esto acabé de cerrar el círculo sobre la salvaguarda de la mencionada cosmoacústica, abriendo nuevas rutas para el cuestionamiento de la literatura melodramática.

A juzgar por las reacciones de los asistentes al Teatro Hidalgo, a la explanada de Tláhuac y al Cerro de la Estrella donde se representó en 2010, por aquellas de los radioescuchas de *Opus 94*, estación para la que elaboré una serie de 25 cápsulas sobre el proyecto, y por los espectadores de la película *El baile de San Juan*, con su incorporación de algunos segmentos del trabajo dentro de una puesta en escena ambientada en el siglo XVIII, la ópera reelaborada satisfizo los objetivos prefijados y superó cualquier expectativa de índole emocional. A los dos costados del telón, y en ambos lados de micrófono y pantalla, el artificio escénico suscitó respuestas y generó polémicas. En otras palabras, el *Motecuhzoma II* no pasó inadvertido. Su relectura del hecho histórico, como vuelve a discernir Johansson, permitió conocer lo anecdótico de “lo que fue” en un sentido más profundo, mediante el discurso sensible que el arte entraña.

Para apoyar lo antedicho me permito reproducir un texto del musicólogo y director de orquesta Miguel Salmón Del Real, quien asistió al estreno en el Teatro Hidalgo y no dejó pasar la oportunidad para subirlo en su página de *Facebook*:

Motecuhzoma II y la visión más irreconciliable de Occidente

Si diferentes versiones interpretativas en música equivalen a diferentes opiniones en filosofía, la Opera Motecuhzoma II, resultado del notable trabajo artístico y de investigación del mexicano Samuel Máynez, construye dentro del mundo lírico, una nueva concepción acerca del antepenúltimo tlahtoani azteca, todo ello a través de un nuevo libreto basado en una rigurosa revisión histórica. [...] Motecuhzoma II constituye una encomiable aportación sociocultural en un mundo globalizado donde la historia y sus diferentes versiones, cruzan los océanos con la agilidad de la luz. [...] En breve, si abundar en el tema de la Conquista, uno de los momentos más lacerantes y dramáticos de la historia moderna, es siempre una misión arriesgada, la reelaboración de una ópera sobre una base histórica fidedigna produjo un trabajo rico en propiedades estéticas y trajo consigo nuevos y siempre saludables cuestionamientos. Una de las consecuencias inmediatas es una fortalecida polémica, que entre el terreno de lo artístico y lo científico sugiere reflexiones que recuerdan una vez más cuán confundido vive nuestro país, y cuán borrosa es la cristalización de aquella identidad basada en lo que podría denominarse, la mitología más irreconciliable de Occidente.

En lo que respecta al ámbito histórico-cognitivo de mi trabajo es aconsejable citar los pasos que recorrí en la búsqueda de una “supraverdad” que englobara la objetividad referencial del discurso historiográfico con la aprehensión *sensible* de los hechos que confluieron en el argumento que narro con música:

Dentro de un contexto antropológico ya se ha demostrado, siendo Claude Levi Strauss y Alfredo López Austin referentes, que la realidad *de lo que se dice que pasó* se sublima o se transforma en los relatos mitológicos para que la sociedad pueda comprenderlos y para que el concepto esencial de sus “verdades” trascienda lo anecdótico y se preste para educar, advertir y entretener. De ahí que me propusiera reelaborar el fallido *Motezuma* vivaldiano a distintos niveles emparentándolos con la manera en que operan los mitos. De su concepción original como una farsa con final feliz la convertí en la verdadera tragedia que se cierne tras la realidad que nos conformó como raza y nación. Los recursos semiológicos de los que eché mano favorecieron una apreciación menos prejuiciada de una obra barroca sobre una presunta temática mesoamericana. Análogamente intenté fraguar una percepción sensitiva más “veraz” de los hechos históricos que nos atañen. Como asenté, los asistentes a las puestas en escena reconfirmaron que el binomio que propuse de la obra de arte con la supuesta “veracidad” histórica fue más exitoso que aquella versión primigenia cuyo relato dramático se construyó con ficciones inverosímiles. La manipulación de los hechos históricos por obra del libretista Giusti se amparó mañosamente en un parapeto de “licencias poéticas” y no tuve reparos en emprender una refutación integral. Los personajes falsos del dramma original fueron transmutados por aquellos que sí tuvieron ingerencia en la vida y la muerte de Motecuhzoma II y, a todos ellos les devolví su lengua y su identidad. Los castrados originales que se expresaban en italiano fueron sustituidos por tenores y barítonos empleando su propia lengua materna.

Esta “veracidad” invocada en el nuevo libreto determinó que renunciara conscientemente a “revelar la verdad” limitándome a ofrecer un subrogado literario-musical con atisbos de verosimilitud. No podía ni debía ser de otra manera y así lo demostré en el primer inciso del capítulo de apertura.

En el curso de mi investigación puse en tela de juicio la fallida “transparencia” objetivante del discurso histórico, acorde con la parcialidad de la crónica de Antonio de Solís sobre la *Historia de la Conquista de México*, misma que sirvió de pretexto para la elaboración de un libreto de ópera que estaba destinado, únicamente, a divertir a un reducido público veneciano de la primera mitad del siglo XVIII, por ende, desinformado y ajeno a la realidad mesoamericana. La resultante de este sistemático cuestionamiento amplió los

campos de expectación, las modalidades de recepción y redefinió la caja de resonancia estético-afectiva que debería haber tenido la tragedia que vivió el noveno Señor mexicana. Como señalé, nunca lo fue en las numerosas versiones operísticas centradas en su persona y su gesta. Especifiqué en el inciso 4.4 que el *Motezuma* de 1733 tuvo un final jocundo idóneo para celebrar la Conquista desde la perspectiva eurocentrista.

Los “remiendos” a la partitura, la selección de los instrumentos musicales prehispánicos, el vestuario, la escenografía, la supresión del italiano y la novedosa coreografía de las danzas indígenas fueron objeto de reflexión y análisis, trayendo subsecuentes propuestas con mayor carga epistemológica, particularmente evidenciadas en la terrible disyuntiva existencial de Motecuhzoma II que me decidí a incorporar en pleno y en el llamado encuentro de esos dos mundos que no han logrado entablar una comunicación paritaria. Aún a sabiendas de su utopismo, no descarté la posibilidad de instaurarlo a través del dialogo que sí se cristaliza entre los instrumentos musicales europeos con los autóctonos.

Con respecto a la deformada figura del personaje central a lo largo de la historia fáctica y a lo ancho del melodrama demostré, basándome en las fuentes y en las inducciones lógicas, que es posible intentar una vindicación derivada de los hechos. Fueron debidamente registrados en el inciso 1.4. Con el mero intento coadyuvé asertivamente a cerrar un juicio histórico que sigue aún abierto a casi cinco centurias de distancia. Lo denostaron europeos y novohispanos y los mexicanos no han acabado de entenderlo. Dejé bien comprobada la necesidad de emprender una desideologización de la figura histórica para situarla correctamente en el nicho patrio que le corresponde.

También debo decir que acaté sin miramientos el deber moral de ubicar mi trabajo en aquella corriente de la historia que fluye por la ribera de los vencidos. Demasiado se ha cantado desde la otra orilla para justificar el expolio y el saqueo de los vencedores. En este sentido, la similitud de visiones con las obras de Las Casas, Clavijero y Landívar, excluyendo el dogma religioso por supuesto, quedó netamente esclarecida.

He de agregar que no tuve reticencias para internarme en un camino que, así como lo insinué, no se había aún emprendido. Por la refutación argumental que propongo mi trabajo es pionero en su género y, acéptese la declaración, abre nuevos horizontes a la ópera basada en hechos y personajes históricos y a los estudios mesoamericanos, en cuanto a su multidisciplinariedad y a la deseable integración del arte y la creación con las ciencias.

Igualmente, no puedo excluir la mención de que la faena realizada me dejó en muchos sentidos inconforme. La versión de “verdad” que yo aglutino fue desvirtuada por las interpretaciones de los mediadores del fenómeno escénico. Y en lo que concierne a la

ausencia de un “verdadero” marco teórico dentro de los postulados generales de la tesis debo aclarar que deriva, insisto, de la noble iniciativa de impugnar un argumento de ópera por primera vez en la historia del propio melodrama. Podría esperarse que a partir de ahora se sucedan las apropiaciones que el imperialismo cultural europeo no ha permitido. Quizá muy pronto escucharemos a *Cio-Cio San* cantando en japonés y a *Pinkerton* en inglés sin que deba alterarse una nota de la partitura de Giacomo Puccini para su *Madama Butterfly*. Y si somos optimistas también los peruanos se decidirán a reformar el citado libreto de William Davenant sobre la “salvación” que les llevaron los británicos para liberarlos del yugo hispano, y vendrán luego los demás, en una cuantía inimaginable. Lo importante ha sido demostrar que sí existe una viabilidad por descubrir.

En una condensación de las premisas generadoras y de los atributos que distinguen a mi *dramma per musica* de las otras óperas es de asentar que me acerqué al *Motezuma* de Vivaldi porque he sentido un amor muy hondo por sus melodías desde que tengo uso de razón o, mejor dicho, desde que tengo uso de emociones y espiritualidad. Estoy convencido que si la música del abad veneciano se escuchara con más asiduidad serviría para mitigar las dolencias de una sociedad que no sabe cómo afrontar sus depresiones y su falta de sentido. Así lo sostienen los musicoterapeutas. También sé que la ópera, cual antecedente directo de las películas y las telenovelas, tiene un poder inmenso para controlar las emociones y los pensamientos de sus seguidores, por lo que es sumamente delicado emplearla para coaccionarlos o manipularlos. En mi fuero interno puedo certificar que sopesé detenidamente el sesgo que quería darle al libreto, dirigiéndolo hacia la revisión de los complejos y la aceptación de las taras.

Para un público que ignora el origen de sus trastornos no hay mejor medicina que enseñarle la historia de su estirpe y confrontarlo con la naturaleza de sus equívocos. No es fortuito que los gobernantes que han hundido al país sean más corruptos y cínicos que la norma. Lo son porque el pueblo mexicano no sabe cómo impugnarlos y no ha logrado establecer los mecanismos para acotar sus abusos de poder. Nuestra clase gobernante, en franco desacuerdo con los preceptos que ostentaban los regidores del México Antiguo, está acostumbrada, y no le basta, a que el proletariado esté sumido en los fangos de la incultura, a que aplaque sus descontentos con enervantes y a que los olvide con rezos y televisión chatarra. Su perversa avidez los compele a renunciar a sus obligaciones en todos los rubros de su quehacer, salvo aquel de sus emolumentos. En la materia educativa que me compete como maestro de música, el Estado quiere acabar de delegar sus funciones en la iniciativa privada que, a su vez, quiere cada día más ganancias... y así, hasta que la serpiente degluta

el resto de su cola, devorándose a sí misma y desencadenando una violencia mítica que arrase con lo que aún nos queda de civilidad. El arte es una necesidad primaria y un lenitivo que, bien empleado, tiene la facultad de suscitar la toma de conciencia de aquellos que lo consumen. Otro país sería posible si sus ciudadanos refinaran su sensibilidad y afilaran su juicio crítico a través de las herramientas que la producción artística les proporciona.

Sin obstar su redundancia, la oportunidad que me ofreció la ópera de Vivaldi sobre el verdadero *Motecuhzoma II* que propongo, tiene el potencial para elevar la conciencia de sus espectadores, divirtiéndolos al tiempo que los cuestiona, emocionándolos al tiempo que los orilla a la reflexión. La etnia dominante de Mesoamérica a la llegada de los europeos tenía una indeclinable confianza en sí misma, consumada la conquista, sus hijos la extraviaron, y sus nietos ignoraron haberla tenido. Al ser mestizo, inconforme, resentido y apocado, que es hoy el mexicano hay que hablarle de su antigua grandeza y cantárselo en la lengua de sus ancestros... Se verá entonces cómo se le ilumina el rostro y el corazón. El atrevido maridaje que mi tesis sustenta puede operar como los mitos, procesando la intuida realidad histórica a través del tamiz que el discurso artístico suscita. Las inevitables subjetividades y opacidades que van implícitas en la producción de sentido, pueden tener un valor cognitivo mayor si son inducidas al filtro alquímico que el arte ofrece. Ya no importa que los hechos sean o no verídicos, pues la verdad emocional que genera el fenómeno artístico inhibe la necesidad racional de verificar lo que se observa. Así, las pulsiones del añejo eurocentrismo que nos ha desfigurado pueden reelaborarse para engendrar una percepción más certera y benevolente de lo que somos...

FINIS

El flamante libretto

MOTECUHZOMA II



Idea original, reelaboración y nuevo libreto de
SAMUEL MÁYNEZ

Sobre músicas de
Antonio Vivaldi



Ópera en tres actos, con sinfonía

(Registro Público del Derecho de Autor # 03-2006-070411201400-01)

Venezia, 1733 – Mexihco-Tenochtitlan, 2009

Dramma Per Musica

“Motecuhzoma II”

Dedicado a su Excelencia

Don Jerónimo de Oca, Séptimo Conde de Moctezuma

Es costumbre de todo aquel que se atreve a presentarse al público con una obra producto de su ingenio, encomendarse a la autoridad de un gran hombre, quien deberá defenderlo contra la inquina de las malas lenguas y la severidad de los críticos. No puedo desear una mejor protección para mis endebles trabajos que la de su excelencia. Su amor por la historia de México, su apego por las causas justas y su filiación directa con el incomprendido emperador lo convierten en un Patrón a quien quisiera servir para el resto de mis días. A mucha honra, tengo el placer de nombrarme su más devoto, obediente y humilde servidor.

D. Antº. Vivaldi.

(Texto para estamparse en el programa de mano extraído de la dedicatoria de la colección de conciertos op. IV La Stravanganza del propio preste)

Para los Julios, S. García y S. Ibarra, astros centrales de mi renacido universo familiar.

Proemio

La conquista del señorío mexica es la gesta épica que da origen al pueblo mexicano y a sus fracturas de identidad. Imposible para la historia, forjada a través de la evanescencia de sus protagonistas, cincelar sus epitafios definitivos. De tal suerte, el pueblo *elegido del Sol* no recupera la armonía con su entorno natural, pues el vasallaje español quebranta su asiento en el valle de Anáhuac. Tanto Motecuhzoma Xocoyotzin como Hernán Cortés resultan víctimas de sus creencias y, de la imposibilidad de su verdadero encuentro, brotan las simientes de una nueva raza, en pugna perenne consigo misma.

La pulsión de esos dos mundos habita la sangre de los mestizos del México actual como una herencia que pulula tras las llamas de un *Fuego Nuevo* que no acaba de extinguirse. En los canales de la urbe indígena perecen los antiguos dioses, y cual venganza de sus destronados *tlaloque* (ayudantes del dios de la lluvia), Mexihco-Tenochtitlan se convierte en una metrópolis que agoniza añorando sus otrora generosos lagos.

Personajes

Motecuhzoma II: Señor de Tenochtitlan. (Barítono)

Hernán Cortés: Capitán de las fuerzas españolas. (Barítono)

Xochicuéitl: Madre del emperador. (Mezzosoprano)

Cacama: Sobrino de Motecuhzoma y rey de Texcoco. (Tenor)

Pedro de Alvarado: Lugarteniente de Cortés. (Tenor)

Marina: Traductora y esclava de Cortés. (Soprano)

Ortiz el músico: Violinista.

Bartolomé de Olmedo: Capellán de las huestes españolas. (Actor)

Tecuichpo: Última hija del emperador. (Actriz o bailarina)

Don Jerónimo de Oca: Actor.

Coro de soldados españoles y guerreros mexicas.

Bailarines y mayordomos indígenas.

Motecuhzoma II (1466-1520)

Noveno señor mexica, hijo de Axayácatl y nieto de Motecuhzoma I que sucedió en el trono a su tío Ahuítzotl y llevó la expansión del imperio a su máximo apogeo. Su nombre puede traducirse como: *Señor del ceño fruncido*.

Hombre precavido y taciturno que a sus 53 años de edad se enfrenta a la encrucijada de tener que exterminar a los invasores llegados del mar o recibirlos fastuosamente como emisarios de Quetzalcóatl, deidad barbada y de tez blanca que profetizó su retorno por el oriente en un año *Ce Ácatl* (1519).

Sus obsesiones lo vuelven un ser inescrutable y hierático. La posteridad será implacable en los juicios contra su persona, variando sus matices desde víctima y pusilánime hasta “mujer de los españoles” y traidor.

Hernán Cortés (1485-1547)

Inteligente, mujeriego y hábil diplomático extremeño que se rebela, una vez lanzado a la empresa de conquista, al pacto contraído con Diego Velázquez, gobernador de Cuba, embarcándose con 400 hombres y 30 caballos hacia las nuevas tierras ya entrevistadas por dos expediciones previas. Tiene 34 años de edad y proviene de una estirpe de hidalgos venidos a menos.

En su camino hacia Tenochtitlan cae en la cuenta de la trascendencia de su misión y aprovecha magistralmente los rencores suscitados por el dominio mexica para sus propios fines. Recibe en ofrenda a una esclava que le servirá de intérprete y le dará un hijo que será el prototipo del mestizo. Letrado –cursó estudios, según él, en Salamanca– y con aspiraciones humanísticas empero, su crueldad y codicia serán severamente condenadas por la historiografía mexicana.

Xochicuéitl (ca. 1448-1520)

Princesa texcocana hija de Nezahualcóyotl y madre de Motecuhzoma. Sabe urdir las intrigas pertinentes para que su vástago detente los privilegios del poder. Es una anciana experta en el arte de la manipulación que se opone fieramente a que su hijo acepte la visita de los teúles (palabra española plural derivada del náhuatl singular *téutl* que significa dios). Podría equipararse con *Agrippina*, la madre de Nerón.

Cacama (1483-1520)

Joven guerrero y fino adulator impuesto por su tío Motecuhzoma como rey de Texcoco. No obstante su juventud posee ciertos rasgos de sabio y poeta que lo convierten en uno de los consejeros predilectos del *tlahtoani*. Es uno de los responsables de la caída del imperio pues, por sugerencia suya, los españoles son recibidos con honra y fasto.

Pedro de Alvarado (1485-1541)

Hombre ávido, capaz de actos de suma crueldad, quien alimenta rencores hacia Cortés, pues lo considera un advenedizo que lo sustituyó en la capitanía de los expedicionarios. Él sí tiene formación militar. Ya había pisado el territorio ignoto en la expedición comandada por Juan de Grijalva, en donde pudo percatarse de la enorme riqueza que yacía en manos “impías”.

Apodado *El Sol* (Tonatiuh) por la luminosidad de sus cabellos y su elegante porte, es quien perpetra, con lujo de violencia, la matanza del Templo Mayor. Será el fundador de la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, en donde también hará de las suyas. Morirá aplastado por su caballo en la guerra de conquista contra los indígenas del actual estado de Jalisco. La historia no tiene dudas en cuanto a su perfil de individuo despiadado.

Doña Marina (ca. 1502-ca. 1529)

No obstante su noble linaje es vendida por su padrastro a unos mercaderes quienes, a su vez, la enajenan con el cacique maya del antiguo Potonchán, hoy Champotón. A la llegada de Cortés y sus hombres viene ofrecida, junto a otras 19 jóvenes, como tributo de sumisión por la derrota en la batalla de Cintla. Le toca en suerte a Alonso Hernández Puertocarrero quien la disfruta mientras no se ha revelado su dominio del maya y el náhuatl.

Con grandes dotes lingüísticas, aprende en muy poco tiempo el español. Conforme a la descripción del padre Sahagún es una mujer de “buen parecer, entrometida y desenvuelta”, que se convierte en la *lengua* del capitán y en la artífice de sus proezas militares y evangelizadoras. Es una amante discreta que, a pesar de su historial de desventuras, no ha perdido los encantos de su feminidad. Es madre de un hijo natural de Hernán Cortés. Su participación en la conquista da pie para que se bautice en su nombre y sin fundamento real al *malinchismo*, arraigado complejo mexicano que se manifiesta en su desdén por lo propio.

Ortiz el músico (ca. 1488- ¿†?)

Soldado y músico del contingente español, que forma parte de las comparsas y ejecuta el solo de violín del aria de Cortés “*El Sol zaguero*” del tercer acto. Encarna al artista que se solidariza con los débiles y los vencidos. En las crónicas es citado como tañedor de viola.

Bartolomé de Olmedo (¿ -1524)

Capellán de los españoles de la orden de los mercedarios, quien personifica los preceptos evangelizadores. Sus estandartes son la espada y la cruz. Su codicia, a los ojos de los naturales, empaña los preceptos cristianos. Al alimón con Juan Díaz lleva a cabo el bautizo masivo de los primeros naturales.

Tecuichpo (1509-1550)

Hija predilecta del emperador. Es una niña de escasos diez años que logra sobrevivir a la matanza. Por su calidad de princesa es desposada con Cuitláhuac, con Cuahtémoc y con tres españoles más (Alonso de Grado, Pedro Gallego de Andrada y Juan Cano Saavedra) por mediación de Cortés.

Su descendencia lleva en la sangre la nobleza de los dignatarios mexicas. Es bautizada con el nombre castizo de Isabel y sufre una violación de Cortés de la que nace la infanta Leonor Cortés Moctezuma a la que nunca reconoce. Para la historiografía mexicana, Tecuichpo es una precursora en la defensa de los derechos indígenas.

