

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2019)
Heft: 33-34

Artikel: "Hecho siervo de la gloria de otros, infeliz argumento de nuevas historias" : comentarios a propósito del Montezuma de Giusti-Vivaldi
Autor: Páez Granados, Octavio
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047087>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

“Hecho siervo de la gloria de otros, infeliz argumento de nuevas historias”. Comentarios a propósito del Motezuma de Giusti-Vivaldi

Octavio Páez Granados

Université de Genève/ Universidade de Coimbra
Suiza/ Portugal

Resumen: La figura del emperador azteca Moctezuma Xocoyotzin, a menudo asociado a la imagen de “víctima del destino y objeto de las circunstancias”, ha sido motivo de numerosas tentativas de construcción de un personaje. Me propongo trazar un recorrido que comienza con algunos cronistas que se ocuparon del episodio de la conquista de México y que dieron pie a nuevas versiones del evento, con Moctezuma como protagonista. Me ocuparé del Motezuma propuesto por el poeta veneciano Alvise Giusti, autor de *Motezuma dramma per musica* (1733) y puesto en partitura por el compositor Antonio Vivaldi: inspirado en la *Historia de la conquista de México* (1684) del español Antonio de Solís y Rivadeneyra, nos presenta un Moctezuma susceptible de ser leído como alegoría de una masculinidad en crisis, como alternativa al tipo de lecturas que hacen de él un personaje-emblema asociado a los imaginarios coloniales y nacionales.

Palabras clave: Moctezuma, Crónicas de Indias, Antonio de Solís y Rivadeneyra, *dramma per musica*, Alvise Giusti, Antonio Vivaldi.

“Made a Servant of the Glory of Others, Unhappy Argument of New Stories”. Remarks on Giusti-Vivaldi’s *Motezuma*

Abstract: The figure of the Aztec emperor Moctezuma Xocotzin, often associated with the image of a “victim of destiny and object of circumstances”, has been the subject of numerous attempts of character construction. I propose to trace a journey that begins with some chroniclers who gave accounts of the episode of the conquest of Mexico, and which gave rise to new versions of the event with Moctezuma as protagonist. I will deal with the Moctezuma proposed by the Venetian poet Alvise Giusti, author of *Motezuma drama per musica* (1733), with music by Antonio Vivaldi, that, inspired by the *Historia de la conquista de México* (1684) by the Spaniard Antonio de Solís y Rivadeneyra, presents us with a Moctezuma that can be read as an allegory of a masculinity in crisis, as an alternative to the type of readings that make him a character-emblem associated with colonial and national imaginaries.

Keywords: Moctezuma, Chronicles of the Indies, Antonio de Solís y Rivadeneyra, *dramma per musica*, Alvise Giusti, Antonio Vivaldi.

Peer reviewed article: Recibido: 7.4.2019
 Aceptado: 3.6.2019

CRÓNICA DE LOS SUPUESTOS Y PRETENDIDOS HECHOS: LAS VICISITUDES DE MONTEZUMA

8 de noviembre de 1519, México-Tenochtitlán: Hernán Cortés y sus hombres entran en Tenochtitlán y son recibidos por el *huey tlatoani* Moctezuma Xocoyotzin, quien (se dice) creía en realidad que Cortés era el dios Quetzalcóatl.

Entre el 20 y el 22 de mayo de 1520, México-Tenochtitlán: Matanza del Templo Mayor. Durante unas fiestas religiosas en honor de los dioses Tezcatlipoca y Huitzilopochtli, los españoles dieron muerte a numerosos miembros de la nobleza mexicana. El responsable de la masacre fue Pedro de Alvarado, Cortés se encontraba ausente y Moctezuma había sido tomado como rehén.

La muerte y figura del *tlatoani*: comienza el (des)concierto de voces. 29 de junio de 1520, México-Tenochtitlán: al parecer una piedra golpea a Moctezuma en la cabeza. Se dice que esa supuesta y fatídica pedrada le costó la vida.

Omitiendo gran parte de las abundantísimas descripciones en torno de la figura de Moctezuma —anotadas en el tropel de crónicas, relaciones y “verdaderas historias” de la conquista de la Nueva España— voy a detenerme en el motivo de la pedrada, tomándolo como arranque y ejemplo de una primera tentativa de construcción de un personaje. Es decir, de momento me interesa señalar ciertas dinámicas discursivas derivadas del cuadro narrativo que ilustra la muerte del monarca¹. No obs-

¹ Las versiones sobre la muerte de Moctezuma son capítulo obligado en aquellas crónicas de Indias que se ocupan de la conquista de México. Concretamente, circulan dos versiones de base que son glosadas, ilustradas y salpimentadas *ad libitum*: la indígena que asegura que fue muerto por los españoles, y la española (en gran parte anotada por testigos presenciales) que dicen que fueron los propios indígenas quienes le provocaron la muerte con la mentada pedrada. Así, la versión española es manejada por: Acosta, José de: *Historia natural y moral de las Indias*. Cd. de México: FCE, 1962, pp. 369-371; Aguilar, Francisco de: *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. Cd. de México: UNAM, 1977, pp. 86-91; Anglería, Pedro Mártir de: *Décadas del Nuevo Mundo*. Cd. de México: Porrúa, 1965, p. 494; Argensola, Bartolomé Leonardo de: *Conquista de México*. Cd. de México: Robredo, 1940, p. 318; Cervantes de Salazar, Francisco: *Crónica de la Nueva España*. Madrid: Atlas, 1971, libro IV, cap. CXII; Cortés, Hernán: *Cartas de Relación*. Madrid: Biblioteca Castro, 2013, p. 122; Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2011, pp. 472-473; Durán, Diego: *Historia de las Indias de Nueva España*. Cd. de México: Porrúa, 1967, p. 551, núms. 28-31; López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. 202-

tante, dada la inabordable cantidad de voces que comentaron este fallecimiento, me voy a centrar en comentar unos cuantos ejemplos a guisa de ejercicio ilustrativo. Comienzo por la voz que principió el (des)concierto de voces: la de Hernán Cortés. Aparentemente, estando Moctezuma cautivo y dado el tumultuoso desorden instalado, se le pidió que hablara con sus súbditos con el objetivo de calmar sus ánimos. El 30 de octubre de 1520 Cortés envió una carta al emperador Carlos I, en donde, entre otras cosas, le informa que Moctezuma murió de una pedrada lanzada por "los suyos":

Y el dicho Mutezuma, que todavía estaba preso y un hijo suyo, con otros muchos señores que al principio se habían tomado, dijo que le sacasen a las azoteas de la fortaleza y que él hablaría a los capitanes de aquella gente y les harían que cesase la guerra. Y yo le hice sacar y en llegando a un pretil que salía fuera de la fortaleza, queriendo hablar a la gente que por allí combatía, le dieron una pedrada los suyos en la cabeza, tan grande, que de allí a tres días murió [...]²

Es pues a partir de este primer testimonio que el episodio de la pedrada será glosado, variado y ornamentado por el concierto de voces españolas. Francisco de Aguilar, uno de los soldados de Cortés que estuvo presente el día de la supuesta pedrada, difiere de la versión de Cortés al afirmar que

Hernando Cortés fue a hablar a Moteczuma y a decirle que tuviese por bien rogar a su gente y vasallos que cesasen la guerra, y así le res-

203; Torquemada, Juan de: *Monarquía Indiana*. Cd. de México: UNAM, 1975, II, cap. LXX; Vázquez de Tapia, Bernardino: *Relación de méritos y servicios del conquistador*. Cd. de México: UNAM, 1972, pp. 42-43. Dicen que fue muerto por los españoles: Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de: *Décimo tercia relación de la venida de los españoles y principio de la ley evangélica*. Cd. de México: Robredo, 1938, p. 12; *Anales de Tlatelolco*. Cd. de México: Robredo, 1948, p. 64; *Códice Aubin*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1963, p. 58, lám. 85; *Códice Ramírez*. Cd. de México: Irineo Paz, 1878, p. 91; Muñoz Camargo, Diego: *Historia de Tlaxcala*. Cd. de México: Secretaría de Fomento, 1892, p. 217; Orozco y Berra, Manuel: *Historia antigua y de la conquista de México*. Cd. de México: Esteva, 1880, IV, p. 424 y ss.; Sahagún, Bernardino de: *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Cd. de México: Robredo, 1938, IV, pp. 177-178; San Antón Muñón Chimalpahin, Francisco de: *Relaciones originales de Chalco Amecamecan*. Cd. de México: FCE, 1965, p. 236 (inclusive, este autor dice que Moctezuma fue estrangulado por los españoles).

² Cortés, Hernán: *Cartas de Relación*. Madrid: Biblioteca Castro, 2013, p. 122.

pondió: tarde, señor, habéis acordado, porque ya tienen elegido y hecho señor a mi hermano; más empero yo iré como me lo mandáis.³

Esto contradice lo dicho por Cortés en la ya mencionada carta remitida a Carlos I, en donde anota que fue Moctezuma quien tuvo la iniciativa de hablar a sus súbditos. Bernal Díaz del Castillo (otro testigo presencial) por ejemplo, dramatiza la lapidación regia con un antes lleno de encuentros, diálogos cariñosos y sollozos; un durante con una lluvia paralela de palos y otras heridas más allá del descalabro fatal; y un después lleno de condolencias y sentidos llantos:

Que Montezuma se puso a un pretil de una azotea con muchos de nuestros soldados que le guardaban y les comenzó a hablar con palabras muy amorosas que dejasen la guerra [...]. Y muchos principales y capitanes mexicanos bien le conocieron y luego mandaron que callasen sus gentes y no tirasen varas ni piedras ni flechas, y cuatro de ellos se llegaron en parte que el Montezuma les podía hablar, y ellos a él, llorando le dijeron: "¡Oh, señor y nuestro gran señor, y cómo nos pesa de todo vuestro mal y daño y de vuestros hijos y parientes! [...]". Y no hubieron bien acabado el razonamiento, cuando en aquella sazón tiran tanta piedra y vara, que los nuestros que le arrodaban, desde que vieron que entre tanto que hablaba con ellos no daban guerra, se descuidaron un momento de le rodear de presto, y le dieron tres pedradas, una en la cabeza y otra en un brazo y otra en una pierna, y puesto que le rogaban se curase y comiese, y le decían sobre ello buenas palabras, no quiso, antes, cuando no nos catamos, vinieron a decir que era muerto. Y Cortés lloró por él, y todos nuestros capitanes y soldados, y hombres hubo entre nosotros, de los que le conocíamos y tratábamos, que fue tan llorado como si fuera nuestro padre, y no nos hemos de maravillar de ello, viendo que tan bueno era.⁴

Esta versión del episodio, claramente con más dramatización y ornamento, nos va encaminando a versiones cada vez más glosadas y "filtradas" de lo sucedido. El humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar, llegado cerca del año 1550 a la Nueva España (por lo tanto, no se trata de un testigo presen-

³ Aguilar, Francisco de: *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. Cd. de México: UNAM, 1977, p. 88.