Don Jerónimo de Oca (1695-1778)

Descendiente del *tlahtoani* que sirve de puente entre los siglos XVI, XVIII y XXI y funge como autor del libreto e instigador de la ficción literario-musical del presente *dramma per musica*. Dueño de innumerables títulos nobiliarios que son prueba irrefutable de cómo España reconoce la prosapia de los nobles con sangre indígena.

ARGUMENTO

Acto I

Han llegado hasta Tenochtitlan noticias sobre la aparición en las *aguas celestes del mar* de unos forasteros con piel de hierro que montan venados monstruosos y son señores del trueno. El *tlahtoani*, asiduo consultor de nigromantes, teme que los presagios resulten ciertos y que los recién llegados sean representantes de Quetzalcóatl. Todo, tanto los fenómenos celestes acaecidos, como la quema espontánea de templos, parece indicarle que son verdaderos dioses y que él es un usurpador del trono con el tiempo contado.

Su madre, temerosa de que los extranjeros vengan con ánimos de conquista, trata de convencerlo para que despliegue las fuerzas militares para arrasarlos, mientras que su sobrino Cacama le expone las razones para recibirlos. Ante semejante dilema el rey pierde la confianza en sí mismo y elucubra ardides para impedir que los hombres barbados se acerquen al corazón del imperio. El equilibrio político de su gobierno se tambalea, pues la tiranía instaurada para mantener a su pueblo como *elegido del Sol* ha generado resentimientos que, en breve, decidirán el destino del señorío mexica.

Acto II

La marcha de las huestes invasoras hacia Tenochtitlan es inexorable y está a punto de concluir, sumándose que los regalos ofrecidos por Motecuhzoma han incrementado la avidez de los aventureros. La astucia mostrada por Cortés para leer los signos de sus tiempos le facilita alianzas con los pueblos sometidos al dominio mexica. Los caciques indígenas, con tal de sacudirse el yugo, proporcionan los medios para la consumación de la conquista, sin imaginar que serán esclavizados por el colonialismo que ellos ayudan a parir.

La intérprete Marina se ha vuelto imprescindible, y con ella Hernán teje una relación basada en la inevitabilidad del cuerpo; de esa relación se percibe el fruto, en el vientre de la indígena. El lugarteniente Alvarado desea ver muerto a Cortés y no duda en encomendarse al apóstol Santiago para que se lo quite de en medio. Al cabo de muchas tribulaciones los intrusos hacen su aparición en la pregonada ciudad indígena. El encuentro con Motecuhzoma II es cordial, aunque está preñado de desconfianzas.

Acto III

Han transcurrido varios meses, en donde los forasteros han podido apreciar las maravillas de la urbe indígena. Ya están listos para despojar al rey de su trono. Se hospedan en el palacio de Axayácatl –donde está oculto el tesoro del padre de Motecuhzoma– y son atendidos con las deferencias reservadas para los embajadores de grandes señores. En cuanto Cortés se percata de la viabilidad de su empresa captura al *tlahtoani*. Le sirvió de excusa la celada tendida por un cacique indígena en la que perdieron la vida varios castellanos. La codicia suscitada por la riqueza incrementa las tensiones entre los españoles, que no se dan abasto para adueñarse de ella. Súbitamente, llega la noticia del desembarco de Pánfilo de Narváez, quien trae la encomienda de apresar a Cortés por órdenes del gobernador de Cuba. Hernán corre a la costa para hacerle frente, dejando al mando a su lugarteniente; circunstancia que Alvarado aprovecha para perpetrar, durante la fiesta de *Tóxcatl*, la matanza de nobles y guerreros en el Templo Mayor.

Desatada la guerra, los españoles son sitiados. La resistencia indígena es comandada por Cuitlahuatzin, hermano del rey cautivo. A su regreso, Cortés se topa con la revuelta y obliga al monarca a arengar a su pueblo para restablecer la calma. Motecuhzoma no tiene más remedio que acceder y es ahí cuando recibe una pedrada que les servirá a los españoles como subterfugio para exculparse de su muerte, ya que previamente Alvarado lo había apuñalado. La lenta agonía del monarca pasa inobservada a los ojos de los españoles pues están ocupados en apoderarse de las restantes piezas de oro antes de emprender la huida.

Con antelación a la derrota hispana, conocida como la *noche triste* que es, asimismo, la noche victoriosa de los mexicas, se bosqueja ya el futuro del choque de culturas: Cacama recibe tormento para que revele la existencia de más tesoros, al tiempo que se elevan los sollozos de Xochicuéitl por la suerte de su hijo. Alvarado se encarga de la salvación del botín y de sí mismo. Derrotado, Cortés observa con amarga impotencia los estragos de lo que debía haber sido su misión “civilizadora”... El padre Olmedo abandona la escena olvidándose de sus deberes de buen cristiano frente a la devastación que ha causado la avidez hispana. El único que se solidariza con la tragedia indígena es el artista, encarnado por Ortiz, el músico. Motecuhzoma muere plácidamente confiado en que habrá de dirigirse al tlalócan.

El Coro Final o coro de las certezas vuelve cíclico el devenir. De su primera audición al inicio del primer acto como coro de los presagios se convierte en el coro que, en su certitud, sirve de oda fúnebre para el monarca con cuya muerte inicia la caída del imperio mexica.

Prologo

(A sipario chiuso. Appare Don Gerolamo con un costume del Settecento. Cerca qualcuno prima fra l'orchestra, poi tra i palchi).

DON GEROLAMO: *(rivolgendosi all'orchestra)* Bravissimi! Complimenti!...e don Antonio? *(scruta in lontananza)* Sentì – Mistro – no ste 'ndar via! Go da dirve 'na roba: la Vostra musica ne soleva 'l spirito, e Vu Lustrissimo sè un alchimista de i soni, ma... come dir...la storia..., el lieto fine..., El crolo de l'Impero Azteco no se pol contarlo come 'na farsa! Come xe possibile che Huizilopochtli vegna chiamà Uccilibos? Ah! – Mistro – vardé che i xe drio a invocar 'l dio de la guera. In so onor i ga oferto miera de cuori e su 'l so altar anca le piere xe sprofondae ne 'l sangue. Quando xe che Hernán Cortés ga 'vuo un fradelo? Mai – Mistro – el conquistador giera fio unico! E ove finì Dona Marina? Senza de ela no se gavarìa mai conquistà gnente.

Capisso, Vu no se certo responsabile de 'l testo del libretista! Ah! Scusé la mia sorada, l'emozion me fa incocalir! Mi sò Gerolamo de Oca e Sarmiento, setimo Conte de Moctezuma.

Voria spiegarve la vision de i vinti, e invitarve al Colosseo de 'l Messico, dove se ama anca l'Opera. Ve piazzaria?

Vu sarè pagà con la ricchezza ché merita la Vostra musica. Savé Vu Celenza che 'l mitico 'ndar e vegnir da Aztlan no xe 'ncora fignio, ogni zorno sempre più messicani scampa via de i morsegoni da 'na fame e de i pugnali de 'l sprezzo... Aceté?... No ste 'ver premura, toleve tuto 'l tempo che volé, co fa i colibri che ne ga guario dal mal mazzuco de la memoria.

Se Venexia ga mostrà al mondo 'l primo spechio, Mexihco-Tenochtitlan ga donà al Cosmo l'ultimo riflesso de la so *diosa luna*. Cercheve de imaginar 'l dualismo de la nostra cultura. No ghe xe vita senza morte, no ghe xe luce senza tenebre...Svolé *centzontles* e congiuré co i secoli!

(chiude gli occhi e invoca il cielo e il tempo)

Li senti?... Riuscì a sentir fra ste vosi sto percutir? *(con grande emozione)* Za se sente el sodalizio co 'l *huehuetl* che ne ricorda la tera, l'ocarina che representa el cielo e le viole rivae da la Spagna.

Eco 'l mègio de i do mondi che convive co fa i fradei! Questa xe la verità de 'l mio sangue!

(Attacca la Sinfonia)

Prólogo

(Luz cenital y a telón cerrado. Aparece don Jerónimo con un atuendo del siglo XVIII buscando a alguien entre la orquesta y después en los palcos)

DON JERÓNIMO *(Dirigiéndose a la orquesta)* ¡Bravisimi!, ¡Complimenti!...

¿E don Antonio, dove el xe andá?... Grazie. *(Otea a lo lejos)*

¡Maestro, tengo que deciros que vuestra música alivia la pesadumbre de nuestro espíritu y que sois un alquimista de los sonidos, pero... ¿Cómo deciros...? La historia..., el final feliz...

El derrumbe del imperio mexicana no puede abordarse como una farsa. ¡Jamás! ¿Cómo es posible que a Huitzilopochtli lo llamen *Uccilibos*?... ¡Uy Maestro!... cuidado, que se está invocando al *Dios de la Guerra*. Para su beneplácito las piedras de su adoratorio se abismaron en la sangre...

Entiendo... No podéis responder por el texto del libretista. ¡Ah! Disculpe mi torpeza. Soy Jerónimo de Oca, VII Conde de Moctezuma.

Quisiera exponeros la visión de los vencidos e invitaros al Coliseo de México, donde también se ama la ópera...

Os pagaríamos con la esplendidez que vuestra música amerita. Sepa vuestra excelencia que el mítico ir y venir a Aztlan no ha concluido aún; cada día huyen más mexicanos de las garras del hambre y de los pedernales del desprecio... ¿Aceptáis?... Tómáos el tiempo que necesitéis; los colibríes nos enseñaron a renacer de los letargos de la memoria... ¡Volad centzontles y conjurad a los siglos!

(Cierra los ojos y hace una invocación al cielo y al tiempo)

¿Os escuchais?... ¿Percibis entre sus voces aqueste percutir?...

¡Que resuene el maridaje entre el huéhuatl que simboliza la tierra, las ocarinas que representan al cielo y las violas llegadas de España!

¡Ahí está lo mejor de ambos mundos en convivencia fraterna!

¡Aquesta es la verdad de mi sangre!

3:00" ca.

(Ataca la Sinfonía)

Sinfonía

(Pantalla: vista detallada de la vida humana, la abundancia de su mercado)

(Pantalla: vista detallada de la vida humana, la abundancia de su mercado y que destaque su ordenamiento y la religiosidad de sus construcciones)



*I.- Allegro (del concierto en sol menor para 2 flautas, 3 oboes, fagott, violín, cuerdas y continuo RV 576) **

II.- Largo (Gloria Patri et Filio del Laudate Pueri Dominum RV 601), con la parte de la flauta transcrita para violín y la de la soprano para flauta autóctona.

III.- Allegro del mismo concierto

6:45" ca.

** A la dotación vivaldiana se le insertarán dos flautas de carrizo o barro, un huéhueltl, un caparazón de tortuga y diversas sonajas, silbatos y raspadores. Los tres movimientos van podados hasta lograr una duración cercana a los siete minutos.*

ACTO I

Primera escena



CALPIXQUI: (♪ ♪) ¡Oquelochauh in tohueytlahtocauh itláhtol itémic! Zan ompettiuh itlachiyáiz huel zepouhqui inenépil (♪ ♪) Mictlancopa tilitetzáhuítl tzahtziliztli ica momana.

Coro de los Presagios

*Iuhquin tlemiyahuatl tlecuezálotl ilhuicatitech...
Zan monomatlecahui, tlátlac icauh in teocalli...
Opozon in atl, amo yeyécatl quiponaztli...
¡Atl-tlahchinolli!*

CIHUACHOCANI: *Nopiltzizihuan, ca nel ye tipolihuizque!
Nopiltzizihuan, ¿campa namechhuícaz?*

ACTO I

Primera escena

(La acción transcurre en el tlillan -sala de recogimiento- del tecpan o palacio de Motecuhzoma, en los últimos días de octubre de 1519. El edificio tiene cien aposentos y un patio central. Al fondo se vislumbra el Templo Mayor. En la sala hay escabeles para sentarse y profusos decorados florales.)

Luz:

(Se ve la estancia desierta y en medio del silencio aparece un mayordomo descalzo que, después de emitir dos toques de caracol marino, hacia el oriente y el poniente, grita hacia el público)

MAYORDOMO: ¡Las palabras y el sueño de nuestro gran Señor se han marchitado! ...

Tiene la lengua desamparada y las pupilas moribundas. *(Toques de caracol hacia el norte y el sur)* Los funestos presagios y las descarnadas voces que vienen del Mictlan lo han perturbado.

0:35" ca.

(Penumbbras y siluetas que atraviesan espantadas el recinto mientras el coro encubierto entona. En los últimos compases del coro se yuxtapondrá una voz femenina descarnada –en off– del espectro de Cihuacóatl, es decir, de la llorona).

Coro de los presagios

(En la pantalla deberá reproducirse un cielo en llamas atravesado por un cometa que despide brasas y centellas)

Largo. Et in terra pax de la Introduzione al Gloria RV 639

Como una espiga ardiente, como una llama de fuego en el cielo...

Se abrazaron por sí solos y ardieron los maderos del templo...

Se levantó el agua, sin que hubiera viento que la levantara...

¡A sangre y fuego! (Guerra)

LLORONA: *¡Ay hijos míos... estamos a punto de perdernos! (Voz en off)*

¡Oh mis hijitos! ¿Adónde os llevaré?...

4:44" ca.

Segunda escena

XOCHICUÉITL: Tinoconeuh, ¿canin ticah? ¡Amo ximotlāti, nimonantzin!

CALPIXQUI: Zihuatzintlé, ca amo huel panóhuaz.

XOCHICUÉITL: ¡Ayac nechtlacahualtiz niquihtaz in noconeuh!

CALPIXQUI: Amo xinechmochihualtili, niquinnótzaz in topilehqueh!

XOCHICUÉITL: ¿Quenin timotlapaloah? !Titlahueliloc! !Motecuhzoma!
!Xinechcahua ma nompano!

CALPIXQUI: Tla amo xinahuati, nozihuatzé!. Itztocamani in
totlahtocauh; huel nechmictiz intla acah nicpanóltiz.

XOCHICUÉITL: Xinechilhui in nelli, xolopihltli. ¿Cuix itech óquiz in mixitl in tlapatl?
¿Cuix amo melahuac? Intlahtlácol in tenime. !Ma teteoh amo coacuéime! Ca
tēixcuepanih; ca zan quimaxcatiznequih in taxca, in totlatqui. Ma tiquinpolocan in
mixtlapaloanih!

*Tlacohtli tlatlaxtli;
ma choloa ma huetzi
in tlahueliloqueh.*

*Mace tochiuáliz
totenyo totauhca.*

Segunda escena

(Aparece Xochicuéitl. De fondo: Largo del concierto RV 397)

XOCHICUÉITL: *(Gritando)* Hijo, ¿dónde estás? No puedes esconderte así de tu madre...

MAYORDOMO: Señora, no puede pasar.

XOCHICUÉITL: ¡Nadie puede impedir que vea a mi hijo!

MAYORDOMO: No me obligue a que llame a los guardias.

(Hay un forcejeo y la mujer amenaza con golpearlo)

XOCHICUÉITL: ¿Cómo te atreves? desgraciado. ¡Motecuhzoma! ¡Déjame pasar!

MAYORDOMO: Señora, por favor, guarde silencio. El Gran Señor me sacrificaría si le permito el acceso.

XOCHICUÉITL: ¡Dime la verdad, mentecato! Está bajo los efectos de las setas sagradas, ¿verdad? Todo por culpa de los malditos invasores. ¡Qué dioses ni qué faldas de serpiente! Son unos embaucadores que quieren apropiarse de lo nuestro... ¡Hay que acabar con ellos!

2:37" ca.

*Se lancen los dardos
que huya el ingrato
que muera, que caiga.*

*Que sean nuestros actos
de gloria y de honor.*

3:42" ca.

Tercera escena

(Ahzi Cacama ihuan quimonamiquilia in Xochicueitl)

XOCHICUÉITL: ¡Cacamatzin!, ¿Quemman otahzico?

CACAMA: Axcan ihuan nichualtlahtolnextilia ahcualli teizahui. Ma xictemachizti ca onihualah.

CALPIXQUI: Cacahuaca in totlahtocauh.

CACAMA: Niman ye noncalaquitiuh. Ca zencah mohuiltilia.

XOCHICUÉITL: ¿Tlein tiquihtoa?

CACAMA: Ixtlilxóchitl nechtlahatocatlázaznequi, ihuan no quimictiznequi in notlahtzin.

XOCHICUÉITL: Ye ahle tótech tlapoliuhtica; ze necaliztli intzalan teicahuan.

CACAMA: ¿Quenin tiquimmononotzalihtlanilizqueh in tocolhuan in ayahuitl moteca in axcan?

XOCHICUÉITL: ¡Xiquineahcahua in mihtatzintin in ma oc mozehuican!

CACAMA: Timiquizqueh notlahtzin intla amo tictzicoah in noteachcauh itehuiquehualiz. ♪

*Otlahuelilocanen,
techteteuhnamiqini
cualaniliztli ica.*

*Teixco teicpaca
mehuani moquetzani
ahicnelilmatini.*

Tercera escena

(Llega Cacama y se topa con Xochicuéitl. De fondo el Andante de la Sinfonía RV 160)

XOCHICUÉITL: ¡Cacamatzin!, ¿Cuándo llegaste?

CACAMA: Ahora y traigo noticias terribles. *(Al mayordomo)* Avísale al señor que he llegado.

MAYORDOMO: Nuestro Señor está indispuerto.

CACAMA: Tengo que verlo de inmediato... Su vida corre peligro.

XOCHICUÉITL: *(Alarmada)* ¿Qué dices?

CACAMA: Ixtlilxóchitl quiere despojarme del trono y asesinar a mi tío.

XOCHICUÉITL: ¡Como si algo nos faltara! Una revuelta en familia...

CACAMA: ¿Cómo pedirles consejo a los ancestros cuando se extiende la niebla por encima de la tierra?

XOCHICUÉITL: ¡Deja a los muertos en paz!

CACAMA: Muertos estaremos mi tío y yo si no sofocamos la revuelta de mi hermano...

1:36" ca.

*De ira y furor armado
enemigo de este Reino,
hace gala de maldad.*

*Ley no conoce el airado,
en sus malos designios,
no cabe la hermandad.*

2:33" ca.

Cuarta escena

(In omoteneuhqueh ihuan neci Motecuhzoma)

XOCHICUÉITL: Mah nen motlatocatlali in machcauh Ixtlilxochitl.

CACAMA: ¿Tleh ticchihuazqueh inic ticnohnotzazqueh in totecuiyo?

XOCHICUÉITL: Amo nicmati...Zencah momauhticah, Motequipachohticah inpanpa huehca tlachah ohualnezqueh.

CACAMA: ¡Ahmo xicmihtalhui on, zihuatziné!

XOCHICUÉITL: Intla ticmatizquiani quen ica motlailquetzaya in ihcuac oc piltzintli. Oncan calmecac onechpalehuihqueh tictlapaltilizqueh, yezeh...

(Canin yeloah mocaqui acah motepotlamia)

CACAMA: Ma xiquittatiuh in totlahtocauh, ahzo itlah itech monequi.

XOCHICUÉITL: ¡Tinoconeuh!. *(Ilhuicpa Cacama)* Ma iziuhca, titocactomacan...

(Hualneci Motecuhzoma, ixihuintic, tlahuelmiqui)

MOTECUHZOMA: Zan nenca ‘niquimmomahuiztililih in toteohuan. Ca nitlahueliloc.

XOCHICUÉITL: ¿Tlein mopan mochihua?

MOTECUHZOMA: In yohualtetecuhtin onechnacatzatzatilihqueh ica in cocoah inneoliniliz...¿Tleica? ¿Tleica nehhuatl?

XOCHICUÉITL: Tichicotlahtoa...

CACAMA: ¡Tlahtoanié! Miyec tlamantli inic tlapanahuia, monequi ticmohtiliz.

MOTECUHZOMA: Zencah monequi tictlalizqueh in tlahtocaicpalli yehica y’omocueptzinoh in Quetzalcoatzin. ¡Ye hualmohuicatz... zencah nicocoleh nicatca. Huel miyec ye ‘moyollocopinqueh.

Cuarta escena

(Dichos y cuando aparece Motecuhzoma se escucha el Andante del concierto RV 293)

XOCHICUÉITL: No podemos dejar que Ixtlilxóchitl te arrebate el trono;

CACAMA: ¿Qué hacemos para hablar con nuestro Gran Señor?

XOCHICUÉITL: No lo sé... La aparición de los hombres barbados lo tiene postrado...

CACAMA: ¡No diga eso mi señora!

XOCHICUÉITL: Si supieras lo apocado que fue desde pequeño... En el *Calmécac* me ayudaron a forjarle el carácter pero...

(Llegan hasta la habitación los ruidos de alguien que se tropieza. Comienza la música)

CACAMA: *(Dando una orden perentoria al mayordomo)* Ve a ver si el señor necesita ayuda.

XOCHICUÉITL: ¡Hijo! *(A Cacama)* Rápido, hay que descalzarnos...

(Aparece en escena Motecuhzoma aturdido y de mal humor)

MOTECUHZOMA: En vano he honrado a mis dioses cuando soy sólo un vil usurpador...

XOCHICUÉITL: ¿Qué tienes?...

MOTECUHZOMA: Los señores de la noche me han ensordecido con sus oleajes de serpiente... ¿Por qué? ¿Por qué a mí?

XOCHICUÉITL: Deliras...

CACAMA: ¡Señor, hay asuntos de suma importancia que requieren atención!

MOTECUHZOMA: No puede haber mayor urgencia que disponer el trono para el regreso de Quetzalcóatl... *(Con pavor)* ¡Ya viene...! ¡Ya viene...! *(Delirando)* He sido cruel... demasiados corazones han sido arrancados.

1:55" ca.