⁴ Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2011, pp. 472-473.

cial del episodio) menciona incluso que la Malinche (otro de esos personajes-emblema de la conquista de México abordada *ad nauseam*) estuvo presente en el momento de la pedrada:

Crecía la guerra; víase afligido Cortés y Motezuma, y porque los españoles no le matasen, o porque verdaderamente los amaba y quería bien, ya jamás en ausencia ni en presencia le oyeron decir mal de ellos, que era de lo que más pesaba a los mexicanos, envió a llamar a Marina; rogole dijese al Capitán que él quería subir a la azotea y desde el pretil hablar a los suyos, que por ventura cesarían y vendrían en algún buen concierto. Pareciose bien a Cortés, mandole subir con doscientos españoles de guarda, y él, aderezado y vestido con sus paños reales, púsose Marina a su lado, para entender lo que dirían y responderían sus vasallos. Apartáronse algo los españoles para que los mexicanos le vieses y conociesen; hicieron señal de que cesaren y callasen, con las mantas, algunos señores que con Motezuma subieron; conociéronle luego los suyos, y en esto se engaña Gómara, que casi trasladó a Motolinea, que dice que no le conocieron.⁵

Además de introducir a la Malinche, resulta pertinente observar que Cervantes de Salazar refuta la versión de los hechos dada por Francisco López de Gómara argumentando que, a su vez, éste glosa lo dicho por el religioso Toribio de Benavente (conocido como "Motolinía"). Es decir, va quedando patente la dinámica discursiva del "filtrado" y "empalme" de versiones, que tan frecuentemente se puede encontrar en los cronistas de Indias. Otra cosa que llama la atención en este ejemplo es el hecho de que el cronista le otorga diálogos a Moctezuma justo antes de ser golpeado por la piedra:

[...] alzando Motezuma la voz contra su autoridad real, para que de los más y especialmente de aquellos señores que tanto encendían a los otros, fuese oído les habló de esta manera: "Por los dioses inmortales que nos dan los mantenimientos de que nos sustentamos y nos dan salud y victoria, os ruego que si en algún tiempo yo os he bien gobernado y hecho mercedes y buenas obras, que ahora mostréis el agradecimiento debido, haciendo lo que os rogare y mandare. Hanme dicho que siendo yo vivo habéis elegido Rey, porque yo estoy en prisión y porque

⁵ Cervantes de Salazar, Francisco: *Crónica de la Nueva España*. Madrid: Atlas, libro IV, cap. CXII, 1971.

quiero bien a los cristianos a quien vosotros aborrecéis tanto. No lo puedo creer que dejéis vuestro Rey natural por el que no lo es, ya los dioses me vengarían cuando yo no pudiese tomar venganza. Si habéis porfiado tanto en los combates, con tantas muertes y pérdidas de los vuestros, por ponerme en libertad, yo os lo agradezco mucho, pero sabed que, aunque vuestra intención es buena y de leales vasallos, que vais errados y os engañáis mucho, que de otro mundo vinieron a visitarme de parte de su gran Emperador. Dejad, os ruego, las armas, no porfiéis, mirad que son muy poderosos y valientes los cristianos y que uno de ellos que habéis muerto os cuesta más de dos mil de los vuestros; en los más de los reencuentros, por pocos que hayan sido, han sido victoriosos contra muchos de los vuestros. Os han rogado con la paz, no os han quitado vuestras haciendas, ni forzado vuestras mujeres ni hijas, y si con todo esto queréis que se vayan, ellos se irán, porque no quieren contra vuestra voluntad estar en esta ciudad. Yo saldré de aquí cuando vosotros quisierdes, que siempre he tenido libertad para ello; por tanto, si como al principio os dice, me amáis e yo os he obligado a ello, cesad, cesad, por amor de mí; no estéis furiosos ni ciegos de pasión, que ésta nunca dexa hacer cosa acertada.⁶

Este diálogo puesto en boca de Moctezuma, que nítidamente deja en muy buena posición a los españoles y perfila al *tlatoani* como un personaje altamente conciliador, presenta contradicciones. Así, por ejemplo, el emperador habla en calidad de preso (“Hanme dicho que siendo yo vivo habéis elegido Rey, porque yo estoy en prisión”), para luego afirmar que él permanece voluntariamente al lado de los españoles (“porque yo de mi voluntad estaba y estoy en estos aposentos, que son mi casa, como sabéis, para hacer buen tratamiento a estos huéspedes”). No diciendo nada nuevo, estas contradicciones textuales pueden ser claramente observadas en otros ejemplos de cronistas, pero antes de pasar a otro ejemplo de esta naturaleza, veamos cómo acaba el Moctezuma de la versión de Cervantes de Salazar:

Oyeron los mexicanos con muy gran atención este razonamiento; hablaron quedo, un poco entre sí, y como vieron que todavía Motezuma se aficionaba a los españoles, que tanto ellos aborrecían, y el elegido era de su banda y pensaba quedar con el reino y señorío que no era suyo, con gran furia y desvergüenza le respondieron: “Calla, bellaco,

⁶ *Ibid.*

cuilón, afeminado, nascido para tejer e hilar y no para Rey e seguir la guerra; esos perros cristianos que tú tanto amas te tienen preso como a mascegal, y eres una gallina; no es posible sino que éstos se echan contigo y te tienen por su manceba". Diciéndole estos y otros muchos de nuestros, volvieron al combate, tiraron a Motezuma y los cristianos muchas flechas y piedras, aunque un español tenía cuidado de rodelar a Motezuma, quiso su desgracia que le acertó en la cabeza hacia la sien una pedrada. Bajó a su aposento, hechóse en la cama; la herida no era mortal, pero afrentado y avergonzado de los suyos que como a dios le obedecían, estuvo tan triste y enojado cuatro días que vivió, que ni quiso comer ni ser curado.⁷

Aquí, la variante novedosa radica en la supuesta lluvia de insultos que el monarca recibe por parte de sus súbditos, justo antes de recibir la pedrada. Moctezuma es, pues, acusado de cobarde y de servir como prostituto de los españoles. Otro cronista que paso a mencionar es Francisco López de Gómara, sujeto que nunca estuvo en México y que basó sus escritos a partir de lo dicho por otros. Éste detalla la escena de la muerte de Moctezuma, anotando que fue una pedrada en la sien lo que lo derribó y le provocó la muerte al tercer día. Nos dice luego que Cortés ordenó que dos caballeros mexicas sacaran el cadáver del *tlatoani* a cuestras, para que: "los indios vieses que moría de la pedrada que ellos le habían dado, y no de mal que él le hubiese hecho"⁸. Luego, amplía el cuadro de la muerte afirmando que Moctezuma "pidió el bautismo, según dicen, [...]; y no se lo dieron entonces por dárselo la Pascua con la solemnidad que requería tan alto sacramento y tan poderoso príncipe"⁹. Con Gómara, la dinámica de la glosa es más que evidente y la información a partir de terceros es la argamasa de toda su construcción textual:

Afirman que nunca Moteczuma, aunque de muchos fue requerido, consintió en muerte de español ni en daño de Cortés, a quien mucho amaba. También hay quien lo contrario diga. Todos dan buenas razones; mas empero no pudieron saber la verdad nuestros españoles, porque ni entonces entendían el lenguaje, ni después hallaron vivo a nin-

⁷ *Ibid.*

⁸ López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 202.

⁹ *Ibid.*, p. 202.

guno con quien Moteczuma hubiese comunicado esta puridad. Una cosa sé decir, que nunca dijo mal de españoles, que no poco enojo y descontento era para los suyos.¹⁰

No sabemos quién afirma y las contradicciones resultan patentes. Primero, se anota que la supuesta simpatía que Moctezuma sentía por los españoles no podía ser constatada dadas las limitaciones del lenguaje y por la falta de testigos de primera mano (murieron, se nos dice). Después, esta afirmación colisiona con la frase “una cosa sé decir, que nunca dijo mal de españoles”. Esta pretendida vinculación tan positiva entre Moctezuma y los españoles, continúa siendo subrayada por Gómara:

Más perdieron nuestros españoles con la muerte de Moteczuma que los indios, si bien consideraseis las muertes y destrozo que luego se siguió a los unos, y el contentamiento y descanso de los otros; porque muerto él, se quedaron en sus casas y tomaron nuevo rey.¹¹

Al semblante de Moctezuma retratado por Gómara —el de un rey al que sus súbditos ciertamente querían, pero que fue finalmente maltratado, vituperado y rápidamente olvidado— se le suma la imagen de que “cuentan que fue sabio: a mi parecer, o fue muy sabio, pues pasaba por las cosas así, o muy necio, que no las sentía”¹², dándonos entonces un juicio de valor que remata la proyección de Moctezuma, en tanto “personaje construido”. Así, con López de Gómara se ejemplifica una dinámica de construcción de un personaje —a partir de su figura silenciosa o silenciada (por las circunstancias o no, poco importa)— y basada en suposiciones y “filtros” testimoniales anónimos dados por terceros. Teniendo pues en cuenta que las crónicas de Indias (en este caso las centradas en la conquista de México) funcionan como los primeros testimonios de los imaginarios, las proyecciones y las construcciones coloniales, he tomado como caso de estudio el episodio de la muerte de Moctezuma para, más allá de la narración/descripción de los supuestos hechos, observar la dinámica construcción de un personaje. Esta tentativa, apoyada en las interpretaciones de los acontecimientos y (en algunos casos) en las filtraciones de lo dicho por terce-

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 203.

ros, se proyecta a partir de una figura a la que se le ha dado psicología, voz y cuerpo. Y esto, allende de la deturpación provocada por la sobreabundancia de versiones y comentarios, devino en la proyección de un personaje que pasó a funcionar como símbolo, emblema, alegoría, comodín o proyección de imaginarios colectivos. Retomaré más adelante este argumento, pero antes sigo con la crónica de los hechos que interrumpí.