*Cecepatica nezzo
nohuipan motlaloa.
Nemauhtiliztli éhcoc,
noyollo quicuitihuetz.*

*Mache ninotonehua
ca nitlahuelcocaleh;
nomacehualhuan poca
inyoyollo tlaantli.*

Quinta escena

(Motecuhzoma, Xochicueitl ihuan Cacama)

CACAMA: ¡Tohueyitlahtocatzin!, nachcauh Ixtlilxóchitl...

MOTECUHZOMA: Ca ye nicmati in yaoquizqueh.

CACAMA: Quil nel mitzonmictiznequi; oquimmicniuhth in hueyatlantlalah...

MOTECUHZOMA: Tictopachihuihticateh.

CACAMA: Yezeh..., totlahtocatzin.

(Hualneci in calpixqui)

CALPIXQUI: Mixpantzinco

MOTECUHZOMA: Xinechilhui.

CALPIXQUI: In chalcáh tlacuicuiqueh quitlamique in intequiuh.

MOTECUHZOMA: Cacamatzin, tla xoconittati in tlacuicuitl.

CACAMA: Quemahcatzin, tohueyitlahtocatzin. *(Quiza itloc in calpixqui)*

MOTECUHZOMA: Axcan quema, nonantzin... Tla xontlahto.

XOCHICUÉITL: ¡Tla xitlaye axcan! ¿Ahzo ma motech-quiz in teonanácatl?

Aria de Farnace, V escena del II acto

*Gélida por mis venas,
correr siento la sangre.
La sombra del destino
me llena de terror.*

*Y en suma de mi pena
creo que me volví cruel,
sacando corazones
de hombres inocentes.*

5:49” ca.

Quinta escena

(Motecuhzoma, Xochicuéitl y Cacama; cuando sale éste se oye el Largo del concierto RV 493)

CACAMA: Señor, mi hermano Ixtlilxóchitl...

MOTECUHZOMA: Sé que está armando un ejército...

CACAMA: Sí, pero corren rumores de que se ha hecho amigo de los teúles...

MOTECUHZOMA: Lo tenemos vigilado.

CACAMA: Pero, Señor....

(Aparece el mayordomo)

MAYORDOMO: Con su excelso permiso...

MOTECUHZOMA: Dime.

MAYORDOMO: Los escultores chalcas han concluido...

MOTECUHZOMA: Cacamatzin, ve a darle el visto bueno a la escultura.

CACAMA: Si, Gran Señor nuestro!

(Sale con el mayordomo)

MOTECUHZOMA: Ahora sí, madre... Hable

XOCHICUÉITL: ¡Debes actuar ahora! ¿Es que las setas te han devorado la voluntad?

MOTECUHZOMA: Quetzalcoatzin amo quimocualihutiliz in ticchiuhtihuitzeh itechpa in teomiquiliztli.

XOCHICUÉITL: ¿Quenin nimitzillhuiz in teteoh zan toca mocaheayahuah?

MOTECUHZOMA: ¡Ayemo nechhuelyollotia! Auhi in tetzcoch tlamatinih onechnanamicqueh inic niyolizmatqui.

XOCHICUÉITL: Ninotequipachoa inic timoyolpola.

*Téhuatl, noconetzin,
tinechtolinia.
Cualaniliztica
noyollo tonehua.
In antoteohuan,
xicmotlalilican.*

*Inetlapolóltiz:
ca amo tlachia,
ca amo tlacaqui.
Tlatemmatinemi
icnotlacatzintli.*

Sexta escena

(Motecuhzoma ihuan Xochicuéitl)

MOTECUHZOMA: Tonantzin, xinechmotlapohpolhuili in amo nicpiya in netlapaltiliztli. Niquilcahua in nácal ca palancuahtica in tlachichihualli.

XOCHICUÉITL: Amo xitompoxtlahto; Momatzinco in tlahtocáyotl.

MOTECUHZOMA: Tonantzin, topan ahtlahuelmahmaniz ihuan ica ihcoyoca ye oniyolzeuh. Zan nenca tiquixnamiquizqueh ihuelitiliz in Ipalnemoani.

XOCHICUÉITL: Amo ximocuecuetlaxo, tinoconeuh...

MOTECUHZOMA: Tlapallan moxochimiquizchihchihua inic totlalpan hualtemoz. Ca ihcuiliuhtoc.

MOTECUHZOMA: A Quetzalcóatl no va a complacerlo encontrarse con el abuso que hemos hecho de los sacrificios.

XOCHICUÉITL: ¿Cómo tengo que decirte que los *teúles* son impostores?

MOTECUHZOMA: No estoy seguro todavía, además, los sabios de Tetzecoco me recomiendan cautela...

XOCHICUÉITL. Me aflige tu indecisión.

2:03" ca.

*Mi hijito, tesoro
me afliges, me dueles.
La ira, la suerte,
me acrece la pena
Oh, dioses, cómo sufre
viviendo en afanes está.*

*Turbada la mente,
no mira, no escucha,
entre ira y temor
mi hijito indefenso
confunde el dolor.*

2:21" ca.

Sexta escena

(Motecuhzoma y Xochicuéitl. De fondo el Adagio del concierto RV 270)

MOTECUHZOMA: Madrecita, perdóneme por no tener templanza. Olvida que mi barca se construyó con maderos muertos...

XOCHICUÉITL: No digas tonterías. El destino del pueblo está en tus manos.

MOTECUHZOMA. Madre, se está agitando el tiempo, y en sus rumores se ha extinguido mi coraje. Es inútil oponerse a las fuerzas del Dador de la vida.

XOCHICUÉITL:(*Suplicante*) No te derrumbes, hijo...

MOTECUHZOMA: En la región del color rojo se prepara la muerte florida para bajar a nuestra tierra. Ya está escrito...

0:43" ca.

*Intla axcan tlacuilhui,
nonantziné, notlaaxi,
mah timauhqui ca cemicac
motlantzincó niyetícaz.*

*In mitica chimaltica
mochintin tlahueliloque
niquinyaotlatotínemi.*

Séptima escena

(In omoteneuhque ihuan Cacama)

XOCHICUÉITL: Tleica amo timozcaltia?.

MOTECUHZOMA: Amo chicahuac nonacayo yehíca miyecpa otinechhuihuítec.

XOCHICUÉITL: In tlacuactilizpan mochihua in yaoquizqui. Ca nonantequiuh.

(Mocaqui aca nehñentihuitz; hualneci Cacama ihuan calpixqui)

CACAMA: *(Huey tlamahuizoliztica)* ¡Ye oniquihtac, zencah mahuiztic!

MOTECUHZOMA: ¿Cuix cualli oquiz?

CACAMA: Zencah mahuizzo; huel nezi itech totlacamecayo ´quiz.

MOTECUHZOMA: Ma ticonihtaquih... *(ihuicpa in calpixqui)*Xichualnotzacán in tepiton Tecuichpo.

*Si está escrito en este día
mi destino madrecita,
no tema que siempre entorno
espíritu errante le seré.*

*O en las armas o en las dudas
con fantasmas rigurosos
los impíos inquietaré.*

3:15” ca.

Séptima escena

(Dichos, Cacama, mayordomo y Tecuichpo)

XOCHICUÉITL: ¿Por qué no reaccionas?

MOTECUHZOMA: Me volví indeciso porque me azotó demasiado.

XOCHICUÉITL: En la dureza se forja el guerrero... Era mi deber de madre

(Ruido de pasos. Aparece Cacama con el mayordomo)

CACAMA: *(Con gran admiración)* ¡La he visto, es espléndida...!

MOTECUHZOMA: ¿Quedó bien?

CACAMA: Es un portento digno de nuestra raza.

MOTECUHZOMA: Pues veámosla... *(Al mayordomo)* Llámen a Tecuichpo.

(Hágase una réplica del Águila de piedra con la concavidad en la espalda para los sacrificios —ubicada en el Museo del Templo Mayor— o proyéctese en pantalla la imagen. En cuanto el águila es vista, arranca la música —“A solis ortu” del “Laudate pueri” RV 601—)

XOCHICUÉITL: ¡Zencah cualnezqui!

MOTECUHZOMA: Izcatqui in Tonatiuh itlapaltiliz, in Huitzilopochtli itlamálhuil.

CACAMA: ¿Campa quitlalizqueh?

MOTECUHZOMA: Cuauhithualco, in ocelocuauhxicaltitlan. ¿Quen tiquihta in tinocenquizcazihuapiltzin?

TECUICHPO: Nechpactizquia ma patlani ihuan ma itech nechhuica.

MOTECUHZOMA: (*Huetzca*) ¿Campa?

TECUICHPO: Canahpa in amo ezihyaya.

(*Huetzcah mochintin in ompa cateh*)

CACAMA: Ahhle huel quitlanihtlazaz;

MOTECUHZOMA: ¡Inon nechpactia, tinomach, ipan xocontlali moyollouh!

CACAMA: Amo xiemolcahui, totlahtocatzin! Ac quitopehuaz in itlaxillo in ilhuicatla? Áyac iz quimacaci in miquiztli. Tochimaltica, tocuahtica Tenochtitlan cemmanca nemiz.

*Hueliyo in itzcuahtli
áic ontémoz huéztiz,
ca in nexicoliztli
amocan caxitiliz.*

*Temauhti iztetica,
hualneci tepoloa,
auh ye in toyaohuan
iztalehuazque nochi.*

XOCHICUÉITL: ¡Qué hermosa!...

MOTECUHZOMA: En ella está plasmada la potencia del Sol, la supremacía de Huitzilopochtli.

(Aparece Tecuichpo que besa la mano de su abuela y de su tío. Trae consigo una muñeca de barro, misma que le entregará a Alvarado en el III acto)

CACAMA: ¿En donde la ubicarán?

MOTECUHZOMA: En el patio de las águilas, junto al *océlocuauhxicalli*. ¿Qué le parece a mi hijita consentida?

TECUICHPO: Me gustaría que volara y que me llevara con ella.

MOTECUHZOMA: *(Riéndose)* ¿A dónde?

TECUICHPO: Hacia lugares donde no huela a sangre...

(Risas incómodas)

CACAMA: No podrá haber insidia capaz de abatirla...

MOTECUHZOMA: ¡Eso me gusta, sobrino...! Regístralo en la memoria.

CACAMA: Tenedlo presente, Señor: Nadie podrá sitiarnos. Aquí nadie le teme a la muerte. Es nuestra gloria y mandato. Con nuestros escudos, con nuestras águilas, Tenochtitlan prevalecerá!

2:40" ca.

(Aria "Orribile lo scempio" de la escena VIII del Acto I de Tito Manlio RV 738)

*El águila poderosa
jamás cae apresada
ya que la oculta insidia
no logra tocarla.*

*Con sus garras de fuera
se muestra grande e invicta
y el enemigo mismo
empalidecerá.*

2:03" c

Octava y última escena

(In ye oomotenuhqeh)

MOTECUHZOMA: Ma yécuel zan papalotl ica titlamictiani, in iuh tetlaihtlanilih in Quetzalcoatl. Miccamamaltin amo motentzacua, nohuicpa tlacezmanca tzahtzinimeh.

XOCHICUÉITL: ¡Motecuhzoma, amo imonequian timoyolcuepaz. In topan mochihuaz intlacamo timéhuaz imixco in huehca-chanehqueh.

CACAMA: Ca yolizmatiliztli inchimal in Tlaminimeh.

MOTECUHZOMA: ¿Tlein nicchihuaz Cacamatziné?

CACAMA: Tla xiquimonceli, tohueyitlahtocatzin ahmo monequi timomauhtiz. Auh intla tlahueliloqueh, ca tiquimpolozqueh iuhqueh azcameh.

XOCHICUÉITL: ¡Zencah ohuhtic! Intla huehca-tlacah nican ohualhuitza, ca amo huel tiquintopohuazqueh. Zencah tecuamana ica imomeyolloticatlahtol...

MOTECUHZOMA: Ca nonyaz in Chapoltépec inic huel nitlanemiliz. Inic ahzo ninomictiz... hueliz inon oc-achi mahuihzo; ihuan nicnequi. Cacamatzin, tonquimittatiah in caxtiltecah. Mazeh xitlanelti intla huel ititlahuan in Quetzalcoatl.

CACAMA: Iuhquin ticmonequiltiz. ¿Tlein mochihuaz itechcopa in noteachcauh?

MOTECUHZOMA: Quin niman tiquihtaz tzompantitlan tlazozotíhcaz in itzontecon.

CACAMA: Motlazohcamati, tohueyitlahtocatzin

XOCHICUÉITL: Achtopa xictlaczemmana tepipializtli in huehca-chanehqueh.

MOTECUHZOMA: Nonantziné, motlatlahtóliz ic tinechtepexihuía zentlani ahuelitilizpan!

Octava y última escena

(Dichos, Como fondo musical se escucha el tiempo lento del concierto "Il Sospetto" RV 199)

MOTECUHZOMA: Ojalá hubiéramos sacrificado mariposas como pedía Quetzalcóatl...
(Alucinado) Los cautivos muertos no están mudos, sus voces me persiguen...

XOCHICUÉITL: ¡Motecuhzoma, no hay tiempo para arrepentimientos...! Presiento daños terribles si no detienes a los intrusos...

CACAMA: La prudencia es el escudo de los sabios.

MOTECUHZOMA: ¿Qué hago, Cacamatzin?...

CACAMA: El Gran Señor no debe tener miedo de recibirlos. Si fueran hostiles los aniquilaríamos como a hormigas

XOCHICUÉITL: ¡Es muy peligroso...! Si llegan hasta acá ya no podremos expulsarlos. Tienen el poder de engañar con sus palabras.

MOTECUHZOMA: Me iré a mi refugio en *Chapoltépec* para tomar una decisión... Acaso pueda suicidarme... Cacamatzin, ve a entrevistarte con ellos. Haz otro intento para averiguar si son enviados de Quetzalcóatl.

CACAMA: Como usted ordene. Pero, ¿qué se hace con mi hermano?

MOTECUHZOMA: Pronto verás su cráneo en el tzompantli.

CACAMA: Gracias, Majestad.

XOCHICUÉITL: Sofoca primero las amenazas de los desconocidos...

MOTECUHZOMA: Madre, sus reiteradas órdenes me han empujado al desfiladero de la impotencia.

1:58" ca.

(Atacca el Terceto)

Terceto

(Motecuhzoma, Cacama ihuan Xochicueitl)

MO y CA: *Toteohuané,
nican tamechchie
mahuiztiliztica.*

MO: *Íxquich noneyolpolóliz
ihquin mixtli matletiliz.*

CA: *In chalchihuitl in quetzalli
áyac quitta, zan tepehui.*

XO: *Ohuican, teteoé,
tla huel xitechhuapahuacan.
Noconeuh, ximoyaochihua!*

CA: *Ilhuiltzin imacehualtzin!*

MO: *(Ihuicpa in Xochi...) Monequi tlanemililo.*

CA: *Ototlahueliltic!*

MO: *(Ihuicpa in Xochi...) Topan tetolini!*

T: *Ayeccan acualcan!*

MO y CA: *Toteohuané,
nican tamechchie
mahuiztiliztica.*

XO: *(Ihuicpa in Motecu...) Xicpohua in motlatocayo.*

MO: *(Ihuicpa in Xochi...) Ninoyolpoa nicualani.*

CA: *In yollotlacuahualiztli
tepopozonaltiani.*

Terceto

(Motecuhzoma, Cacama y Xochicuéitl)

- MOTECU Y CACAM *Oh teúles,
aquí os esperamos
con honor.*
- MOTECUHZOMA *Saciaré todas mis dudas
con sus rostros.*
- CACAMA *Poco el oro o una pluma
a su enfermo parecer.*
- XOCHICUÉITL *Es funesto y peligroso.
Cielos, Dioses! Hijo, escucha...
Hijo, decide nuestra suerte.*
- CACAMA *La merece para sí.*
- MOTECUHZOMA
(A Xochicuéitl) *Necesito aún pensar.*
- CACAMA *¡Qué infausto sino!*
- MOTECUHZOMA
(A Xochicuéitl) *¡Qué trágico destino!*
- TODOS *¡Qué suerte tan cruel!*
- MOTECU Y CACAM *Oh teúles, oh teúles...*
- XOCHICUÉITL
(A Motecuhzoma) *Piensa en mí, piensa en tu reino.*
- MOTECUHZOMA
(A Xochicuéitl) *Pienso en mí, siento la ira.*
- CACAMA *Quien se obstina con los hechos
enojo provocará.*

MO: *(Ihuicpa in Xochi...)* In motlatlauhtiliztica
nepohualiztli ontlapihuiz.

XO: *In ancicitlaltin,*
xiteyolcehuican.

CA: *Xaoquichehuacan!*

MO: *Ma tiquinnamiccan!*

CA y MO: *Quin ye titlattazque.*

T: *Ototlahueliltic!*
Ayeccan acualcan!

MOTECUHZOMA (A Xochicuéitl)	<i>Usted con sus peticiones más soberbia encontrará.</i>
XOCHICUEITL	<i>Estrellas, ayuden a esta alma indecisa.</i>
CACAMA	<i>Hay tiempo para las armas.</i>
MOTECUHZOMA	<i>Si, si, conozcámoslos.</i>
CACAM Y MOTECU	<i>Y ya se verá.</i>
TODOS	<i>Oh suerte maldita! Oh cielos!</i>

2:38" ca.

Total: 43:00" ca.

Fin del Primer Acto

ACTO II

La escena transcurre en el campamento de los españoles donde pernocta Cortés. Hay un improvisado bufete con su silla de caderas, una especie de confesionario con una imagen de la virgen María y los petates que funcionan como camastros. La armadura del conquistador está tirada junto a su espada. Al fondo se vislumbran las faldas del Popocatepétl. Son las vísperas de la entrada a Tenochtitlan...

Primera escena

(Cortés arrodillado termina de confesarse con Olmedo, se escuchan los últimos compases del adagio del concierto "Madrigalesco" RV 129, con el órgano)

CORTÉS: Habrá que decir mil misas para el perdón de aquestos naturales

OLMEDO: No debes preocupar por el perdón destes indios, sus ánimas no tienen cabida en la gloria del Señor. Ego te absolvo. *(Acaba la música mientras lo bendice)* *In nomine Dei Patris et Filii et Spiritus Sancti. Veinte Pater Noster* por haber traicionado a los cholultecas.

CORTÉS: Gracias, Padre, vuestra devoción mueve mi alma a la piedad...

OLMEDO: Tu piedad te abrirá las puertas del cielo e la comprensión del muy Católico e Invictísimo Don Carlos.

CORTÉS: No he recibido respuesta a mi carta e temo que nuestro rey malentienda mis palabras.

OLMEDO: El oro desanuda los equívocos...

CORTÉS: Pero enajena las voluntades e transforma las naturalezas.

OLMEDO: Con la promesa de le enviar el quinto real estará complacido.

CORTÉS: Cuando celebremos la primera misa en los cúes de Mutezuma exigiré que vuestras palabras sean grabadas en lajas de oro.

OLMEDO: ¡Gracias, hijo! Grande es tu generosidad, pero prefiero que te dediques a descifrar los signos destes tiempos inciertos. Sólo tú nos puedes sacar con vida destes trabaxos.

CORTÉS: Así es, Padre, aquestos tiempos acarrean grandes retos pero encierran muchas promesas.

*Los signos de mis tiempos
aprendo a descifrar.
Aqueste altanero pueblo
terná que inclinarse.
para siempre.*

*A pesar suyo el Rey
ya no está lejos,
así serán los otros
quienes matarán.*

2:28" ca.

Segunda escena

(Dichos y aparece Marina. La escena transcurre en silencio)

OLMEDO: Los soldados están al límite de sus fuerzas...

CORTÉS: Hay que les insistir en que los españoles no nos cansamos nunca e que a mayor fatiga, mayores recompensas... Se los repita mucho, Padre. *(Se asoma tímidamente la cabeza de Marina)* ¿Qué diantre quieres?... ¿No te he prohibido que te acerques sin que te lo pida?

MARINA: Perdóname, señor Malinche, venía a te decir que...

CORTÉS: *(Con rabia)* ¡Te esperes afuera...! *(La indígena sale de escena quedándose en disparte)* Lo ve, Padre, cómo son aquestas yndias de entrometidas e busconas...

OLMEDO: Lo veo, hijo, pero me preocupa tu irascibilidad.

CORTÉS: No es ira Padre, son mis furores. Aquesta yndia me ha sorbido el seso; tiene brazas ardientes en el cuerpo.

OLMEDO: Harías bien en flagelar tus costados. No es bueno que mancilles tan a menudo el sacramento de tu matrimonio.

CORTÉS: Lo sé padre, pero... soy como crío sin hembra a mi lado.

(Salen de escena. La luz se dirige hacia Marina)

MARINA: Yan tun in k'atik u cha'abal in cha'antik u sasil eek'o'ob, yan tun in k'atik u cha'abal ik'al in kí óoltic. ¿K'áajk'áaj ichen mina'an u kul cheil yok'ol kab? Bin in kát kiimile', ka a k'uchul u k'inil in t'ochpajal bailili yéetel in awaitil... ba'ale, tin ts'uts'el, yan kuxtal.

*Junp'éel páakat
Ti'u xul in beelil
Ti'in éekbukil
Ti'in yáakunaj junp'eli'.
K'iinanno'obe'
Bin kunu kinsken.*

*X-ma'sajkilen, kin (paybáateltik)
U k'áajil in k'inyaj.
Yéetel kuxtal ichili
U tia'al in kiimil
Sajakilo'ob ma'tu táasik
Mix ku táasik k'uxil.*

Tercera escena

(Marina sola, en maya. Al fondo el Grave del concierto para violín y órgano RV 541)

MARINA: *(Dolida)* Pedir permiso para ver las estrellas, pedir permiso para gozar de la brisa. ¿Soy un fruto amargo sin árbol ni tierra? Preferiría la muerte antes que seguir tropezando con mis propios gemidos... pero traigo vida en mis entrañas.