PROSIGUE LA CRÓNICA DE LOS "HECHOS"

1684, Madrid: El poeta, dramaturgo y Cronista Mayor de Indias (desde 1660), Antonio Solís y Rivadeneyra publica su *Historia de la conquista de México* basándose en relatos previos (los ya mencionados de Cortés, Díaz del Castillo y López de Gómara).

1704, Venecia: La obra de Solís y Rivadeneyra se publica en esta ciudad (*Istoria della conquista del Messico [...] scritta in castigliano [...] e tradotta in toscano da un'Accademico della Crusca*) en los talleres de Andrea Polleti. Una primera traducción italiana ya había aparecido en Florencia en 1699.

14 de noviembre de 1733, Venecia: Se estrena en el teatro Sant'Angelo el *dramma per musica Motezuma*. El libretista fue el poeta veneciano Alvise Giusti, quien afirmó basarse en la *Historia de la conquista de México* de Solís y Rivadeneyra. El propio poeta admite haber retocado y manipulado la historia de Cortés y Moctezuma para favorecer las necesidades del drama¹³. El

¹³ "È famosa l'istoria della conquista del Messico sotto la condotta del valorosissimo Fernando Cortes in cui diede mirabili contrassegni di prudenza, e valore. Ne scrisse con minor sospetto di tutti gl'autori la famosa penna del De Solis, e quantunque giudicato il più interessato nelle glorie di quest'eroe, nulladimeno io lo giudico il più sincero. Molte furono le azioni generose, ed invitte di questo duce per arrivare al sospirato confine; ma per ridurmi quant'è possibile alla brevità dell'azione, io mi raccolgo nel tempo, che da Motezuma imperator del Messico fu il Cortes con il suo seguito ricevuto nella capitale. Suppongo l'amistà benché simulata, che fra quelle due nazioni correva, i pretesti per li quali fu interrotta la pace, e rappresento nel presente dramma le calamità dell'ultimo giorno in cui restò quel gran principe soggiogato, e vinta la monarchia. Tutto ciò, che di vero abbandono, e che di verisimile aggiungo è per adattarmi alla scena, e perché meno imperfetto, che sia possibile comparisca il presente dramma intitolato MOTEZUMA. Le voci, fato, numi, destino, ed altre sono termini poetici, che nulla offendono la religion dell'autore, ch'è cattolico": Giusti, Alvise: *Motezuma*. Prólogo del libreto, edición de Dario Zanotti a partir de un

libreto en lengua italiana fue puesto en música por el compositor, también veneciano, Antonio Lucio Vivaldi. Giovanni Gallo fue el coreógrafo y Antonio Mauro el escenógrafo.

28 de julio de 1741, Viena: Después de gozar de una cierta fama y provocar alguna polémica¹⁴, muere Antonio Vivaldi. Admirado por el emperador Carlos VI de Austria fue invitado a residir en su corte y se dice que el compositor, en una situación económica comprometida, tuvo que malbaratar gran parte de sus manuscritos musicales para llegar hasta la capital austriaca¹⁵. Una vez muerto, su obra fue completamente olvidada hasta que la musicología del siglo XX lo consagró como “figura de autor”, o más bien, “figura de compositor”. Lanzado pues al estrellato por la musicología, la fama de Vivaldi se mantiene hasta la actualidad y lo convierte en uno de los compositores barrocos más conocidos por el gran público. El poeta no corrió la misma suerte que el compositor, hecho bastante frecuente en el mundo de la ópera.

1832, Berlín: El compositor, director de orquesta y pedagogo alemán Carl Friedrich Zelter deja en herencia su acervo musical a la Sing-Akademie zu Berlin, sociedad musical fundada en 1791 por el clavecinista Carl Friedrich Fasch, profesor de Zelter.

1945, Kiev: Llega a esta ciudad la colección de papeles de música de la Sing-Akademie zu Berlin (alrededor de 5,000 documentos). La colección, puesta a salvo por las autoridades berlinesas en un edificio ubicado en la región de Silesia, fue tomada por el ejército rojo y trasladada a la capital ucraniana.

ejemplar original conservado en la *Biblioteca nazionale “Braidense”* de Milán. Libretto núm. 225: www.librettidopera.it, 2012, p. 4.

¹⁴ *Il prete rosso* (el cura rojo), tal y como era conocido Vivaldi ya que era pelirrojo y sacerdote, fue una figura bastante polémica en el contexto de la época. Nunca llegó a cumplir con sus deberes religiosos, alegando supuestos problemas de salud. Tales problemas, sin embargo, no le impidieron hacerse cargo de la dirección artística y de la enseñanza musical del *Ospedale della Pietà*, un orfelinato femenino que contaba con una nutrida orquesta de jovencitas, las cuales, bajo la dirección de Vivaldi, ganaron fama internacional. Además de lo anterior, Vivaldi desarrollaba una intensa actividad como empresario teatral —coordinando la actividad operística del teatro de Sant’Angel—, organizaba sus numerosas giras artísticas como director de óperas y conciertos y como virtuoso del violín. Sin mencionar que se ocupaba de atender la publicación de sus obras en varias ciudades europeas. Queda aún por señalar la dudosa relación que mantuvo con la cantante Anna Girò, “La Mantovana”, virtuosa y protegida del compositor, quien fue además la *prima donna* en numerosas óperas del veneciano.

¹⁵ Kolneder, Walter: *Antonio Vivaldi: Documents of his Life and Works*. New York: Petres, 1983, p. 179.

1974, Cd. de México: La casa editorial Siglo XXI publica la novela *Concierto Barroco* del cubano Alejo Carpentier. Uno de los personajes principales de esta historia, un rico criollo novohispano, viaja hasta Venecia y deslumbra a Antonio Vivaldi con la historia de Moctezuma, quien crea entonces el *dramma per musica Motezuma*. Carpentier —quien poseía un interés notable por el arte musical— dice haber tomado noticia de la existencia del libreto del *Motezuma* de Giusti-Vivaldi gracias a su amigo el musicólogo francés Roland de Candé¹⁶, atribuyendo el entusiasmo por tal noticia al hecho de que

[...] se considera generalmente que la entrada del tema americano en la gran ópera universal fue marcado por las "Indias Galantes" de Rameau¹⁷, cuya acción transcurre en el imperio de los incas. Pero la ópera de Vivaldi sobre México es anterior a la de Rameau, sería por lo tanto la verdadera entrada del tema latinoamericano en la ópera universal.¹⁸

Es de notar que ambas óperas, el *Motezuma* y *Las Indias galantes*, al lado del tema americano han tomado relevo gracias al sello "figuras de compositor" que las acompaña (Rameau ha sido y continúa siendo una figura de culto no sólo para la musicología francesa, sino también para la musicología occidental). A propósito de esta cuestión y de su relación con la génesis de su novela, Carpentier mencionó:

La moda de Vivaldi, esta moda tan difusa actualmente, que hace que se oiga música de Vivaldi en todas las estaciones de radio del mundo entero —y principalmente en América latina, a todas horas del día— data de veinte años a esta parte. Entonces imaginé una novela barroca, cuya acción empieza en México, continúa en la Habana, después en el Madrid de Felipe IV, prosigue en el estreno de la ópera *Moctezuma* de Vivaldi, después hay una especie de tránsito onírico que

¹⁶ Carpentier, Alejo: *Concierto barroco*. Cd. de México: Siglo XXI, 1997, p. 92.

¹⁷ *Les Indes galantes*, ópera-ballet con música del compositor Jean-Philippe Rameau y libreto en francés de Louis Fuzelier, fue estrenada en la *Académie Royale de Musique et Danse* de París el 23 de agosto de 1735; es decir, dos años después del *Motezuma* de Giusti-Vivaldi. Grosso modo, la ópera narra historias de amor galantes sucedidas en lugares remotos y exóticos (comprendidos bajo el nombre genérico de "las Indias"): Turquía, Persia, Perú y Norteamérica.

¹⁸ Carpentier, cit. en Campa, Rosalba: *América latina, la identidad y la máscara*. Cd. de México: Siglo XXI, 1987, p. 144.

nos lleva doscientos años adelante, en la época en que resurge Vivaldi, y termina en la época actual. Y no es una mera fantasía, porque en esa novela hay un personaje, un negro cubano, y otro, un mexicano, que se plantean ciertas cuestiones que tienen un significado revolucionario.¹⁹

Carpentier logró entonces dar con un ejemplar del libreto, pero hasta ese momento la música de la ópera se consideraba perdida.

2001, Berlín: Después de numerosos trámites y maniobras jurídicas, el archivo musical de la Sing-Akademie zu Berlin retorna a Alemania.

2002: Berlín: El musicólogo Steffen Voss encontró la partitura del *Motezuma* de Giusti-Vivaldi en la colección de la ya mencionada academia berlinesa. No obstante, el manuscrito se encontró incompleto.

11 de junio de 2005, Rotterdam: Después de 272 años de silencio, el *Motezuma* volvió a ser escuchado en una versión de concierto (anunciado como “estreno mundial”). La representación de la ópera en dicha ciudad holandesa no fue posible, dado que esto fue prohibido por un tribunal de Düsseldorf, reservando así el montaje integral “en primicia” para la escena alemana. Para la versión de concierto escuchada en Holanda, las partes extraviadas fueron reconstruidas por el ya mencionado musicólogo Steffen Voss y el director de orquesta italiano Federico Maria Sardelli. Sobre ese día, escribió el compositor mexicano Gabriel Pareyon (quien estuvo presente):

Muy pocos mexicanos tuvimos la suerte de asistir al concierto. No faltó la representación diplomática de nuestro país, pero hasta donde pude ver, sólo asistimos dos compositores de México. Ambos teníamos la curiosidad de averiguar si Vivaldi había incluido en su partitura algún aspecto mexicano. Algún elemento que recordara una chacona, una zarabanda o una huaracha²⁰, algún signo de monotonía percusiva o un tamboreo imitado por las cuerdas o el clave. Siquiera algún aire de

¹⁹ *Ibid.*, p. 145.