*Una mirada
a mi destino,
a mis duelos,
una a mi amor.
Aquestos dolores
me matarán.*

*Enfrento sin miedo
mi suerte amarga.
Con vida dentro
para mí la muerte
no trae temores,
ni resquemor*

3:05" ca.

Cuarta escena

(Marina y Pedro de Alvarado borracho y desaseado, en disparte ambos)

ALVARADO: Así quería te trovar, lejos del "canalla" general. *(La atrae hacia sí con lascivia)* Ven para acá, morena...

MARINA: Me sueltas por favor, que capitán Malinche se enfadará...

(Forcejean y ella lo resiste)

ALVARADO: Bésame, anda, no seas melindrosa...

MARINA: Malinche va a te cortar manos e algo más...

MARINA: (*Ich maya*) Áaten uj, jach úuchben a kina'an, je' bix in tia'al? ¿Jaip'éel u la'a ba'al yan bin u lúusaj, u tia'al ka u k'asil winikóobe Xúuluj u béetik lob'tíi tóone?

(Más forcejeo hasta que ella logra aventarlo al suelo)

ALVARADO: Está bueno... Vine a le decir al “capitancete” que en llegando está la comitiva de otro emisario de Montezoma. Me voy, pero no sabes de lo que te pierdes, fermosilla, soy el único que vale la pena...

*La beldad de mi porte
es mi fuerza de soldado.
No reparo en desaires
contraseñas del temor.*

*E las glorias que merezco
más dulces las quisiera.
Que se admire todo el mundo
de mi coraje e mi valor.*

5:05” ca.

(Sale tambaleándose; cuando Marina se queda sola se escucha el aria “Pietà...” de la serenata “La Senna Festeggiante” RV 693, para el soliloquio en maya)

MARINA: *(En maya)* Dime, Luna, ¿es tu dolor tan antiguo como el mío?, ¿Cuánto más tendremos que seguir menguando para que la infamia de los hombres deje de hacernos daño?...

Quinta escena

(De nueva cuenta se iluminan Cortés, Olmedo. Marina anunciará, una vez dentro de la tienda de campaña, el arribo de Cacama y su séquito. La música aparece con el arribo)

CORTÉS: Sus lenguas, Padre... ¡Rasgan los tímpanos...

OLMEDO: En ellas se manifiesta Satán, así como en sus horrendos ídolos i ensangrentados cúes...

CORTÉS: *(Sale en busca de Marina)* *(Hosco)* Marina, nos traer de beber.

OLMEDO: Para mí no, hijo. Yo me retiro e os dejo a solas.

CORTÉS: Se descanse, Padre, que mañana será una jornada famosa para Las Españas.

(Sale Olmedo después de bendecir a Cortés)

MARINA: Capitán, ha venido tu lugarteniente a nos avisar que viene a se entrevistar con vos un emisario de Motecuhzoma.

CORTÉS: A ver si ya entendieron que no nos interesan sus plumas, e que mañana le veremos el rostro a Mutezczuma.

MARINA: No, capitán, ninguno ver rostro de gran señor de Anáhuac,

CORTÉS: Ya lo veremos.

MARINA: Será menester que te acicales para recibir al emisario.

CORTÉS: Como quiera mi princesa de Almería; con tal de la complacer subiría de rodillas al volcán, así como fizo Ordaz para horror de los indios.

MARINA: Naiden debía violar al señor Popocatépetl...

CORTÉS: No entiendo por qué respetan a estos montes humeantes,

MARINA:*(Con enojo)* Son nuestros familiares, nos conocen desde antes de ser nacidos.

CORTÉS: Me gustas cuando te acaloras por tu tierra...

(Sin besarla la jala hacia sí)

(Toques de cornetín y aparece un soldado para avisar el arribo de Cacama)

SOLDADO: Capitán Cortés, el rey de Tescuco ha llegado.

CORTÉS: Que pase.

Sexta escena

(Calaqui Cacama ihuan ahquihuan quihuica. Quinhuiquilia in quimmaniliz; coztic teocuitlatl, chalchihuitl, quetzalli in tlapachohtihuitz ica tilmahtli. In caxtilan teyaochiuhqueh quiyahualoa, no iuhqui Alvarado, Olmedo, Ortiz. Tlapitzaloz ihuan tlatzotzonaloz. In macehualtlacah motlancuaquetzah imixpan yuhqui imixpan in ipilhuan Tonatiuh)

CACAMA: In hueytlatoani Motecuhzoma Xocoyotzin nópal amechmotlapalhuía.

MARINA...

CORTÉS ...

MARINA ...

CORTÉS ...

MARINA: ¿Cuix otichualitquic teocuitlatl?

(Marina mopachoa inacaztitech in Cacama ahquin, ihcuac ye otlaahcihcamat, quiteihtitia miyec tlamantli; coztic teocuitlatlachiuhitli ihuan teoxihuitl; Ixpan inin in caxtiltecah mahcomana iuhquin pitzomeh)

CACAMA: Amotenzon zencah nechixpoyahua. Amotlan anquihualitquiqueh tlaochquiyáhuítl tllitezauhxóchtli. ¿Anca huel amotetzinco in ye huehcauh ontlatoh in ilhuicatlah?

MARINA ...

CORTÉS ...

MARINA: *(Ihuicpa in Cacama)* Intla Motecuhzoma amo quincelia, xiquilcahuacan in ihuiyan nemiliztli, pahcayocoxca tlahtolli.

CACAMA: *(Tlahuele)* In tlatlatziniliztli iezzocualancuayo in anmoicniuh. Nicahzicamati in tlahtolli ihuan in teixcuepaliztli. In zizitlaltin techtemmahmauhtiah.

Sexta escena

(Hace su entrada Cacama con su comitiva; en ella van tres músicos -2 flautas, un caparazón de tortuga. Los presentes de oro, piedras preciosas y plumas vendrán cubiertos con mantas; los soldados españoles se reúnen en derredor. Los indígenas se arrodillan frente a ellos como si fueran hijos del Sol, De fondo, el aria "In queste onde..." y el recitativo "Anch'io ramingo..." de la serenata "La Senna festeggiante" RV 693)

CACAMA: El gran Motecuhzoma Xocoyotzin os saluda por mi conducto.

MARINA: Dice que Motecuhzoma nos saluda.

CORTÉS: Espero que no sea otro de los hechiceros...

MARINA: No, capitán, es Cacamatzin en rostro e corazón.

CORTÉS: Pregúntale a qué ha venido e si trae consigo piezas de oro.

MARINA: ¿Has traído oro?

*(Al oírlo Cacama desenvuelve piezas de oro y piedras preciosas.
Ante la vista de tales riquezas los españoles se alborozan como monos)*

CACAMA: Vuestras barbas me deslumbran. Habéis traído con vosotros lluvia de dardos y flores de negros presagios ¿Así que de vosotros hablaron hace tiempo los cielos?

MARINA: Dice que sois como una lluvia de flores e que vuestra barba es hija del Sol. Quiere saber si las estrellas están de vuestro lado.

CORTÉS: ¡Qué pregunta tan necia! ¿Ha entendido que venimos en son de paz e que queremos dialogar con Muteczuma?

MARINA: *(A Cacama)* Si Motecuhzoma no se apresta a los recibir, podrán se olvidar de las maneras pacíficas.

CACAMA: *(Con rabia)* La ira sangrienta del trueno es vuestra compañera. Entiendo el mensaje y la impostura. Hay amenaza de estrellas.

MARINA: *(A Cortés)* Dice que una buena estrella los acompaña e que el trueno nos escoltará hasta su casa.

CORTÉS: No me parece que nos esté dando la bienvenida.

MARINA: (*Ihuicpa in Cacama*) Tla xichuellamachti in yaotequihua, auh ixpantzinco ximopecteca, ca ititlan ixiptla in Quetzalcóatl.

CACAMA: Inintin amo teteoh. Nitlahtoani ihuan nehhuatl ahmo ninotlancuaquetza. (♪)

*Aocmo ilhuicacopa
tlanextía in cicitlaltin,
axcan ye teitzmimina,
acopa temamauhtía.*

*Zan atzan tlapepetlani,
achica tlatetecuica,
quin tepan tlahuelmamani.
Huey acuéyotl tlatzotzona,
nócuic ehuatimomana.*

Séptima escena

(In omoteneuhqueh)

CORTÉS ...

MARINA ...

CORTÉS ...

MARINA: Moteilhuía in yaotequihua ca amo ixachi teocuítlatl in anquitquitza. Ipampa in teocuítlatl huehca-tlaca intech nepahtiloni.

MARINA: *(A Cacama)* El capitán espera que te rindas a sus pies, como se hace con los emisarios de la serpiente emplumada.

CACAMA: Estos no son Dioses... Un príncipe como yo no se arrodilla jamás.

(En la pantalla se proyectará un cielo sangriento con rápidos cambios de tonalidad)

*Ya no hay luces en los cielos
menos brillo en las estrellas
que fatales y sangrientas
nos embargan de terror.*

*A menudo el cielo gime,
esparce horrores y centellas,
luego se serena.
Con estrépito de olas
emanan todos mis cantos.*

3:15" ca.

(Durante la entonación del aria los españoles han sopesado, degustado y dividido el botín. Las plumas fueron desechadas. Cortés se quedó con la mayor parte y se vislumbró el conflicto por su avaricia, Alvarado ebrio intentó despojar a un soldado de su tajada pero fue detenido por Olmedo quien se apropió, subrepticamente, de su parte)

Séptima escena

(Dichos y algunos soldados)

CORTÉS: No me parece que estos regalos estén a la altura de nuestra investidura. *(A Marina)* Dile que son muy poca cosa.

MARINA: *(En voz baja)* Tenochcas e tezcucanos son muy engreídos, no te convenir enfrentarlos así.

CORTÉS: Su engreimiento pertenece a su ignorancia. *(A Cacama)* ¿Por qué no has traído más oro? No había sido lo suficientemente claro en que nosotros lo usamos como medicinal?

MARINA: *(A Cacama)* El capitán pregunta sobre la encomienda fecha antes, de les traer más oro para curación de sus males.

CACAMA: In Quetzalcoatlzin ititlanhuantzitzihuan amo motentlapaltilianih in quihtlanizqueh in cozticteocuitlatl. Noconilhuiz in Motecuhzoma.

(Quiyehyecoah in yaz yece in caxtiltecah quitzicoah ihuan pehuah quipehhualtia ihuan huetzcah iixconexiliz).

ALVARADO ... (♫)

SOLDADOS ...

CORTÉS ...

MARINA: Ye cuaatequilo.

OLMEDO ...

SOLDADOS ...

CACAMA: *(Tzathzi)* Ixtlilxochitl oc-ceppa monextia... (♫) in icnopílmacahziuhca teachcauh oc-zeppa ye intloc oc-zequih y'omozetilih... ¡Tlahueliloc! !Temac quitlaza iehzzo! Ma titocuepacan Tenochtitlan inic amo techonaquizqueh iuhquin teoxihuitl ipan chimalli.

SOLDADOS...

(Noca tetch mopiloah in macehualtlacah ihuan in caxtiltecah, Marina quicaxtilantlahtolcuepilia in Cortés)

CACAMA: Los emisarios de Quetzalcóatl no pedirían con tanta insistencia el estiércol de los dioses. Lo referiré a Motecuhzoma.

(Intenta irse pero los españoles lo detienen y empiezan a retarlo y a burlarse de su aspecto. Comienza el "recitativo accompagnato" de la escena IX/II de L'Olimpiade RV 725)

ALVARADO: (♩) Eres un cobarde escondido atrás de tu plumaje. Igual que Munteczumo...
son mujercitas emplumadas...

SOLDADOS: Sí, sí, mujercitas emplumadas....

CORTÉS: ¡Quietos! ¿Supiste que tu hermano vino a se someter a nuestra ley cristiana como un hidalgo...

MARINA: *(A Cacama)* A tu hermano ya lo bautizaron.

OLMEDO: E lo bautizamos con el nombre de Hernán...que él escogió.

SOLDADOS: ¡Vamos a bautizarlo!, ¡Bautizo para el bárbaro!

CACAMA: *(Gritando)* (♩) ¡Ixtlilxóchitl!... el hermano ingrato ha hecho nueva alianza! ¡Mal nacido!, ¡Traidor de su sangre!... *(A sus hombres)* Regresemos a Tenochtitlan antes de que nos incrusten como escudos de turquesas...

SOLDADOS: Jah! Jah! Jah! *(Durante el forcejeo Marina le traduce a Cortés y los los soldados abuchean. Sale Cacama)*

CORTÉS: (♩) Se creen guerreros pero escapan como bellacos. Si son tan fieros ¿Por qué no se baten con nosotros?

*Se ilude fácilmente
creyéndose guerrero.
Su oscuro semblante,
sus pasos titubeantes
vil lo retratan así.*

*E mentiroso.
Mirame a los ojos,
demuestra tu valor,
que tu débil corazón
pronto se encontrará
atravesado.*

(Como diálogo interno)

2:10" ca

Octava escena

(Cortés y Marina solos)

MARINA: No haber sido inteligente maltratar al señor de Tetscoco. Lo dirá a Motecuhzoma, quien tiene mano dura...

CORTÉS: Al contrario, cuando lo sepa, entenderá que nada nos detiene.

MARINA: Yo no estaría tan segura. Motecuhzoma es hábil e también sacrifica sin piedad. Igual que su padre. Dicen que Axayácatl asesinó a veinte mil hombres en gran Templo.

CORTÉS: Lo que me importa es liberar a esta gente de su yugo e los enseñar a amar a Jesucristo.

MARINA: Don Hernando, quiero te decir algo.

CORTÉS: Espero no sea otra de tus ocurrencias muxeriles.

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

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

MARINA: Sí, capitán, entre lluvias e fríos me cobijaron vuestros brazos inundándose de luz la oscuridad de mi entraña.

CORTÉS: ¡Como si no tuviera suficientes congojas...!

MARINA: Es fruto de nuestras almas que ha florecido en cuerpo mío...

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

CORTÉS: Se llamará Martín como mi padre.

MARINA: Gracias por tus caricias capitán.

CORTÉS: Eres una yndia noble e me has enseñado a te querer.

MARINA: El corazón me se sale de contento. Siento que huitzitzilin se posar en ventanas de mi alma. (♫) Escucha... ¿No oyes el agitado batir de sus alas?

(Aria Zeffiretti che sussurrate (RV 749:21) Foá 28 Colección 1 –folios 98r-103v–)

*Huitziltin que me aletean,
atoyame que murmujan
me consuelen
del alma mía.
De mis penas e mi alegría.
Le decid al señor de mi amor e mi agonía.*

*Ama, responde el río.
Ama, responde el viento.
Ama la golondrina,
ama la tortolita .
Vive ya mi conetzintle,
es noyollo anudado,
que lo espero aunque muera.*

3:25” ca.

Novena escena

(Dichos y Alvarado que entra bisbiseando. La escena transcurre en silencio)

ALVARADO: *(Para sí mismo)* Apóstol Santiago, ruégote, faz que en la próxima batalla un macanazo le vuele el cráneo...

CORTÉS: En cuanto amanezca comenzaremos la marcha. Te encargar, Alvarado, del orden de las filas.

ALVARADO: Como vos ordenéis, capitán.

CORTÉS: Quiero un contingente de yndios a la vanguardia e otro en la retaguardia.

ALVARADO: Si, capitán.

CORTÉS: Manda decir a Hernán Ixtlilxóchitl que espere ordenes para reunir a su ejército. Que los cañones viajen encubiertos.

ALVARADO: Así será fecho.

MARINA: No veo la hora en que Tenochtitlan escuche el tremor de pasos tuyos... e yo caminando a tu lado.

(Se cierra la tienda de Cortes para sugerir que duermen. El cambio de escena se acompaña por la introducción del Aria “Sonno, se pur sei sonno del Tito Manlio RV 738 y por “Sorge la aurora” del concierto La Notte RV104)

Décima escena

(Al abrirse la tienda divisarán. mediante la pantalla, la urbe mexicana. La visión es acompañada por la introducción del Aria “Mentre dormi” de L’Olimpiade RV 733)

OLMEDO: ¡Hay más mezquitas aquí que en Las Españas!

CORTES: ¡Pareceme estar soñando...! ¡Es como un encantamiento del Amadís de Gaula!:
En lo llano terná en torno a las setenta leguas... ¡Cuánto aparejo! Bulle la vida...

MARINA: Es el valle más fermoso que haiga visto... ¡Cuántas trajineras...!

ALVARADO: Parecen moluscos, (♯) una multitud de moluscos que lucha para no naufragar.

*En medio de las aguas
surcan las trajineras.
Por aquí e por allá.
De todo se defienden,
del mar e de los vientos.
Naufragar nunca podrán.*

*Combaten en mi pecho
el honor con la ira.
Mi corazón valiente
desafiará al honor.
La ira vencerá.*

2:29” ca.

Décima primera escena

(Las huestes llegan al islote de Xoloco en Iztapalapa donde se ha fijó el encuentro. Las filas están apiñadas sobre el puente en espera del séquito de Motecuhzoma. La pantalla proyectará la laguna desde el nivel donde están los visitantes. Escena sorda)

(Toques de atabal y caracoles. Hace su aparición la comitiva mexicana mientras suena la primera marcha. Al frente desfilan los músicos. Motecuhzoma aparece hasta el toque de trompetas de la segunda marcha y es sostenido en su palanquín por cuatro indígenas. Viene adornado con una pechera de plumas de quetzal, una diadema de turquesas y calza

*Neltica nican ammohuicaque?
Tamechhuelitta in amixtzinco.
Amotetzinco huel ca in toyollo/amoyollo.*

*Ma nemi toyolizmatcateco
tlapanahuiani, itlamatini
aneneuhqui teyaochihuani
teotl oquimopehpenili.*

*Ozeloyaoquizqui,
tiyacauh, timahuiztililo;
oncan mani in motenyo, Motecuhzoma.*

sandalias de oro. Durante la segunda marcha, el rey y Cortés hacen ademanes de saludo y entrega de los respectivos regalos, flores, mantas y joyas a cambio de cuentas de vidrio. La escena transcurrirá muda, sólo con la música de fondo. Es el 8 de noviembre de 1519)

(El Coro "Sú a la Caccia si gridi" de la escena VI del segundo acto de Arsilda, funge como marcha para la comitiva y el séquito.)

*¿En verdad habéis llegado?
Os vemos el rostro satisfecho.
Tenemos confianza en nuestros/vuestros corazones.*

1:35" ca.

Décimo segunda v última escena

(Dichos)

CORTÉS: ¿Por qué face nos esperar?

MARINA: Altos dignatarios viven con otros tiempos. Motecuhzoma ser más alto de todos los señores.

ALVARADO: *(A sus hombres)* Tened a los perros bien sujetos e los pendones en alto... Ballesteros, vigilad las azoteas...

MARINA: Esperar a que Gran Rey pida que te acercar, no antes...

CORTÉS: Preparad los regalos e faced bien las caravanas...

SOLDADO: ¡Ahí viene...!

(El Coro I de los asirios "Arma, caedes" de Juditha funge como marcha para el tlahtoani.)

*Viva nuestro ponderado señor.
Invicto y sabio,
guerrero sin par,
elegido de dios.*

*Oh guerrero jaguar,
valiente, eres honrado,
tu fama permanece, Motecuhzoma.*

TOTAL 34:00" ca.

Telón

Acto III

(La acción transcurre alternativamente entre el palacio de Axayácatl y la plaza central. El salón del palacio es amplio y tiene acceso a la plaza. A su costado derecho está el Templo Mayor. Los decorados son fastuosos y el suelo está cubierto de ramos de juncia. Hay una especie de arcón en donde Tecuichpo habrá de esconderse. En las paredes hay pinturas y relieves en piedra. En una de ellas hay una escultura de Huitzilopochtli que protege la entrada secreta en donde está resguardado el tesoro del padre del emperador. En el edificio de los guerreros águila –en uno de los costados de la plaza central- estará asentada el águila de piedra a la que se hizo referencia en el primer acto. Es un día de mayo de 1520)

Primera escena

(Cortés está sentado al borde de la estera donde yace Marina, quien tiene ya una panza correspondiente al octavo mes de embarazo. Están en penumbras. Como fondo sonoro el largo del concierto para laúd en Re mayor RV 93. El ejecutante estará en escena)

CORTÉS: La noche está negra como el plumaje de un cuervo... apenas distingo tu silueta, ¿te sientes mejor?

MARINA: Sí, capitán, con tus relatos me se pasa la vasca. *(Somnolienta y afiebrada)* Las victorias del Cid... ¡Qué bonito!...Cuéntame más...

CORTÉS: En otra ocasión, Rodrigo Díaz de Vivar se encaminaba hacia Burgos e se topó con una corneja que parecía e desaparecía a los lados del camino e, lo interpretando como buen augurio, les dijo a sus hombres: “Albricias, estamos en el destierro pero hemos de volver cubiertos de gloria”.