²⁰ Se refiere a danzas que aparentemente surgieron en la América española de los siglos XVI y XVII y que luego se popularizaron por Europa occidental.

fandanguillo²¹ o cierto color español. Absolutamente nada. La música es estrictamente italiana, o mejor dicho veneciana, barroca [...].²²

Hasta este momento, me he dado a la tarea de presentar una cronología de los hechos para ilustrar una serie de enredos y vericuetos (literarios, musicales y circunstanciales) detonados a partir de la figura de Moctezuma Xocoyotzin. Estos hechos se refieren pues a la génesis, al camino seguido y a las reacciones provocadas por el primer *dramma per musica* (del que se tienen noticias hasta el momento) que aborda la figura del *tlatoani*²³. Como ya lo mencioné, mi interés por esta figura —silenciosa o silenciada— y a la que se le ha puesto con tanto interés, voz, cuerpo y psicología, se desprende de las múltiples iniciativas de construcción de personaje a las que ha sido sometido. Así, partiendo de lo anotado por Cortés, Díaz del Castillo y López de Gómara, más de un siglo después apareció el *tlatoani* creado por Solís y Rivadeneyra. Traducida esta obra al italiano, este Moctezuma del *seicento* dio origen a una versión settecentista todavía más fantaseada: la del *dramma per musica* de Alvise Giusti. Este drama fue entonces el origen de un nuevo y novelado *Concierto Barroco*, que lleva entonces la figura de Moctezuma más allá del

²¹ Fandango o fandanguillo: danza del barroco español que se arraigó fuertemente en el virreinato de la Nueva España.

²² Pareyon, Gabriel: «El Motezuma de Vivaldi», *Pauta*, XXIII, 95 (2005), p. 52. Anotaciones como ésta, que parecen meras anécdotas, cobrarán otro sentido más adelante.

²³ El poeta español Antonio Enríquez Gómez había tratado el tema de la conquista de México en su obra teatral *La conquista de México* con anterioridad (fue publicada póstumamente en 1668). No obstante, según el estado actual de las investigaciones, en efecto, el *Motezuma* de Giusti-Vivaldi es la primera ópera que aborda el episodio de la conquista de México, con Moctezuma como uno de sus protagonistas. Ahora bien, al contrario de lo que en su momento Alejo Carpentier creyó, el tema americano ya había sido previamente tratado en la ópera del compositor toscano Bernardo Pasquini titulada *Il Colombo, overo L'India scoperta* (estrenada el 28 de diciembre de 1690 en el Teatro di Tordinona, en Roma) con libreto del cardenal Pietro Ottoboni. Es de mencionar que a partir de Giusti-Vivaldi, el tema de la conquista de México fue numerosas veces utilizado en la escena operística, con un especial énfasis durante el siglo XVIII (se conocen 18 óperas sobre el tema, siendo la de Antonio Vivaldi la única que al parecer utilizó el libreto de Giusti). Sobre óperas y el tema americano, ver el exhaustivo cuadro que se presenta en: Maehder, Jürgen: «Alvise Giusti's Libretto *Motezuma* and the Conquest of Mexico in Eighteenth-century Italian Opera seria», en: *Vivaldi, "Motezuma" and the Opera seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 76-80.

mero concepto de personaje, dando al *Motezuma* giustiniano un estatuto de “obra-personaje”. Todo este proceso —a mi entender altamente barroquizante ya que ilustra la fascinación del barroco por la monstruosidad, la variación, lo rocambolesco y los enredos— me permite entonces abordar el *Motezuma* de Giusti-Vivaldi, como una relectura del *settecento* italiano sobre los imaginarios españoles de los siglos XVI y XVII a propósito de la figura de Moctezuma bosquejada por cronistas de Indias.

Ahora bien, ¿qué pretendo y qué no pretendo hacer en estas páginas? El *Motezuma* de Giusti-Vivaldi viene a ser el eslabón de una cadena (o “culebrón”, si se me permite el término y entendiendo éste como una historia sumamente larga, deturpada y enrevesada) que comienza con los cronistas de la conquista de México y remata con el *Concierto barroco* de Carpentier. En este sentido, no pretendo hacer un “estudio genealógico” del personaje, ni hacer un estudio comparativo de las fuentes²⁴. Es decir, mi objetivo es comentar exclusivamente el Moctezuma puesto en escena por Giusti y Vivaldi; sí, tomando en cuenta que viene de —y va a— otros Moctezumas, pero sin establecer genealogías ni comparaciones con éstos. Ya que estamos frente a una obra que ofrece varias posibilidades de lectura, comentaré algunos aspectos desprendidos del análisis de dos personajes clave: Mitrena y Moctezuma. Al tratarse de una obra dramática, y que además tiene la particularidad de haber sido creada *ex profeso* para ser puesta en música, mis comentarios no serán sólo de tipo literario, sino también musicológico. Es importante tener esto en consideración ya que dada la naturaleza de la obra, el tratamiento y la proyección del personaje pueden resultar diferentes de aquellos Moctezumas contruidos por la historiografía, la novela, el teatro y la crítica²⁵. Defiendo así que la música puede funcionar como una prolongación/expansión del sentido poético, proponiéndome ejemplificar y dejar patente esta posibilidad. Es por todo esto que el abordaje que propongo sobre la

²⁴ Un estudio comparativo de las fuentes puede ser encontrado en: Colorado, Alfonso: *La conquista cantada: fuentes historiográficas de tres óperas del siglo de las luces sobre la conquista de México*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2016.