MARINA: Como le dices vos a los tuyos... *(Se queda dormida)*

CORTÉS: Mejor descansa, que el paseo por la ciudad te agotó. *(Le hace una caricia al vientre susurrándole)* Martín, ¿escuchaste el rugido de los jaguares?.. En España no hay cosa semejante. Nunca había visto tantos linajes de aves juntos ni tantas fieras tan bien ajuntadas. Mutezuma sabe gozar de los placeres como ningún príncipe lo pudo más. ¿Quién iba a lo creer se tratando de un bárbaro?... Agora que veo a España desde tan lejos tengo que lo admitir: Aquí se vive con más orden e concierto e hay más apego a las cosas de la naturaleza. Pero, ¿qué zarandajas estoy diciendo...?

(Aparición súbita de Alvarado. Cesa la música)

ALVARADO: ¡Capitán, en una celada resultaron muertos seis castellanos e muchos totonacos! No quieren nos decir quien dio la orden, aunque es claro como el día.

CORTÉS: ¿Estamos seguros que Mutezuma pudo ser responsable?

Segunda escena

ALVARADO ...

CORTÉS ...

ALVARADO ...

CORTÉS ...

ALVARADO ...

CORTÉS ...

CALPIXQUI: In hueytlahtoani motenahuatilia y'omaxitico.

ALVARADO: ¡No cabe duda!... es la oportunidad que ansiábamos para lo apresar.

CORTÉS: (*Áspero*) ¡Aquesto lo decido yo! Tú encárgate de convocar al emperador para que me rinda cuentas.

ALVARADO: Como vos ordenéis, capitán. (*Sale*)

CORTÉS: (*Hablando solo*) Mutezuma va a pagar cara aquesta traición. ¡Ay, Marina, cuán duro es el oficio de desfacer agravios! (*La ve con ternura. Reinicia la música*) Sin la desenvoltura de tu lengua todos nuestros empeños habrían fracasado... Algún día la corona de España terná que te besar las manos, e a mí, los pies... e a Martín lo tratar como a un príncipe...

(*Aria II de la primera parte del oratorio "Juditha Triumphans".*)

*Marina donosa,
pronuncio tu nombre
e florece la aurora.*

3:50" ca.

Segunda escena

(Dichos y aparece Alvarado con un par de soldados Uno de ellos será Ortiz el músico, quien carga un saco que guarda su violín. Posteriormente Motecuhzoma con Cacama, Tecuichpo y un mayordomo. Cuando los encadenan se escuchan extractos musicales de la escena VI/III del "Motezuma" original RV 723)

ALVARADO: Hube de recurrir a la intimidación para que Mutezuma me acompañase.

CORTÉS: ¡Qué cosa tan desacostumbrada! Alvarado.

ALVARADO: ¿Qué insinúa, capitán?

CORTÉS: Que la licencia de tu espada sobrepasa el tamaño de tu conciencia.

ALVARADO: No lo entiendo...

MAYORDOMO: El Gran Señor, anuncia su llegada...

MARINA...

CORTÉS ...

MOTECUHZOMA: Tocihuané, ¿tleica anquimochihuilihqueh total iuhquin motlatia comalli? ¿Amo otammechzelilihqueh iuhquin tiquinzeliah in ititlanhuan in hueytlahtoani?

MARINA ...

CORTÉS ...

MARINA: ¿Tleca o-inca tehuac?

MOTECUHZOMA: Temac tecahuah in tlatlacatecoloh; in Tloque-Nahuaque quimati amo nicahcihcacaqui in annehmolhuiliah.

MARINA ...

ALVARADO ...

CORTÉS ...

MOTECUHZOMA: Nican ninehuatiquetza, tocihuané. Quelehuia noyollo pahcayocoxca ximohuicacan.

MARINA ...

CORTÉS ...

ALVARADO ...

MARINA: (*Ihuicpa in Motecuhzoma*) Ayic, totlahtocauh, otimotepehpehualtiani iuhquin oticmochihuilih.

MARINA: Llega Motecuhzoma...

CORTÉS: Lo estábamos esperando.

(Motecuhzoma entra con su cetro. Con él vienen Cacama y Tecuichpo)

MOTECUHZOMA: Amigos, ¿por qué se obstinan en convertir nuestra tierra en un comal ardiente? ¿No fueron recibidos con la dignidad que nos merecen los embajadores de un Gran Señor?

MARINA: *(A Cortés)* Quiere saber por qué lo tratan mal.

CORTÉS: Pregúntale por qué nos traicionó...

MARINA: ¿Por qué arremetió contra ellos?

MOTECUHZOMA: Las traiciones son obra de los hombres-tecolote; por la vida del Dueño del cerca y del junto que no sé de qué están hablando...

MARINA: Dice que él no sabe de traiciones.

ALVARADO: *(Empuñando la espada)* ¡No mientas, traidor; tú diste la orden de que nos tendieran una trampa

CORTÉS: ¡Alto, Alvarado! *(A Motecuhzoma)* He perdido la paciencia. Un hecho sangriento perpetrado por la espalda merece ser punido. No puedo tolerar que después de aquestos meses de convivencia quieras nos engañar con tu fingida inocencia.

MOTECUHZOMA: Aquí me yergo yo, amigos. Desea mi corazón que os marchéis pacíficamente.

MARINA: Quiere que nos vayamos antes de caer en violencias.

CORTÉS: ¿Pretende amenazarnos? Ese es un insulto que, a nombre del rey, no puedo aceptar. (♯) Hoy se rompió el difícil entendimiento que habíamos logrado. *(A sus hombres)* Traed cadenas para los impíos...

(Cacama también es encadenado junto con el mayordomo, Tecuichpo queda suelta).

ALVARADO: Finalmente nos dejamos de juegos con aquestas bestias, ya era hora de les demostrar quiénes somos. *(Ríe con sorna)* ¡Jah, Jah, Jah!

MARINA: *(A Motecuhzoma)* Jamás debió usted, señor, caer en una provocación deste tamaño.

CACAMA: In omemehnenepilli ayic yamancatlapacholoz.

TECUICHPO: !Ahmo xictlacocolhuican, tlahuelilohqueh! Tata, tata.

(Tzahtzihua, tetech nepiloalo; in caxtiltecah tepanahuiah; noca quitlalialia tepuztemailpiloni in tlahtoani inin quipehualtia in cuicatl ihuan Alvarado quiquixtilia in tlahtocatopilli, in elpanquetzalli ihuan in teoxihuitl in icpac quihuica imuan mochi tlic quitlamotla).

MOTECUHZOMA: *(Tzahtzi ilhuicacopa)* Ocelopetlapan y' oquiyahuilquixtihqueh totlacamecayo. (♫) In hueyi tlatlatziniliztli nechquixtilia notlahtocayo.

*Campa nócpal notlatocatópil?
Áyoc nitlácatl áyoc nitlato.
Notlaciuhcayo ocenxitini,
in ilhuícatl huecapa nechitta.*

*Maca óquic huel nitacalihuíz;
yéhuatl inoma in noyaotzin
niman atle ic nechtequipáchoz;
intla nechmíctiz amo cocole.*

Tercera escena

(In omoteneuhqueh ihuan Olmedo)

CACAMA: Iqualaniliz in Ipaltzinco tinemih zan tlamach otechahcico. Zan nozel in notlahtlacol itechpa inin teyolihtlacoliztli.

ALVARADO ...

MARINA ...

ALVARADO ...

MOTECUHZOMA: Inon icacahuaniliz amo matoconi. Mozentlalia intech in tlahah inzeyaliz. Amo zan nen xilopatzmiqui, Cacamatzin.

CACAMA: Las lenguas dobles jamás serán cobijadas con tibieza...

TECUICHPO: ¡No lo lastimen, malditos! Papá... Papá.

(Mientras le aplican los grilletos, el monarca comienza el canto del aria. Alvarado le arranca el cetro y la diadema de turquesas, misma que arrojará al suelo.)

MOTECUHZOMA: *(Gritando al cielo)* Sobre la estera de los tigres se ha mancillado nuestro linaje... ¡El desconcierto de los truenos me despoja del trono!

*¿Dónde está el cetro, dónde mi trono?
Ya no soy Rey, más Rey no soy.
La suerte bárbara ya tiene encono
No tiene límites el cielo tirano.*

*Que un ser terrible logre sin mí
oscurecer la sombra del tigre.
Ya nada puede en mi desventura,
que si me apresa, cruel no es.*

1:57" ca.

Tercera escena

(Dichos y Olmedo. Al fondo el "Cum dederit" del Nisi Dominus RV 608)

CACAMA: El enojo de Aquel por quien se vive nos ha alcanzado. Soy el único responsable de esta afrenta...

ALVARADO: ¿Qué dice aqieste yndio imbécil?

MARINA: Se culpa de la tragedia del tlahtoani.

ALVARADO: ¡Cállate, yndio!

MOTECUHZOMA: Son murmuraciones de lo impalpable que se condensan en las extrañas voluntades humanas. No te aflijas en vano, Cacamatzin.

CORTÉS: Guarden silencio, que agora procederemos con el plan divino de nuestra embajada. ¡Acabemos con aquestas idolatrías siniestras! *(Deberá verse como el águila del primer acto es derribada y cómo en su lugar se clava una burda cruz de madera).* *(A Motecuhzoma)* Te tardaste en entender que el tiempo de tus dioses había se terminado aún antes de nuestro arribo.

TODOS ...

OLMEDO ...

ALVARADO ...

MOTECUHZOMA: ¡Enotzitzintin! ¡Zencah hueyi incocoliz, moch in zemanahuac coztic-teocuitlatl amo quimahxiliz inic tepitonahuiz.

CACAMA: Tonecuiltonoliz topan y'oquitlalih tonehualiztli.

CORTÉS

ALVARADO...

CORTÉS

ALVARADO

Cuarta escena

(In ye omoteneuhqueh)

MOTECUHZOMA: Techtemmahmauhtia zencah hueyi tetzilihuiliztli.

CACAMA: Tohueytlahtocatziné, amo ximocuecuetlaxohtzino;

(Cuando los soldados clavan la cruz descubren una abertura que oculta el tesoro de Axayácatl)

SOLDADO: ¡Capitán, venga a ver lo que encontramos!

CORTÉS: ¿De qué se trata?

(Los hombres se apiñan frente al insospechado tesoro)

SOLDADO: ¡Es un tesoro...!

CORTÉS: Llamad a Olmedo para que lo bendiga.

TODOS: ¡Viva! ¡Viva! ¡Gracias a la Virgen! *(Entra Olmedo)*

OLMEDO: Aquí tienes, capitán, el pago por tus desvelos. Loados sean los Santos, loado sea Hernando...

ALVARADO: No se amontonen... Ortiz, trae acá ese brazalete...

MOTECUHZOMA: ¡Pobres! Sus dolencias son tan graves que todo el oro de la tierra no alcanzaría a mitigarlas.

CACAMA: Nos hemos convertido en víctimas de nuestra riqueza.

CORTÉS: Nadie terná derecho a se embolsar nada hasta que se haga un inventario e se aparte el quinto real.

ALVARADO: ¿E quién va a hacer el inventario? Estamos hartos de venir aplazados en las reparticiones...

CORTÉS: Alvarado, si no aprendes a obedecer, jamás serás obedecido.

ALVARADO: Eso lo veremos, ilustre capitán...

Cuarta escena

(Dichos. Como fondo la música del recitativo "Io, che raminga" de La Senna... RV 693)

MOTECUHZOMA: Nos acecha un sol de escalofríos...

CACAMA: Mi Gran Señor, que no decaiga su ánimo...

OLMEDO: Habrá que bautizar a aquestos enselvados...

MARINA: In teopixcatzintli quimomachitiznequi intla ye huelipan quizelizqueh in necuaatequiliztli.

CACAMA: Achto niquiz; amo nic-huelcaquiz in huehca teotl itlanahuatil in techpohpoloa ica in ihuehcauhticacualaniliz.

MARINA: Tixolopihtli, ihuan ipampa ica monetlapoltiliz tetlcuahuitl mitztoctizqueh.

OLMEDO...

CORTÉS...

MENSAJERO ...

CORTÉS ...

ALVARADO ...

MOTECUHZOMA: *(Ihuicpa in Marina)* ¿Tleica zencah mahcomana?

MARINA: Yaotequihua Malintzin monequi quimonmixnamiquiliz oc-zequin caxtilantlakah.

MOTECUHZOMA: Monequi quimomachitiz in ticquixtizqueh in toxcaihuitl. Zencah tlanahuia ihuan monequi ahtiquilcahuazqueh. Xicomolhuili.

MARINA ...

CORTÉS ...

MARINA: Ca ozeyax in yaotequihuah.

MOTECUHZOMA: Xitenahuatican ma ye nececenhualo inic moquixtiz in ilhuitl, ma miyec xochitl motlali, amo iuhquin mochipa. Maziuhqui nicaltzacuhtoc no nimazehuaz intloc in tlacoatzitzintin in zan inzel cateh.

MARINA: El padre quiere saber si están listos para ser bautizados....

CACAMA: Primero muerto que aceptar la ley de un dios que yugula con su lejanía.

MARINA: Eres un necio, e tu irreverencia será castigada. *(En español)* ¿Qué hacemos con la niña?

OLMEDO: ¿Qué nombre le ponemos, capitán?

CORTÉS: Me gusta Isabel, e le sienta bien a la zagalilla

*(Tecuichpo es bautizada mientras Cortés la ve con ojos de lascivia)
(Toques de trompeta que anuncian la llegada de un mensajero)*

MENSAJERO: Capitán, ha llegado la noticia del desembarco de un tal Narváez con la encomienda de arrestaros.

CORTÉS: Diantre, maldito Velázquez. *(A Olmedo)* Padre, terná que me acompañar para sobornar a los soldados. Se traiga un buen montón de oro para mover su lealtad. Alvarado, tú te quedas al cargo.

ALVARADO: *(Cínico)* Id con Dios, capitán.

MOTECUHZOMA: *(A Marina)* ¿Por qué tanta agitación?

MARINA: Capitán Malinche ha de salir a enfrentar a otros hombres de Castilla.

MOTECUHZOMA: Debe saber que vamos a celebrar nuestra festividad de Tóxcatl. No podemos cancelarla. Díselo.

MARINA: El Señor pide tu permiso para hacer una fiesta.

CORTÉS: Dile que lo autorizo, pero con la condición de que no sacrifiquen a nadie.

MARINA: El capitán ha dicho que sí...

MOTECUHZOMA: *(Al mayordomo indígena)* Den la orden de que procedan los preparativos. Que haya más flores que nunca. A pesar de la reclusión, mi presencia danzará junto a la soledad de los tlacuaches.

(Salen Cortés, Olmedo y Ortiz. Se cierra telón al tiempo que se escucha, en voz del pueblo, la oración a Tezcatlipoca. Inmediatamente después, los temas vivaldianos dirigidos a los cuatro rumbos del universo emitidos por el mancebo que ha representado a la deidad del

MACEHUALTIN: *Tlacatlé, Totecoé, Yohualle, Ehecatlé, manozo tlacahua in moyollotzin, ma xicmonoitilli, ma xicmotlaicolilli, ma xicmiximachili in momazehualtzin, motolinia in mohuitzinco elziuhtinemi.*

Ma quiza in toilhuiuh / in Tóxcatl xicquixtican / ma ticzohualchihuacan / in toteuh Huitzilopochtli / In huéhuetl ma caquizti, / ma titoitotican / inic topan tlayóhuaz / !Tla tipaquican!

AHUIANI: *Moyyecohua, pehua cuica,/quimoyahua xóchitl onahuia cuicatl,/ tlazeliya xochitl i/cueponi a xochitl i,/zan ica toxochiuh cuico./Oncan nemi xochitotol, / hualquimati teotl ichan,/yectli quecholli huel ontechcuica.*

espejo humeante durante todo el año. Como fondo para la sonoridad de las cuatro flautas se escucharán los palos de agua y algunos truenos. El ixiptla o mancebo, al concluir cada motivo estrellará cada una de las flautas en los escalones del templo homónimo, donde habrían de aguardarlo los sacerdotes para extraerle el corazón. Se percibe la algarabía reinante y al volverse a abrir el telón, los bailarines estarán ya en plena coreografía. Los músicos indígenas estarán en la escena).

Quinta escena

(El Palacio de Axayácatl pasa a un segundo plano iluminándose la plaza central en donde tiene lugar la fiesta de Tóxcatl. Arreglos florales hacen de marco al ballet de guerreros águila y caballeros tigre. Fastuosos los atavíos y los decorados. Sahumerios desprenderán incienso de copal. Conforme avanza el baile, los españoles irán cercando a los danzantes hasta que Alvarado da la orden de atacar por sorpresa. La masacre comienza por el lugar de los atabales. No queda nada en pie más que el silencio. Es la matanza del Templo Mayor)

PUEBLO: *Tlacatl, Toteco, Yohualli Ehecatl (Tezcatlipoca), conceda tu corazón, ten compasión, reconoce a tu pueblo; los pobres que junto a ti sollozan...*

Celebremos la fiesta/la gran fiesta de Tóxcatl./ hagamos de tzoahualli/ al dios Huitzilopochtli./Al son del atambor!/Ea! todos bailemos/ hasta el anochecer/¡Alegrémonos!.

MUJER DE VIDA ALEGRE: *Se ejercita, inicia el canto/se esparcen flores/ alegre el canto; Reverdecen las flores/abren sus corolas las flores/con nuestros cantos se goza./Ahí anda el ave florida/viene a conocer la casa del dios,/El bello pájaro rojo/hermosamente nos viene a cantar.*

ALVARADO: *(Gritando) ¡Agora!... ¡Comenzad por los atabales!*

Allegro molto del Concierto RV 558 fusionado con el coro "Dell'aura al sussurrar de "Dorilla in Tempe" En la matanza se hace una transición al presto del concierto op. 8 n°3. Oscuro (Los cadáveres se quedan en escena).

5:42" ca

Sexta escena

(Cacama, Motecuhzoma ihuan Marina tlanitlaxitqueh calaqui Alvarado xocomicqui)

CACAMA: Axcan omotzahqueh ixochihuan in Ipalnemoani.

MOTECUHZOMA: Amo onyez mihaquimiliuhcayotl inic noconquimiloz in notlaocoyaliz.
(Cualaniliztica) Ipan eztli in momanaz ihzazqueh Itlahtlacolixtelolohhuan in toteohuan
ihuan nixpopoyotiliz.

MARINA: *(Mayatlahtolcopa)* Yum K'in, jahualen tóone' ma' tan kíimi yéetel wíij, tan
kíimi yéetel yaj. In chochilo'ob ts'ó'ok u puts'ul tu pach u yahuat maako'ob beeta'an
k'asil ti'ó'ob.

MOTECUHZOMA: ¿Azo huel oc-zeppa tihcopizqueh iixpan inin zemmanca choquiztli?

Sexta escena

*(Cacama, Motecuhzoma, Tecuichpo y Marina abatidos. Entra Alvarado borracho.)
(Se escucha el inicio de la sinfonía "Al Santo Sepolcro" RV 169)*

CACAMA: Hoy cerraron sus corolas las flores del Dador de la vida.

MOTECUHZOMA: No habrá mortaja suficiente para envolver mi tristeza. *(Con rabia)* ¡En esos charcos de sangre despertarán los ojos cómplices de nuestros dioses! ... y los de mi ceguera!

MARINA: *(En maya)* Detente, tiempo, que ya no morimos de hambre sino de dolor... Mis vísceras han huido tras los gritos de las víctimas... *(Llora)*

MOTECUHZOMA: ¿Podremos volver a cerrar los párpados frente a esta eternidad de sollozos?...

(Regresa Alvarado, salpicado de sangre. Cesa la música)

ALVARADO: Espero que hayáis apreciado la eficiencia de nuestras armas...

MARINA: *(Gritando)* ¿Por qué, Alvarado, por qué?...

ALVARADO: *(Con orgullo)* Como habéis podido ver, la mejor persuasión es la de las armas; los diálogos son para indecisos...

MARINA: Cuando regrese, Hernán va a te azotar hasta tu muerte.

ALVARADO: No creo que regrese con vida, Jah, Jah Jah... Ixtlilxóchitl pactó conmigo para aliarse con los hombres de mi amigo Narvárez.

MARINA: Tu violencia va a desatar más violencia. Ya circulan voces que se está organizando resistencia.

ALVARADO: Ninguno destes guerreros de poca monta terná la valentía de me enfrentar. Yo soy don Pedro de Alvarado, el *Sol*, el Jefe Supremo de las tropas españolas en ultramar...

MARINA: Yo creo que mientes...

ALVARADO: ¿No viste el esplendor de mi porte mientras cegaba vidas inútiles? ¡Yndia alzada, tú también ternás que empezar a me respetar...! *(Con sorna y altivez)* Miren al *Rex ultimus mexicanorum*, rendido a mis pies... (♩) ¡Aquesta es la belleza de la vida militar!

Séptima escena

(In omoteneuhqueh ihuan hualmocuepah Cortés, Olmedo ihuan Ortiz)

ALVARADO ...

MARINA: In yaotequihua quimonequiltia coztic teocuitlatl, ¿oc-achi oncah?

MOTECUHZOMA: Zan in ac cahcociznequi ica itlanhuan tlahzolpancuitlapan.

ALVARADO ...

CACAMA: *(Thuicpa in Marina)* Xiquilhui in nimiquiznequi iuhquin yaoquizqui. Ma zan niman nechmicti. *(Marina inacaztitech in Alvarado)*

ALVARADO ...

CACAMA: Mocatzahuaz in tepamitl ica tocuatex, ohtlipa mohuihuilanazqueh in ocuiltin...

(Durante la entonación del aria, Alvarado se deleitará sopesando el tesoro.)

Aria Se il cor guerriero de la II escena del I acto de Tito Manlio

*Cuando la sangre
pulsaba sin tregua,
se animan las armas en su deber.*

*Gozo el peligro
de la batalla
e me envanezco de gran placer.*

1:53" ca.

Séptima escena

(Dichos y regresan Cortés, Olmedo y Ortiz, A su regreso comienza la música)

ALVARADO: Pregúntales do está el resto del tesoro.

MARINA: *(A Motecuhzoma y Cacama)* El capitán quiere oro, ¿hay más?

MOTECUHZOMA: Sólo aquel que esté dispuesto a recoger con los dientes entre el estiércol...

(Marina hace una señal a manera de negativa)

ALVARADO: *(Amenazando a los cautivos)* Más os vale decidlo por las buenas. Aqueste no puede ser todo el tesoro de tu padre... *(Los pica con la espada)* *(A Cacama)* ¿Y el de Tescuco?... Mirad que os mato agora mesmo.

(Tecuichpo se acerca a Alvarado para darle su muñeca de barro, éste la tira por los aires)

CACAMA: *(A Marina)* Dile que quiero morir como guerrero. Que me sacrifique de una buena vez. *(Marina al oído de Alvarado)*

ALVARADO: Primero ternán que confesar...

(Se oyen los gritos de una muchedumbre enardecida y en la pantalla se proyectarán flechas y piedras que vuelan hasta el palacio de Axayácatl)

CACAMA: Se mancharán las paredes con nuestros sesos, por las calles se arrastrarán los gusanos...

*In téotl quinexti in ixquich ihueli
Quixitini in tlahto cáhcoc icnotlácatl.*

(Hace su aparición un Cortés colérico, atrás Olmedo y Ortiz. Comienza la música –Sólo la parte instrumental del Aria “Gemo in un punto...” de L’Olimpiade RV 725).

CORTÉS: ¡La ciudad está en armas e casi nos matan los hombres del Cuilahua! ¿Qué diablos sucedió?

ALVARADO: Nos llegó el rumor de un ataque por sorpresa e preferí me adelantar.

CORTÉS: ¡Imbécil, hijo de puta!, estamos sitiados por tu insurrección.

ALVARADO: Mientras tengamos a aquestos rehenes no osarán hacernos nada.

CORTÉS: No seas estulto, la gente quiere nos matar junto a Muteczuma *(A Marina)* Dile al emperador que debe arengar a su pueblo para lo calmar. Es nuestra única esperanza.

(Mientras Marina le traduce a Motecuhzoma, Alvarado saca un puñal y alcanza a darle un tajo profundo. Cortés y Ortiz forcejean con Alvarado tratando de arrebatarse el puñal Tecuichpo corre a esconderse en el arcón)

OLMEDO: ¡Santo Dios! Hemos creado un mártir.

CORTÉS: Sacadlo a la terraza. Su presencia todavía les merece respeto.

(Entre todos lo desencadenan y lo conducen a la terraza. Saldrá arrodelado y sostenido por la espalda. Marina, Tecuichpo y Cacama observan. Durante la escena será el coro quien arroje dardos y piedras, una de ellas golpeará la frente del monarca)

Fecit Potentiam del Magnificat en sol menor RV 610.

*Dios muestra el poder de sus brazos
para destronar al rey y exaltar al humilde.*

0:58” ca.

Octava escena

(Dichos. Como fondo el aria “L’ombre” del “Ottone in Villa” RV 729)

(Motecuhzoma cae al suelo y es reconducido al interior del palacio; comienza su lenta agonía. Los españoles estarán ocupados en apoderarse del resto del tesoro. Por la puerta del salón es arrojada Xochicuéitl a quien franquen el paso por ser la madre del emperador. Comienza la música extraída de la escena IX/II de L’ Olimpiade RV 725)

CACAMA: Tozihuatziné, amo xihualmohuica.

XOCHICUÉITL: Nochalchiuhcozcatzin ¿tlein ‘mitzchihqueh?

MARINA: ¡Tozihualpiltzin, ahzo oc-achi cualli tonmohuicaz!

XOCHICUÉITL: Teh otitechhualhuiquili itozca in totequipacholiz. ¡Tema otitechtlaz!
Tinoconetzin, (*Choca motlancuaquechihtzinoa*) ¿Tleica amo oticcac mochi inic
nimitztlatlauhtiaya? Ca momac nimiquini neh.

*In nantli tlaihihuiltli
Ica ichoquiliz quiquimiloa iconeuh
Noca inin tzonquiza.*

CACAMA: Mi señora, mejor no venga.

XOCHICUÉITL: Mi collarcito de piedras preciosas, ¿qué te hicieron...?

MARINA: Señora, es mejor que se vaya.

XOCHICUÉITL: Tú trajiste las voces de nuestra desgracia, ¡Mal parida! *(Se arrodillará sollozando frente al cuerpo moribundo de Motecuhzoma. Reproducirá la efigie de la Piedad de Miguel Ángel)* Mi hijito, ¿por qué fuiste sordo a mis súplicas? *(Lo abraza con desesperación)* Soy yo la que tendría que haber muerto en tus brazos.

Primer movimiento (Largo) del Stabat Mater en fa menor RV 621.

*Una madre adolorida
con su llanto envuelve al hijo
mientras éste parte.*

3:44" ca.

(En el transcurso del aria se verá a Alvarado presionando a Cacama para que le revele dónde está el resto del tesoro, y cómo es torturado)

Novena escena

(Dichos)

(Vuelve a escucharse el bramido de una multitud enardecida y el cielo de nueva cuenta se teñirá de rojo y se cubrirá de dardos, flechas y piedras. Los españoles se aprestan a dejar el recinto frente a la inminencia de la revuelta comandada por Cuicláhuac).

CORTÉS: Es menester nos preparar para la huida.

MARINA: No debéis escapar como cobardes. Busca tregua con Cuiclahuatzin.

CORTÉS: Los ánimos ya no dan para treguas. *(A Alvarado)* ¿Estás contento, imbécil? *(A punto de irse a los golpes)* Tu estupidez ha sido el lastre más pesado de la compañía...

ALVARADO: El peor lastre ha sido aguantar tus fanfarronadas...

CORTÉS: Eso es lo que te arde ¿verdad, imbécil? Que Catalina se haya dado cuenta que como hombre no servías para nada, e haya preferido se maridar conmigo...

(Alvarado se le echa encima y hay amago de lucha pero Olmedo interviene)

OLMEDO: Estos son los adelantados que vienen a poblar las Indias... ¡Albricias!

MARINA: Dejádllos, Padre, sería bueno que descargaran su rabia entre ellos mismos, no la esparciendo como niebla sobre las chinampas...

(Hace su arribo un soldado. A su ingreso comienza el concierto RV153).

SOLDADO: Capitán, están derribando las puentes; si no toma agora sus providencias, será imposible abandonar Temixtitlán.

CORTÉS: En cuanto anochezca haremos el intento de burlar la vigilancia. Retírense con sigilo...

SOLDADO: Sí, capitán.

ALVARADO: ¿Qué opciones tenemos para escapar?

SOLDADO: Hacia la calzada noroeste o lo que llaman canal de los toltecas.

ALVARADO: Muy bien, retírese...

(Sale el soldado)

OLMEDO: Hemos desatado la locura e despertamos a los demonios que llevamos dentro.

MARINA: Sus tinieblas han venido a fecundar las nuestras.

ALVARADO: ¡Vámonos, Padre, que el galeón se hunde!

OLMEDO: Perdonádme, Hernán...

(Salen Alvarado y Olmedo atiborrados)

(De fondo se escucha la introducción del Largo del concierto RV 278)

CORTÉS: Aquestas tierras iban a ser todas mías con sus millares de yndios. Las habría redimido con la cruz en el corazón. ¿Qué hicimos mal, Marina?... Me habría gustado que mi hijo conociera a sus abuelos... Padre, quise desplegar el orgullo de nuestra raza pero se ha estrellado contra los acantilados de mis sueños... Madre, me habría encantado pasearte por aquesta tierra pródiga... donde sus hijos cabalgan con el Sol...

Aria "Sovente il sole" de la Andrómeda Liberata

Decima escena

(In omoteneuhqueh)

CACAMA: !Totlahtocatzin! !Ixayac in atl y'otechquimilo ica iyaotlemiahuah!

MOTECUHZOMA: !Atl! nipolaquiznequia ihtic in moyectenehualacueyo.

TECUICHPO: !Tata!...!Tata!...

XOCHICUÉITL: ¿Cuix toconnequi in nimitzamacaz?

MOTECUHZOMA: *(Ye ic onoc)* (♫) Nican nicah, quiyahuitl...yequeneh ye nimitzcaqui,
xinechhuica... Tlalócan.

*Nipa otli in otlatoco
inTonatiuh imocahuayan,
in (ti) Tlaloc in nechnamiquiz.*

*Ícuic ixochiuh cueponi,
macoetimomana itozqui
pacca ihuían in atitlan.*

(Cortés verá con amargura el escenario de su conquista. Saldrá encorvado por el peso de sus culpas pero recogerá la diadema del emperador. Al final del aria, le hará señas a Ortiz para que se vaya con él, éste le hará entender que se queda con los vencidos. Sale Marina.)

*El Sol zaguero
se lleva a sus hijos.
Con sus resplandores,
les incinera
el corazón.*

6:22” ca.

Décima escena

(Dichos, Tecucihpo sale del arcón. De fondo el aria “L’ombre” del “Ottone” RV 729)

CACAMA: Mi Gran Señor, el rostro del agua nos ha envuelto en sus llamas!

MOTECUHZOMA: ¡Agua! Cómo quisiera sumergirme en tus ondas...

TECUICHPO: Papá, papá

XOCHICUÉITL: Hijo, ¿cómo puedo quitarte la sed?

MOTECUHZOMA: *(Agonizante)* Aquí estoy, lluvia... por fin te escucho... *(Con una sonrisa en el rostro)*, llévame al tlalocan...

Largo del Concierto en fa menor RV 297. Realización en forma de “Aria sin da capo”.

*Aquí está el camino,
donde el sol se detiene.
y Tláloc acude por mi alma.*

*Derrama flores su canto
y su voz se mece
en la placidez de las aguas.*

3:05” ca.

*(Al concluir se escucharán las flautas de la muerte y de un conjunto de lloroncitos.
Estos podrán, en gran dotación, situarse también dentro del público.)*

Coro de las certidumbres

Y'otlacauhqui in inyollotzin in teteoh. (Bajos y tenores)

Quenonamican tonyauh tehuatl. (Mezzos)

Nopiltzitzinhuan, canin namechhuicaz? (Sopranos)

Décimo primera y última escena

(Tecuichpo, Cacama, Xochicuéitl y Ortiz,)

Coro de las Certidumbres

Largo “Et in Terra Pax” de la Introduzione al Gloria RV 639.

(Bajos y tenores) Así lo dispusieron los dioses.

(Mezzos) Al lugar del misterio iras, señor.

(Sopranos) ¡Ay hijos míos! ¿Qué será de nosotros?

1:00” ca

(En la desolación se bosquejará ya el futuro de la nueva raza. Marina, a manera de sombras chinas, podrá verse pariendo y cómo la partera levanta al niño por los aires)

En la pantalla podrá proyectarse un color rojo sangre que, gradualmente, se desvanecerá en los colores del lábaro patrio junto a imágenes del México actual.

Tiempo total: 123:00”

Telón final

EPÍLOGO

(Con la cortina cerrada y después de que fueron saliendo en medio de los aplausos los bailarines, los coristas, los figurantes, los solistas (en este orden: Tecuichpo, Olmedo, Ortiz, Marina, Alvarado, Cacama, Xochicuéitl, Cortés y Motecuhzoma), el director musical, los responsables de la escena (Director, diseñador de pantalla e iluminador) y el libretista; aparecerá entre el público –o, mejor aún, proyectado en pantalla– don Jerónimo de Oca vestido con ropajes contemporáneos).

DON JERÓNIMO: ¡Felicidades! Sus voces se han elevado hasta el último cielo azteca, recordándome que la música vuelve resplandores aquello que ocultamos.

Escuchándolos me he dado cuenta que mi ser mestizo ya no exige reivindicaciones; sólo necesita reposar en el corazón arbolado de sus padres. Pero, permítaseme hacer una admonición suscitada por la visita a esta irreconocible ciudad: Los mandatos del espíritu también se plasman en las urbes que son, ansimesmo, nuestras madres; en sus vientres de piedra hemos recibido la vida y nos aguarda la sepultura. ¿Por qué nos empeñamos en derruir la fisonomía de nuestra historia? ¿Por qué perdimos de vista los volcanes y la opulencia de los bosques?... ¿No sería justo rescatar las acequias de la esperanza y los lagos de la conciencia?...

Aunque, pensándolo bien, la serpiente emplumada podría ayudarnos a encontrar la salida: ¿Qué más da desandar los finales si el tiempo acaba por morderse la cola? ¿No es posible mudar de piel con el recuento de las certidumbres, sabiéndonos habitantes del ombligo de la luna...?

Ciudad de México, verano de 2006

FINIS



Apéndice documental



1.- Texto del Dr. Miguel León Portilla



¿Qué hubiera dicho Vivaldi si le dijeran que su ópera sería presentada con instrumentos de Moctezuma? Estoy seguro que para Vivaldi hubiese sido una cosa maravillosa.

Que yo sepa, nunca se ha intentado acercar un clásico europeo de la talla del genio veneciano con música indígena que, ciertamente, no es muy conocida. Hay mucha ignorancia al respecto y la poca certeza que tenemos es a través de los instrumentos. Hay anotaciones en ciertos manuscritos como el de *Cantares mexicanos*, pero nos quedan todavía oscuridades, sin embargo yo creo que el trabajo del maestro Samuel Máynez es un acierto en ese sentido.

En un reciente artículo para *Arqueología Mexicana* escribí sobre la muerte de Moctezuma y yo sí pienso, como dice Ixtlixóchitl, que los españoles al marcharse le dieron una estocada en el bajo vientre. Otros dicen que murió de una pedrada que recibió de los propios mexicas cuando trató de hablarles para calmarlos.

De lo que no cabe duda, es que Moctezuma fue un hombre sabio. Estaba él en un templo oscuro reflexionando cuando lo eligieron *tlatoani* de México, y lo primero que hizo fue llamar a sus antiguos discípulos para que lo ayudaran a gobernar. Creo que lo hizo con sagacidad y sabiduría. Lo que sucede es que le llegó algo totalmente inesperado. De más allá de las aguas inmensas, como en unas pequeñas montañas bajaron unos hombres barbudos. Él no sabía si era Quetzalcóatl o quién, y Hernán Cortés, un hombre muy sagaz, asumió al menos por un tiempo, ser el enviado de ese señor del oriente, de ese señor Quetzalcóatl. Es decir, la historia de Moctezuma es un drama maravilloso, doloroso pero maravilloso; el encuentro de dos mundos en el cuál, a la postre, su pueblo, su cultura y él mismo van a sucumbir. En este contexto, una ópera adquiere un sentido dramático admirable, y si a esta ópera le inyectamos musicalmente todo el sustrato indígena, se convierte en algo nunca imaginado.

En esta época en que hay tantas transformaciones en la música, yo creo que ésta es una aportación única, que debe de interesar a los mexicanos, no solamente porque nos estamos acercando a nuestra herencia musical indígena, sino también a cualquier europeo, a cualquier músico o musicólogo del mundo. ¿Por qué? Porque es una experiencia totalmente nueva.

Que llegue el momento de gran gozo de ver, escuchar y sentir el *Moteczuhzoma II* de Vivaldi - Máynez. ¡Que se haga la música!

Dr. Miguel León Portilla

2.- Carta del poeta Juan Bañuelos.

Tlaxcala, a 25 de junio del 2006.

A quien corresponda:

He leído con detenimiento el proyecto de reconstrucción de la ópera *Moteuczoma* de Samuel Máynez. La atinada estructuración del tema, en sus aspectos históricos, artísticos, filosóficos y técnicos, está en el sentido de recuperar nuestra mexicanidad, de recuperar nuestra verdadera historia. Con ella se abre una ventana inmensa para que, a través de la música de Antonio Vivaldi, nuestra versión de la conquista se proyecte hasta las estructuras nacionales e internacionales que han desconocido, o pretenden desconocer, nuestras raíces.

Mi entusiasmo por la obra llegó al extremo de ofrecerle cualquier texto de mi obra poética que le fuera de utilidad, amén de haberle hecho sugerencias mínimas sobre la poesía que incluye el nuevo libreto.

La iniciativa del maestro Máynez merece toda mi adhesión y estaré muy atento a su desarrollo. Su puesta en escena suscitará el interés de todos los que amamos la música y valoramos nuestro pasado.



Juan Bañuelos

Catedrático de la Universidad de Tlaxcala
Tél. particular: 01 (246) 4629-173

3.- Carta del dramaturgo, periodista y escritor Vicente Leñero.

Rte : Vicente Leñero

Av. 2 No. 77, San Pedro de los Pinos
México, Delegación Benito Juárez

México, DF, 4 de julio de 2007

A QUIEN CORRESPONDA :

He leído con suma atención el libreto del destacado músico mexicano Samuel Máymez, para la ópera denominada MOTEUCZOMA, cuya música de Antonio Vivaldi él ha rescatado después de una azarosa aventura de investigación.

No soy experto en música, pero quiero manifestar mi entusiasmo por lo que se refiere a ese libreto. En algún tiempo hice un trabajo personal de teatro, para una obra sobre Hernán Cortés, y eso me hizo adentrarme en episodios históricos y valorar, ahora, el trabajo que ha realizado Samuel Máymez en la solución dramática de su libreto. Lo aplaudo con calor. Sus fórmulas literarias, que combinan muy bien lo estrictamente histórico con el espíritu romántico necesario para esta recreación son, a mi modo de ver, muy afortunadas. Es notable su forma de incorporar, en náhuatl, parlamentos relacionados con la participación indígena. La sonoridad de esa lengua, dotan a la obra de elementos sugerentes y dramáticos.

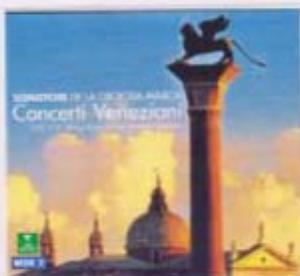
Todo lo que se haga para llevar a escena este trabajo es para felicitar a sus promotores.

Atentamente



Vicente Leñero
escritor

4.- Discografía selecta de los *Sonatori de la Gioiosa Marca*.



5.- Convenio de colaboración entre los ciudadanos Manuel Serna y Samuel Máynez.

México D. F. a 31 de Marzo de 2011

Convenio de colaboración

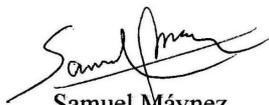
A través del presente se estipula la conformidad entre las partes interesadas con respecto a la orquestación con instrumentos musicales prehispánicos del primer movimiento de la sinfonía de la ópera *Moteczuhzoma II* de Samuel Máynez sobre músicas de Antonio Vivaldi.

La orquestación mencionada fue concebida al alimón entre los suscritos Samuel Máynez y Manuel Serna, comprometiéndose el primero a pagarle al segundo por concepto de colaboración y de ideas propuestas la cantidad de 5 mil pesos m. n.

Leído y aceptado que fue por las partes se da por sobreentendido que la propiedad intelectual de la orquestación citada recae íntegramente en el C. Samuel Máynez y que cualquier duda tocante a lo antedicho queda zanjada merced al presente convenio de colaboración.

Damos fe

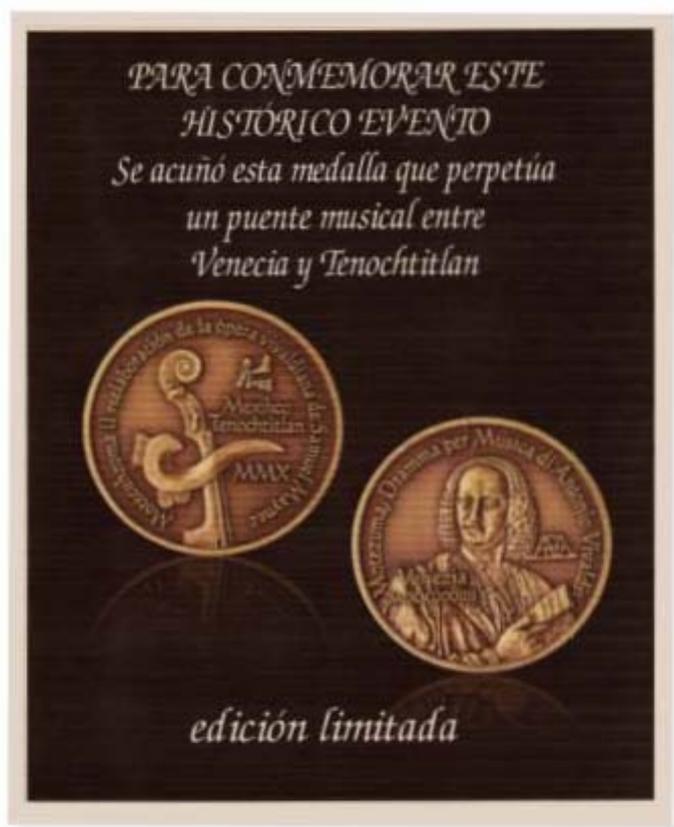

Manuel Serna


Samuel Máynez

6.- Publicación del Diario Oficial de la Federación que acredita el egreso para la realización de la ópera *Moteczuhzoma II*.

SECRETARÍA DE CULTURA, SECRETARÍA GENERAL DEL ESTADO DE OAXACA	6,000,000
ESTADO DE OAXACA	6,000,000
COMPLEMENTO FINANCIERO PARA CONSTRUCCIÓN DEL COMPLEJO EDUCATIVO CULTURAL Y DEPORTIVO PEDRA BLANCA DISTRITO DE OAJIMBARO LUSTRE Y MUNICIPIO DE LA CIUDAD Y TECNOLOGIAS SECRETARIA DE CULTURA DE OAXACA	6,000,000
ESTADO DE OAJIMBARO	6,000,000
PROYECTO DE AMPLIACION DE LA CASA DE LA CULTURA MUNICIPAL MUNICIPIO DE SAN ANTONIO	1,000,000
SALA DE EXPOSICION DE OAJIMBARO MUNICIPIO DE OAJIMBARO	1,000,000
MUNICIPIO DE SAN ANTONIO OAJIMBARO A.C. TALLERES Y ACTIVIDADES ARTISTICAS CULTURALES EN ZONA RESERVA Y ZONA DE ESTUDIO	1,000,000
MUNICIPIO DE SAN ANTONIO OAJIMBARO RESERVA Y CONSERVACION DE CENTRO CULTURAL ROSARIO CASTELLANOS	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO CONSERVACION DEL POLIFORO CULTURAL MUNICIPAL	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO RECONSTRUCCION DE LA CASA DE CULTURA	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO OAJIMBARO A.C. PLAZA DE SAN ANTONIO	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO OAJIMBARO A.C. TALLERES Y ACTIVIDADES ARTISTICAS CULTURALES EN ZONA RESERVA Y ZONA DE ESTUDIO	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO OAJIMBARO A.C. TALLERES Y ACTIVIDADES ARTISTICAS CULTURALES EN ZONA RESERVA Y ZONA DE ESTUDIO	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO OAJIMBARO A.C. COMPLEMENTO FINANCIERO PARA CONSTRUCCION DE CASA DE CULTURA	2,000,000
CENTRO CULTURAL MUNICIPAL MUNICIPIO DE TLAQUEPA	2,000,000
ESTADO DE OAJIMBARO	2,000,000
DIRECCION DEL MUSEO HISTORICO MUSEO DE OAJIMBARO DE CULTURA	1,000,000
SALA DE EXPOSICION DE LA CIUDAD DE OAJIMBARO MUSEO DE OAJIMBARO DE CULTURA	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO MUNICIPIO DE LA REVOLUCION EN LA FRONTERA OAJIMBARO MUNICIPIO DE OAJIMBARO	1,000,000
MUNICIPIO DE OAJIMBARO	6,000,000
SECRETARIA DE CULTURA MUNICIPIO DE LA TIERRA ANTONIO OAJIMBARO MUNICIPIO DE OAJIMBARO DE LA TIERRA ANTONIO	6,000,000
REALIZACION DE LA OPERA MOTECUHZOMA II INSTITUTO FLORENTINO DE INVESTIGACIONES DEL SER Y DEL MUNDO	2,000,000
CONSERVACION DEL ESPACIO PARA FOMENTAR LA CULTURA DE LOS DERECHOS HUMANOS COMISION DE DERECHOS HUMANOS DEL DISTRITO FEDERAL LA CASA DEL AMICO	3,000,000
EL MUNDO NUESTRO A.C. PROGRAMA GENERAL DE RECONSTRUCCION DEL SITE ANTIGUA BASILICA DE SAN JACQUE	10,000,000
CONSTRUCCION DEL NUEVO MUSEO DE HISTORIA NATURAL MUSEO DE HISTORIA NATURAL, SDF	10,000,000
ALOCACIONAMIENTO Y EQUIPAMIENTO DE LOS MUSEOS DE LA SECRETARIA DE CULTURA DEL DF DE LA CIUDAD DE MEXICO DE LOS PERIODOS PREHISTORICO SAN FERNANDO NACIONAL DE LA REVOLUCION DE LA POSTERIDAD Y SALA DE EXPOSICION SECRETARIA DE CULTURA	4,000,000
CONSERVACION FINANCIERA DEL PROGRAMA DE FESTIVALES POPULARES SECRETARIA DE CULTURA	4,000,000
MUSEO DE ARTES ESCENICAS SISTEMA DE TEATROS DE LA CIUDAD DE MEXICO SECRETARIA DE CULTURA SDF	2,000,000
INVESTIGACION Y EQUIPAMIENTO DE OJIMBARO DE TEATRO TEATRO DE LA CIUDAD BENTO JARNE DE LAS MODERNAS Y SERVICIO NACIONAL SECRETARIA DE CULTURA SDF	4,000,000
SECRETARIA DE CULTURA SDF FESTIVALES POPULARES SECRETARIA DE CULTURA	4,000,000
FUNDACION DE ACTIVIDADES ESCENICAS DE LA FUNDACION MEXICANA DE LA LINGUA	1,000,000
COMISION DE OAJIMBARO Y OAJIMBARO A.C. TALLERES Y ACTIVIDADES ARTISTICAS CULTURALES EN ZONA RESERVA Y ZONA DE ESTUDIO	1,000,000
PROGRAMA DE INVESTIGACION CULTURAL Y OAJIMBARO A.C. TALLERES Y ACTIVIDADES ARTISTICAS CULTURALES EN ZONA RESERVA Y ZONA DE ESTUDIO SECRETARIA DE CULTURA	1,000,000
CAPACITACION DEL PATRIMONIO TURISTICO E HISTORICO DEL DISTRITO FEDERAL EQUIPAMIENTO Y CALIFICACION SECRETARIA DE CULTURA SDF	1,000,000

7.- Cartel publicitario de la medalla acuñada por Lorenzo Rafael.



❧ Bibliografía crítica ❧

- ACOSTA, Joseph De. *Historia natural y moral de las Indias*. Fondo de Cultura Económica. México, 1940.
- ADORNI, Bruno. *L'architettura farnesiana a Parma 1545–1630*. Editoriale Battei, Parma, 1974.
- AGUIRRE, Eugenio. *Isabel Moctezuma*. Editorial Planeta. México, D. F. 2008.
- ALEXANDRE, Ivan, A. *Prólogo del disco compacto Un'opera immaginaria*. Virgin Classics 50999 2667280. 2009.
- ALGAROTTI, Francesco. *Lettere prussiane (1712-1764)* Editoriale Sottomarina, Venezia, 2011.
- *Saggio sopra L'opera in musica*. Società tipografica de' classici italiani, Milano, 1823.
- ALLORTO, Riccardo. *Storia della musica*. Ricordi, Milano, 1978.
- ALVA IXTLIXOCHITL, Fernando de. *Historia Tolteca Chichimeca*. Obras Históricas. Edición de E. O'Gorman. 2 vols. Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- AMMETTO, Fabrizio. *I concerti per due violini di Vivaldi*. Olschki, Firenze, 2013.
- ANTEI, Giorgio. *El caballero andante. Vida, obra y desventuras de Lorenzo Boturini Benaduci*. Museo de la Basílica de Guadalupe. México, 2007.
- ARCHENBOLTZ, Johann, Wilhelm von. *England un Italien*. Fishbacher, Karlsruhe, 1791.
- ARIDJIS, Homero. *Moctezuma dentro del Gran teatro del fin del mundo*. Fondo de Cultura Económica. México, 1994.
- ARRUGA, Lorenzo. *Vivaldi: The Meeting*. Notas al disco compacto homónimo. Thrifty Ear Recordings. New York, 1999.
- ASTER, Mischa. *L'Orchestra del Reich. I Berliner Philharmoniker e il Nazionalsocialismo*. Zecchini Editori, Varese, 2011.
- AVICOLLI, Franco. *Las ciudades de la memoria*. Universidad del Claustro de Sor Juana. México, 2008.
- BACH, Johann Sebastian. *Catálogo temático (INCIPIT)*. A cargo de Umberto Balestrini. Carish, Milano. 1988.
- BARBIER, Patrick. *La Venise de Vivaldi*. Éditions Bernard Grasset & Jean Claude Fasquelle. Paris, 2002.

- *The World of the Castrati*. Traducción del francés de Margaret Crossland. Souvenir Press. London. 1996.
- BARJAU, Luis. *La conquista de la Malinche*. Coedición del INAH y Editorial Planeta Mexicana. Bajo el sello editorial MARTÍNEZ ROCA. México, 2009.
- BARSA, Enciclopedia. Publicación subrogada de la *Encyclopædia Britannica* en 17 volúmenes. Chicago, Illinois. 1957.
- BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós. Barcelona, 2000.
- BARTON, Carlin A. *Roman Honor. The fire in the bones*. University of California Press. Berkeley, 2001.
- BASSO Alberto. *L'età di Bach e di Haendel*. A cargo de la sociedad italiana de musicología. EDT. Torino, 1986.
- BATTA, Andrés. *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Equipo de Edición S. L. Barcelona, 2005.
- BEAUMONT, Fray Pablo. *Crónica de Michoacan*. III Tomos. Archivo General de la Nación. Talleres Gráficos de la Nación. México, 1932.
- BELLINA, Anna Laura. *I libretti vivaldiani. Recensione e collazione dei testimoni a stampa*. (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani, 3) Olschki, Firenze, 1982.
- BENÍTEZ, Fernando. *Historia de la ciudad de México*. IX Tomos. Salvat. México, 1984.
- BERENDT, John. *The City of Falling Angels*. Sceptre. Hodder & Stoughton. Great Britain, 2005.
- BERLIOZ, Hector. *Evenings with the orchestra*. University of Chicago Press. Chicago, 1973.
- BOCCARDI, Virgilio. *Vivaldi a Venezia*. Edizioni Canova. Treviso, 2003.
- BRICE HEATH, Shirley. *La política del lenguaje en México*. Instituto Nacional Indigenista. México, 1977.
- BROSSES, Charles de. *Letters historiques et critiques sur l'Italie*. 3 vols. Romain Colombe, Paris, 1799.
- *Lettres, familières sur l'Italie (1739-1740)*. 2 vols. Ed. Bézard. Paris. 1931.
- BURNEY, Charles. *General History of Music*. En 4 volúmenes. Harcourt, Brace and Company, New York. 1935.
- CABRERA, Eliana. *Eventi sonori negli scritti di Cristoforo Colombo*. Università di Bologna. Bologna, 2011.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro y TORREJÓN DE VELASCO, Tomás. *La púrpura de la rosa*. A. Cardona y D. Cruickshank editores. Reichenberger. Kassel, 1990.
- CALVINO, Italo. *Montezuma e Cortés*. Dentro de la biografía de C. A. Burland: *Montezuma, signore degli aztechi*. Giulio Einaudi Editore. Torino, 1976.
- CALZABIGI, Ranieri di. *Tragedia per musica Alcestes, sul originale di Euripide*. Editado por Rudolf Berger. Bärenreiter-Verlag. Kassel, 1957.
- CANDÉ, Roland de. *Vivaldi*. Editorial Le Seuil, colección *Solfèges*. Paris, 1967.
- CANTARES MEXICANOS. Volumen de manuscritos registrado por la Biblioteca Nacional con el № MS 1628 bis. Tres tomos. Edición de Miguel León-Portilla. UNAM, Fideicomiso Teixidor. México, 2011.
- CAMPBELL, Lyle y KAUFMAN Terrence. *Mayan linguistics: where are we now? Annual Review of Anthropology* 14:187-98. Palo Alto, California, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Siglo XXI Editores. México, 1974.
- CASTAÑEDA, Daniel y MENDOZA, Vicente. *Instrumental precortesiano*. Dos volúmenes. Coordinación de Humanidades, UNAM. México, 1991.
- CASTARÈDE, Marie-France. *Les vocalises de la passion*. Armand Colin/ VUEF Éditeur. Paris, 2002.
- CASTILLO, Cristóbal del. *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e Historia de la Conquista*. Estudio introductorio, paleografía, traducción y notas de Federico Navarrete Linares. INAH. México, 1991.
- CHEHAB, Krystal. *A view onto the World: Tenochtitlan, Travel and Utopia in the Early Modern Period*. McGill University Press. Montreal, 2007.
- CIBBER, Theophilus. *The lives of the poets of Great Britain and Ireland*. (1753) Smith, Elder & Co. London, 2004.
- CICERO, Marcus Tullius. *De Inventione*. With English translation by Harry M. Hubbell. Harvard University Press. London, 1940.
- *Pro P. Quinctio Oratio*. Con una introducción y comentarios de Thomas E. Kinsey. Sidney University Press. Australia, 1971.
- CIVININI, Guelfo y ZANGARINI, Carlo. *La fanciulla del West*. Libreto para la ópera homónima de Giacomo Puccini. Ricordi, Milano, 1986.
- CLAVIJERO, Francisco Xavier María. *Historia Antigua de México*. En dos tomos. Editorial Delfín. México, D. F., 1944.
- COLOMBO, Cristoforo. *Relazioni e lettere sul secondo, terzo e quarto viaggio*. Edición a cargo de P.E. Taviani, C. Varela, J. Gil y M. Conti. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Roma, 1992.

- *Il giornale di bordo. Libro della prima navigazione e scoperta delle Indie.* Introducción, notas y fichas de P.E. Taviani. Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Roma, 1988.
- CONLEY, Tom. *The Self-Made Map.* University of Minnesota Press. Minneapolis, 1996.
- CONTRERAS, Guillermo. *Los instrumentos musicales en las culturas precortesianas.* SEP, INAH, Planeta. México, 1988.
- CORNIANI, Marco, conde degli Algarotti. *Catálogo de drammi musicali fatti in Venezia.* Colección dramática Corniani-Algarotti, Biblioteca Braidense. Milano, 1720.
- CORTÉS, Hernán. *Cartas y documentos.* Introducción de Mario Hernández Sánchez-Barba. Editorial Porrúa. México, 1963.
- CROSS, Eric. *The late operas of Antonio Vivaldi 1727-1738.* Dos volúmenes. Umi Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1981.
- DEGRADA, Francesco. *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa.* Olschki, editore. Firenze, 1980.
- DELAMÉA, Frédéric. *La noble agonie de l'opera vivaldien.* Notas al CD de la ópera *Bajazet.* Virgin Classics, 2005.
- DÍAZ CÍNTORA, Salvador. *Los once discursos sobre la realeza.* Libro sexto del *Códice Florentino.* (Introducción, versión, notas e índice). UNAM. México, 1995.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España.* Colección Austral. Espasa-Calpe Argentina, S. A. Buenos Aires, 1955.
- DRYDEN, John. *The poetical works of John Dryden.* Apollo Press. Martine Editor London, 1777.
- *The Indian Emperor or, The Conquest of Mexico by the Spaniards.* Publicado por Jacob y Robert Tonson en el *Strand.* London, 1762.
- DURÁN, Fray Diego. *Historia de la Indias de Nueva España e islas de tierra firme.* En dos tomos. Imprenta de Ignacio Escalante. México, 1880.
- DUSSEL, Enrique. *1492, el encubrimiento del otro.* Nueva Utopía. Madrid, 1993.
- FAVA, Giorgio. *Concerti per flauto e flautino di Vivaldi.* Arcana, Nantes, 2004.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar océano.* Imprenta de la Real Academia de la Historia. Madrid, 1851.
- FERTONANI, Cesare. *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma.* Edizioni Studio Tesi. Pordenone, 1992.

- FILSINGER, Tomás. *Mapas y vistas del Anáhuac. Espacio y tiempo en la cuenca de la Ciudad de México. 1325-2000*. CD-ROM. Edición limitada. Cooperativa Cruz Azul. México. D. F., 2005.
- FORKEL, Johann Nikolaus. *Juan Sebastian Bach*. Traducción del alemán de Adolfo Salazar. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. México, 1950.
- FRACASTORO, Gerolamo. *Lettera sulle lagune di Venezia, ora per la prima volta pubblicata ed illustrata*. Tipografia di Alvisopoli, Venezia, 1815.
- FRIEDRICH II, Der Grosse. *Montezuma, tragedie en trois actes*. Avec permission particuliere du ROI. Chez Jean Godefroi Michaelis. Berlín, 1755.
- FUENTES, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. Siglo veintiuno editores. México, 2011.
- GALEANO, Eduardo. *Los hijos de los días*. Siglo XXI Editores. México, 2012.
- GALLO, Rodolfo. *Antonio Vivaldi, Il Prete Rosso. La famiglia, la morte*. Artículo de la revista Ateneo Veneto CXXIV. Venezia, 1938.
- GARIBAY, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. Dos volúmenes. Editorial Porrúa. México, 1954.
- “Proemio General” en *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún. Editorial Porrúa. 1956, México.
- GIAZOTTO, Remo. *Antonio Vivaldi*. ERI, Torino, 1973.
- GILLIO, Pier Giuseppe. *L'Attività musicale negli ospedali di Venezia nel settecento*. Leo. S. Olschki Editore. Firenze, 2006.
- GIUSTI, Alvise o Girolamo. *Motezuma, drama per musica*. Publicado por Marino Rossetti en la merceria, *all'Insegna della Pace*. Venezia, 1733.
- GOLDONI, Carlo. *Commedie* en trece volúmenes. Pasquali. Venezia, 1761.
- *Tutte le opere*. 14 vols. Edición a cargo de Giuseppe Ortolani. Mondadori. Milano, 1935.
- GÓMEZ DE OLEA Y BUSTINZA, Javier. *La casa de Moctezuma: La descendencia del Emperador Moctezuma II de Méjico*. Revista de la Academia Costarricense de Ciencias Genealógicas. Año 49, n° 38. Imprenta Nacional. San José, C.R. 2001.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro. *Los herederos de Moctezuma*. Boletín Millares Carlo, N° 20. La Palma, Islas Canarias, 2001.
- GOUDAR, Sarah. *Remarques sur la musique et la danse*. Editorial Palese, Venice, 1773.
- GRAULICH, Michel. *Fiestas de los pueblos indígenas. Las fiestas de las veintenas. Ritos aztecas*. Instituto Nacional Indigenista. México, 1999.

- GROUT, Daniel Jay. *A Short History of Opera*. Columbia University Press. New York, 2003.
- GUZMÁN BRAVO, José Antonio. *La adoración de los reyes. Reconstrucción musical y escénica de un auto novohispano en lengua náhuatl*. ENM, UNAM. México, 2007.
- HABÖK, Franz. *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*. Tutzing, Berlin/Stuttgart, 1927.
- HELLER, Karl. *Antonio Vivaldi, The Red Priest of Venice*. Amadeus Press. Portland, Oregon, 1997.
- HERNÁNDEZ PONS, Elsa. *Ejemplos del pasado azteca bajo la arquitectura colonial*. Artículo de la Revista Centro, guía para caminantes. Año 1, núm 4, México, 2003.
- HILL, John Walter. *Vivaldi's "Otone in Villa", a study in Musical Drama*. Ricordi, Milano, 1983.
- HOWARD, Robert y DRYDEN, John. *The Indian Queen, a Tragedy*. Editada por Jacob Tonson en el *Strand*. London, 1785.
- HUMBOLDT, Alexander von. *Ensayo político de la Nueva España*. 5 vols., Librería de Lecointe. París, 1856.
- IVANOVICH, Cristoforo. *Memorie teatrali di Venezia*. Libreria Musicale Italiana. Edición a cargo de Norbert Dubowy. Lucca, Italia, 1993.
- JELLINEK, George. *History through the Opera Glass*. Limelight Editions. Kahan & Averill. New York, London, 1994.
- JENKINS, Keith. *¿Por qué la historia? Ética y posmodernismo*. Fondo de Cultura Económica. México, 2006.
- JOHANSSON, Patrick. *Moctezuma II. Crónica de una muerte anunciada*. C. M. H. L. B. Caravelle n° 70. Toulouse, 1998.
- *Especulación filosófica indígena*. Artículo de la Revista de la Universidad Nacional de México. N° 21. México, 2005.
- JOUY De Etienne y ESMÉNARD, Alphonse. *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*. Rochette, Paris, 1815.
- KENNEDY GRIMSTED, Patricia. *Bach is back in Berlin*. Ensayo publicado en los *Harvard Papers in Ukrainian Studies*. Harvard University Press, 2003.
- KOBAYASHI, José María. *La educación como conquista: empresa franciscana en México*. Colmex, México, 1985.
- KOHUT, Karl. *Narración y Reflexión. Las crónicas de Indias y la teoría historiográfica*. Karl Kohut, editor. El Colegio de México, Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt. México, 2007.

- LAFAYE, Jacques, *Los conquistadores. Figuras y escrituras*. Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 1990.
- LANDA, Diego de. *Relación de las Cosas de Yucatán*. Dastin. S. L. Madrid, 2003.
- LARA, Ana. *La malinche de Paul Barker*. Consejos para ver y oír. Año III, núm., 34. México, 1992.
- LAS CASAS, Bartolomé de. *Historia de Las Indias*. En tres tomos. Miguel Ángel Medina, Jesús Ángel Barreda e Isacio Pérez Fernández editores. Alianza. Madrid. 1994.
- LECLERC COMTE DE BUFFON, Georges Louis. *Histoire naturelle, générale et particulière*. Imprimerie Royal. Paris,
- LEININGER, Thomas. *Vivaldi rekonstruieren*. Nota al programa de mano. Greilich/Neutard. ABC druck GmbH, Heidelberg. 2006.
- LEÑERO, Vicente. *La noche de Hernán Cortés*. Ediciones El Milagro. México, 1994.
- LEÓN PORTILLA, Miguel. *Oraciones a Tezcatlipoca en las pestilencias, hambrunas y guerras*. Estudios de Cultura Náhuatl. Vol. 37. IIIH. UNAM. México, 2006.
- *Quince poetas del mundo náhuatl*. Editorial Diana, México, 2004.
- *Visión de los vencidos*. Relaciones indígenas de la Conquista. Biblioteca del Estudiante Universitario n° 81. UNAM, México, 2012.
- y SHORRIS, Earl. *Antigua y Nueva Palabra. Antología de la literatura mesoamericana desde los tiempos precolombinos hasta el presente*. Aguilar. México, 2004.
- *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. Fondo de Cultura Económica. México, 1987.
- *Bernardino de Sahagún. Pionero de la antropología*. Coedición de El Colegio Nacional y la UNAM. México, 1999.
- *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2006.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. *Hombre-dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. UNAM. México, 1989.
- *El conejo en la cara de la luna*. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana. Dirección General de Publicaciones del CONACULTA e Instituto Nacional Indigenista (INI). México, 1994.
- y TOLEDO, Francisco. *Una vieja historia de la mierda*. CEMCA y Le Castor Astral. México, 2009.

- *Algunas de las características más importantes de la cosmovisión mesoamericana*. Inédito. México, 2009.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia de la Conquista de México*. Editorial Porrúa. Colección "Sepan Cuantos..." México, 2006.
- LUMHOLTZ, Carl. *El México desconocido*. Vol I. INI, México, 1981.
- MAGAÑA, Sergio. *Moctezuma II*. Editores Mexicanos Unidos. México, 1985.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. *Los teatros en la ciudad de México*. Ediciones del Departamento del Distrito Federal y Secretaría de Obras y Servicios. México, 1974.
- MALAMANI, Vittorio. *La satira del costume a Venezia nel secolo XVIII*. Filippi editore. Venezia, 1886.
- MALGOIRE, Jean-Claude. *La tentación del pasticcio en el siglo XX*. Notas al disco sobre la reconstrucción del *Moteczuma vivaldiano*. AUDIVIS/Atelier Lirique de Tourcoing. Région Nord/Pas-de-Calais, 1992.
- MANCINI, Franco, MURARO, María Teresa y POVOLEDO, Elena. *I teatri di Venezia*. Volumen I: Teatri effimeri e nobili imprenditori. Volumen 2: Imprese private e teatri sociali. Corbo e Fiore, Venezia, 1996.
- MARCELLO, Benedetto. *Il teatro alla moda*. Edizioni musicali PIZZICATO. Udine, 1992.
- MARTÍ, Samuel. *Canto, danza y música precortesiana*. Fondo de Cultura Económica. México, 1961.
- MARTIN TRIANA, José María. *El libro de la ópera*. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1992.
- MARTIRE D' ANGHIERA, Pietro. *Décadas del Nuevo Mundo*. II Tomos. José Porrúa e Hijos. México, 1965.
- MAYANS y SISCAR, Gregorio. *Vida de Antonio de Solís*. Inserta en la *Historia de la Conquista de México* del Cronista Mayor de Indias Solís. Casa editorial Garnier Hermanos. Paris, 1884.
- MÁYNEZ, Samuel. *Encuentro con un veneciano de cepa*. Revista PROCESO Nº 1672 del 16 de noviembre. México D. F. 2008.
- *Esquizofrenia universitaria*. Revista PROCESO Nº 1705 del 7 de julio. México, 2009.
- *Tres centurias de melodrama*. Revista PROCESO Nº 1831 del 4 de diciembre. México D. F. 2011.
- *Motecuhzoma II*. Partitura del *dramma per musica* homónimo sobre un libreto del mismo autor. Inédita. México, 2007.

- *Moteczuzoma II*. Programa de mano del estreno mundial. Talleres tipográficos del IMSS. México D. F. 2009.
- MENDIETA, fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. Edición facsimilar de la de 1870. Estudio introductorio de Joaquín García Icazbalceta. Porrúa, Biblioteca Porrúa 46. México, 1980.
- MIRALLES, Juan. *La Malinche. Raíz de México*. Tusquets Editores. México, 2004.
- MISSON, Maximilien. *Nouveau voyage d'Italie fait en l'année 1688*. Uitgever Frijns. Den Haag, 1691.
- MONCADA GARCÍA, Francisco. *Teoría de la música*. Ediciones Framong. México, 1966.
- MONTESQUIEU, (De Secondat, Charles Louis). *Voyages*, dentro de *Œuvres complètes de Montesquieu*, bajo la dirección de A. Massón. 3 volúmenes. Nagel, Paris. 1950-1955.
- MOTEZUMA, Diego Luis, de la compañía de Jesús. *Corona mexicana o Historia de los nueve Motezumas*. Edición y prólogo de Lucas de Torre. Biblioteca Hispana. Madrid, 1914.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Tutte le lettere di Mozart. Epistolario completo della famiglia Mozart (1755-1791)*. Tres tomos. Zecchini Editore. Varese, 2011.
- MURATORI, Ludovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana*. Edición a cargo de Ada Ruschioni. Einaudi. Milano, 1971.
- NETTLETON, George Henry. *English Drama of the Restoration and the Eighteenth Century, 1642-1780*. Macmillan. New York, 1914.
- NORA, Pierre. *Between Memory and History: Le lieux de mémoire*. The Regents of University of California. California, 1989.
- OLIVIER, Guilhem. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica. México, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación del pueblo joven*. Revista de Occidente. Colección El Arquero. Madrid, 1962.
- PAGANO, Roberto. *Scarlatti, Alessandro e Domenico: due vite in una*. Mondadori. Milano, 1985.
- PALM, Erwin Walter. *El indio como objeto del teatro. El teatro de la restauración inglesa y la ópera de Purcell*. Ensayo dentro del libro *Imagen del indio en la Europa moderna*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. España, 1990.
- PAREYÓN, Gabriel. *El estreno mundial de Motezuma de Vivaldi*. Artículo de la Revista Pauta. Núm. 95 Julio-septiembre. México D. F. 2005.
- PATRIARCHI, Gasparo. *Vocabolario veneziano e padovano*. Nella tipografia del seminario. Padova, 1775.

- PAUW, Cornelius De. *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine. Avec une Dissertation sur l'Amérique & les Américains*. Berlín, 1771.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1959.
- PÉREZ ALONSO, Manuel Ignacio. *El destierro de los jesuitas mexicanos y la formación de la conciencia de la nacionalidad*. Universidad Iberoamericana. México, 1987.
- PEZZI, Alfonso. *Considerazioni sull'acustica delle sale*. Edizioni dell'Università di Bologna (UNIBO), Bologna, 2002.
- PINCHERLE, Marc. *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Dos vols. Flammarion, Paris, 1948.
- PISANI, Michael. *Imagining Native America in Music*. Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2005.
- PORCACCHI, Thomaso. *L'Isole più famose del Mondo*. Appresso gli heredi di Simon Galignani. Venetia, 1590.
- RAMÍREZ, Elisa. *Algunas variaciones sobre Moctezuma*. Arqueología Mexicana. Volúmen XVII, Número 96. Editorial Raíces. México, 2009.
- RAMUSIO, Giovanni Battista. *Delle Navigationi et Viaggi*. En Tres volúmenes. Stamperia De'Giunti. Venezia, 1556.
- REMESAL, Antonio. *Historia general de las Indias occidentales y particular de la gobernación de Chiapa y Guatemala*. Editado por Carmelo Sáenz de Santa María. 2Tomos. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1964 y 1966.
- REVUELTAS, Silvestre. *Silvestre Revueltas por él mismo*. Ediciones Era. México, Distrito Federal, 1989.
- REYES, Alfonso. *Visión de Anáhuac*. Vol. II de sus Obras Completas en la colección Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1956.
- ROSAND, Ellen. *Opera in the Seventeenth Century-Venice. The creation of a Genre*. University of California Press, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre sur la musique française*. Dentro de las obras completas publicadas en 26 Tomo 3. Editor. D. Musset-Pathay. Dupont. Paris, 1824.
- *Dictionnaire de musique. Œuvres*.Tomo 3. Dupont. Paris, 1824.
- *La nouvelle Héloïse*. Traducción italiana de Giulia o La nueva Eloisa. Rizzoli. Milano, 1964.
- *Considérations observations sur l'Alceste de M. Gluck*. Œuvres. Tomo 3. Dupont. Paris, 1824.

RYOM, Peter. Antonio Vivaldi: *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke* (RV) Breitkopf & Härtel. Weisbaden, 2007.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Editorial Porrúa. México, 2006.

----- *Códice Florentino*. Edición facsimilar supervisada por el Gobierno de la República y la Biblioteca Medicea Laurenziana. Casa editorial Giunti Barbéra. Firenze, 1979.

----- *Colloquios y doctrina cristiana*. Edición facsimilar, introducción, paleografía, versión del náhuatl y notas de Miguel León-Portilla, IIH. UNAM/Fundación de Investigaciones Sociales, A.C., México, 1986.

SALAZAR, Antonio. *La música de España*. Editora Espasa-Calpa Argentina S. A. Buenos Aires, 1953.

SAMS, Jeremy. *The making of The Enchanted Island*. Notas al programa dentro del Met's Playbill. New York, 2011.

SARDELLI, Federico Maria. *Motezuma. La messa in scena*. Studio Ricucci/Lito Tipografia Cursi. Pisa, 2005.

SCARABELLO, Giovanni. *Meretrices, Storia della prostituzione a Venezia tra il XIII e il XVIII secolo*. Supernova. Venezia, 2006.

SCHERER, Julio. *La terca memoria*. Editorial Grijalvo. México, 2008.

SCHERING, Arnold. *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1905.

SCHÜNEMEYER, Jens. *Die Rekonstruktion von "Motezuma"*. Editor del "booklet" del CD homónimo del sello *Archive* de la Deutsche Grammophon GmbH. Hamburg, 2006.

SEFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Dating Vivaldi's Venetian Operas*. Informazioni e Studi vivaldiani N° 5. Ricordi. Milano, 1984.

SERNA, Enrique. *Sergio Magaña, el redentor condenado*. Revista de la Universidad n° 80. México, 2010.

SEVERI, Stefania. *I teatri di Roma*. Newton & Compton. Roma, 1989.

SOLÍS Y RIBADENEYRA, Antonio. *Historia de la Conquista de México, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. (Edición facsimilar). Miguel Ángel Porrúa. México, 1988.

----- *Istoria della Conquista del Messico, della popolazione e de' progressi nell' America Settentrionale, conosciuta sotto nome di Nuova Spagna*. Scritta in Castigliano e tradotta in Toscano da un' Accademico della *Crusca*. Andrea Polletti Editor. Venezia, 1704.

- SOSA Octavio. *Diccionario de la Ópera Mexicana*. Dirección General de Publicaciones del CONACULTA. México D. F., 2005.
- *El siglo de la Fanciulla del West*. Revista pro ópera. Año XVIII, n° 4 Julio-Agosto. México, 2010.
- STEVENS, Claire. *El Montezuma de Sessions-Caldwell*. Heterofonía, vol. IX, núm. 48 mayo-junio. México, 1976.
- STROHM, Reinhard. *The Operas of Antonio Vivaldi*. En dos volúmenes. Coedición del Istituto Italiano Antonio Vivaldi y la Fondazione Giorgio Cini. Leo S. Olschky Editore. Firenze, 2008.
- *Vivaldi an his Operas, 1730-1734; A Critical Survey*. Ensayo publicado en el libro *Vivaldi, "Motezuma" and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*. Michael Talbot, editor. BREPOLs, Lucca, 2008.
- *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. Yale University Press. New Haven, 1997.
- SUÁREZ DE PERALTA, Juan. *Tratado del descubrimiento de Yndias y su conquista*. Transcripción, del manuscrito de 1581, edición, estudio preliminar y notas de Giorgio Perissinotto. Alianza Editorial. Madrid, 1990.
- SUBIRÁ, José. *Hernán Cortés en la música teatral*. Revista de Indias. Año IX. Enero a Junio. Sevilla, 1948.
- TALBOT, Michael. *Studi vivaldiani*. Edizioni La Spes, Firenze. 1985.
- *Vivaldi*. Alianza Editorial, Madrid, 1978.
- *A mayor new Discovery from Dresden*. Studi vivaldiani. Edizioni La Spes. Firenze. 2006.
- *From Venice "con AMore"* Notas al disco compacto *Concertos for Anna Maria*. PHILIPS, Germany, 1998.
- *Vivaldi's "Late" Style: Final fruition or terminal decline?* Ensayo publicado en el libro *Vivaldi, "Motezuma" and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*. Michael Talbot, editor. BREPOLs, Lucca, 2008.
- *Vivaldi Compedium*. Coedición entre el Istituto Italiano Antonio Vivaldi, la Fondazione Giorgio Cini y Boydell Press. Woodbridge, Suffolk, 2011.
- *The Vivaldi basoon concertos*. Notas al disco compacto *Vivaldi: concerti per fagotto* vol. I. Tesori del Piemonte vol. 45. Nàive, France, 2010.
- TEOGONÍA E HISTORIA DE LOS MEXICANOS. *Historia de México*. Porrúa. Colección Sepan Cuantos 37. México, 1965.

- TOUSSAINT, Manuel. *Planos de la ciudad de México*. IIE, UNAM. México, 1938.
- VALERY, Paul. *Regards sur le monde actuel et autres essais*. Gallimard. París, 1945.
- VESPUCCI, Amerigo. *Mundus Novus*. Edición de Norbert Schultz. Serie neolatina *Vivarium*. Tomo II. M. M. O. Bremerhaven, 1998.
- VITALI, Carlo. *Di alcune zone d'ombra nella biografia vivaldiana. Presenza ipotetiche e sorprendenti assenze del Prete Rosso*. Con un'appendice di fonti relative al repertorio del Sant'Angelo. Fanna e Morelli Editori. Nuovi studi vivaldiani, vol. 2. Olschki. Firenze. 1989.
- VOLTAIRE. (Arouet, François Marie). *Candido o el optimismo*. Editorial Universidad de Antioquía, Colombia, 2010.
- *The Princess of Babylon*. Published by Peter Eckler. Mondial, New York, 2008.
- VOSS, Steffen. *Die partitur von Vivaldi's oper "Motezuma"*. Studi vivaldiani. Revista anual del IIAV de la Fondazione Giorgio Cini. S. P. E. S. (Studio per edizioni Scelte) Firenze, 2004.
- *Antonio Vivaldi's Dramma per musica Motezuma. Some observations on Its Libretto and Music*. Ensayo publicado en el libro Vivaldi, "Motezuma" and the Opera Seria. Essays on a Newly Discovered Work and Its Background. Michael Talbot, editor. BREPOLs, Lucca, 2008.
- WASIELEWSKI, Wilhelm von. *Die Violine und ihre Meister*. Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1869.
- WEISS, Piero. *La diffusione del repertorio operistico nell'Italia del settecento: il caso dell'opera buffa*. En *Civiltà teatrale e settecento emiliano*. Diavoli. Bologna, 1986.
- WHITE, Hayden. *The Historical Text as Literary Artifact. Tropics of Discourse*. Johns Hopkins University Press. Baltimore, Maryland, 1978.
- WOLFF, Helmut Christian. *Bach et al: A Preliminary Report on the Musical Archive of the Berlin Sing-Akademie*. Harvard University Press. Harvard, Mass. 2001.
- WRIGHT, Edward. *Some observations made in traveling through France, Italy etc... in the years 1720, 1721 and 1722*. Dos volúmenes. London, 1730.
- WYLER, Markus. *Evviva il coltellino*. Editor Mark Pappenheim. WLP, Ltd. London, 2009.

❧ Fuentes vivaldianas ❧

Drammi per música

- *Motezuma. Dramma per musica.* RV 723. Copia manuscrita de autor anónimo. Propiedad de la *Sing-Akademie zu Berlin*. Manuscrito SA 1214. Berlin, 2005.
- *Arsilda, regina di Ponto. Dramma per musica* RV 700. Colección Foá 35. ff. 2-172, de la *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.
- *Dorilla in Tempe. Melodramma Eroicopastorale* RV 709. Colección Foá 39, ff. 142-295 de la *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.
- *Farnace. Dramma per musica* RV 711. Fondo Giordano 37, ff. 2-139 de la *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.
- *L'Olimpiade. Dramma per musica* RV 725. Colección Foá 39. ff. 1-139, de la *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.
- *Ottone in Villa. Dramma per musica in atti tre, con sinfonia* RV 729. Edición de John Walter Hill. Ricordi. Milano, 1983.
- *Tito Manlio. Dramma per musica* RV 738. Fondo Giordano 39, ff. 172-365 de la *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.
- *Sovente il sole. Aria del ¿pasticcio? Andromeda Liberata* sin RV. Copia facsimilar facilitada por el IIAV.
- *Zeffiretti che sussurrate. Aria* RV 749.21. Colección Foá 28, ff. 98r-102v. de la *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.

Obras sacras

- *Laudate Pueri Dominum per soprano e orchestra.* Salmo 112. RV 610. Revisión de Angelo Ephrikian. Ricordi. Milano, 1970.
- *Introduzione al Gloria* RV 639. Copia facsimilar proporcionada por el IIAV.
- *Nisi Dominus. Salmo 126 per contralto, archi e basso continuo* RV 608. Revisión de Francesco Degrada. Ricordi. Milano, 1971.
- *Fecit potentiam.* Coro del *Magnificat* RV 610. Copia facsimilar obtenida a través del IIAV.
- *Stabat Mater. Inno per contralto, archi e basso continuo* RV 621. Revisión de G. F. Malipiero. Ricordi. Milano, 1978.

- *Credo per coro a 4 voci miste, archi e basso continuo* RV 591. Revisión de G. F. Malipiero. Ricordi. Milano, 1970.

Oratorios y serenatas

- *Juditha Triumphans, devicta Holofernes barbarie. Sacrum Militare Oratorium per soli, coro a 4 voci miste e orchestra* RV 644. Revisión de Alberto Zedda. Ricordi. Milano, 1971.
- *La Senna festeggiante. Serenata a tre voci con stromenti (Serenata veneciana)* RV 693. Colección Foá 27, ff. 145-243, de la *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*.

Obras instrumentales

Conciertos para violín

- *Le Quattro Stagioni del Cimento dell'Armonia e dell'Inventione* op. VIII. Revisión de G. F. Malipiero. Ricordi. Milano, 1990.
- *Concerto in do minore per violino, archi e cembalo "Il Sospetto"* RV199. Revisión de Angelo Ephrikian. Tomo 4. Milano, 1969.
- *Concerto in Mi maggiore per violino e archi en cembalo "L'Amoroso"* RV 271. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 297. Ricordi. Milano, 1968.
- *Concerto in mi minore per violin, archi e cembalo* RV 278. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 93. Ricordi. Milano, 1976.
- *Concerto en Si bemolle maggiore per violino, archi e cembalo "O sia il Cornetto da posta"* RV 363. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 348. Ricordi. Milano, 1964.

Conciertos o Sinfonías de Ripieno para cuerdas

- *Concerto in re minore per archi e cembalo "Madrigalesco"* RV 129. Revisión de Angelo Ephrikian. Tomo 36. Ricordi. Milano, 1949.
- *Concerto in sol minore per archi e cembalo* RV 153. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 287. Ricordi. Milano, 1975.
- *Sinfonia in La maggiore per archi e cembalo* RV 160. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 184. Ricordi. Milano, 1976.

- *Concerto en Si bemolle maggiore per archi “Conca”* RV163. Manuscrito custodiado por la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Fondo Giordano 29.
- *Sinfonia in si minore per archi “Al Santo Sepolcro”* RV 169. Revisión de Antonio Fanna. Tomo 22. Ricordi. Milano, 1947.

Conciertos para diversos instrumentos.

- *Concerti con molti Istromenti*. Manuscrito resguardado por la *Sächsische Landesbibliothek* de Dresden. Edición facsimilar a cargo Karl Heller. *Fondazione Cini*. La SPES. Firenze, 2007.
- *Concerto in sol minore “per molti istromenti”* RV 576. Colección Foá 32, ff. 239-254 de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.
- *Concerto in re minore per violino, organo, archi e cembalo* RV 541. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 95. Ricordi. Milano, 1977.
- *Concerto in Sol maggiore per fagotto, archi e cembalo* RV 493. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 276. Ricordi. Milano, 1982.
- *Concerto in Si bemolle maggiore per fagotto, archi e basso continuo “La Notte”* RV 501. Revisión de Angelo Ephrikian. Tomo 12. Ricordi. Milano, 1970.
- *Concerto in sol minore per flauto (con fagot obligado), archi e organo “La Notte”* RV 431. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 455. Ricordi. Milano, 1967.
- *Concerto in mi minore per flauto, archi e cembalo* RV 432. (Incompleto) Copia facsimilar proporcionada por el IIAV.
- *Concerto in la minore per viola d’amore, archi e cembalo* RV 397. Revisión de G. F. Malipiero. Tomo 341. Ricordi. Milano, 1981.
- *Concerto in Re maggiore per liuto, archi e cembalo*. RV 93. Revisión de Victor van Puijenbroeck. Uitgave Metropolis. Antwerpen, Belgium, 1973.

Direcciones electrónicas

www.accademiadellacrusca.it

www.bne.es

www.fondazionepergolesispontini.com

www.fondazioneteatrodellapergola.com

www.gmdiseno.com.mx

www.mexicomaxico.org

www.motecuhzoma.de/CortesArtes.html

www.museodeltraje.mcu.es

www.musicat.unam.mx

www.operabaroque.com

www.operaclick.com

www.pomarico.org/VIVALDI/VIVALDI.HTML

www.proceso.com.mx

www.radiomexicointernacional.com.mx

www.ricordi.it/cms/azienda/casa-ricordi-la-storia-1

www.robertoabbondanza.it

www.sedoptica.es

www.sing-akademie.de

www.sonatori.net

www.theaterheidelberg.de

www.usal.es