²⁵ No busco ponerme a discutir, anotar y/o comparar lo que la crítica literaria o la historiografía han dicho a propósito de la figura de Moctezuma. Tampoco voy a indagar sobre las visiones polarizadas sobre el mismo (resumidas en la visión “europea” y en la visión “indígena o de tipo indigenista”, visiones que por otra parte se vienen arrastrando desde el siglo XVI (a este propósito ver nota 1). Sobre la crítica y su “construcción de personaje” remito al estudio canónico de Todorov, Tzvetan: *La conquista de América. El problema del otro*. Cd. de México: Siglo XXI, 1987, cap. II «Conquistar» (Moctezuma y los signos).

figura de Moctezuma es la de un Moctezuma "que canta" y que es puesto a cantar por y para un imaginario europeo (italiano) del siglo XVIII, pero que es susceptible de lecturas e interpretaciones más acordes con nuestro tiempo.

EL DRAMMA PER MUSICA

El *Motezuma* de Giusti-Vivaldi es una ópera seria en tres actos en la que participan seis personajes: Motezuma, emperador de México (bajo²⁶), Mitrena, esposa de Motezuma (alto); Teutile, hija de Motezuma (soprano)²⁷; Fernando (Hernán Cortés), conquistador español (soprano *castrato*); Ramiro, hermano de Fernando (soprano *in travesti*)²⁸ y Asprano, general azteca (soprano

²⁶ Voy a anotar la tipología vocal correspondiente a cada personaje, ya que esto denota ciertos elementos que serán comentados más adelante. Entiéndase por "tipología vocal" la nomenclatura que se le asigna a las voces humanas de acuerdo a su tesitura (o altura propia). Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, la distribución vocal habitual era la siguiente: bajo (voz grave masculina), tenor (voz aguda masculina), alto (voz grave femenina) y soprano (voz aguda femenina). A menudo, las voces de alto y de soprano eran interpretadas por hombres a los que se les castraba antes del cambio de voz (llamados *castrati* en italiano y *capones* en castellano), ya que de esta manera se conseguían voces muy agudas, pero con la potencia propia de un cuerpo masculino adulto. Otra alternativa era la utilización de los llamados *falsetistas*: hombres que dominan una técnica vocal particular consistente en hacer vibrar sólo una parte de las cuerdas vocales, dando como resultado la proyección de una voz más aguda de lo habitual. En la actualidad se conoce a este tipo de cantantes como *contratenores*.

²⁷ Posiblemente se trata de una alusión a Tecuixpo Itlaxochitl (c. 1509-1550), una de las hijas de Moctezuma y que fue bautizada con el nombre de Isabel Moctezuma. Fue casada con su tío Cuitláhuac quien murió de viruela en 1520. Luego fue casada con Cuauhtémoc, el último de los *tlatoanis* mexicas, muerto en 1525. Cortés decidió entonces casar a Tecuixpo con Alonso de Grado (muerto en 1527), siendo Pedro Gallego de Andrade el cuarto esposo de esta princesa. De Andrade murió en 1530 y de esta unión nació Juan de Dios Andrade Moctezuma. El quinto y último matrimonio de Isabel Moctezuma se celebró con Juan Cano de Saavedra, con quien procreó cinco hijos. Es de mencionar que Isabel Moctezuma dio a luz una hija de Hernán Cortés (después del matrimonio con Gallego de Andrade). Esta niña, de nombre Leonor Cortés Moctezuma, fue repudiada por Isabel por lo cual fue criada por Cortés quien la casó con Juan de Tolosa. Isabel Moctezuma es, junto con la Malinche, la princesa tlaxcalteca Tecuclhuetzin y la conquistadora María de Estrada, una de las pocas mujeres que se incluyen en las crónicas de la conquista.

²⁸ Es decir, este papel fue originalmente interpretado por la soprano Angiolina Zanuchi, travestida de hombre.

castrato)²⁹. A estos seis personajes se les suman soldados españoles y aztecas como comparsas. *Grosso modo*, el argumento de la obra es el siguiente:

Acto I. Oculto en su palacio, Moctezuma está a punto de caer prisionero de Cortés. Mitrena y Teutile pretenden suicidarse antes de ser ultrajadas por los españoles. Llega el ejército español y Cortés toma como rehén a Teutile. Moctezuma (oculto) dispara una flecha y hiere a Cortés. Teutile y Ramiro, que están enamorados en secreto, discuten ya que Teutile acusa a Ramiro de haber traicionado su amor y confianza. Ramiro se debate entonces entre el amor por Teutile y su deber como soldado español y hermano del conquistador. Moctezuma, quien consiguió escapar tirándose a la laguna, descubre el amor entre Teutile y Ramiro e intenta matar a su hija acusándola de traidora. Ramiro interviene y evita el asesinato. Mientras tanto, aparece Fernando, y acto seguido, Mitrena, quien llega para confrontarlo. Fernando y Mitrena discuten, Moctezuma sale en defensa de Mitrena empuñando una espada contra Fernando, Ramiro lo detiene y al ser visto por Fernando con la espada entre sus manos, lo acusa de traidor. Moctezuma es capturado por los españoles.

Acto II. Asprano planea con Teutile el rescate de Moctezuma y el ataque contra los españoles. Fernando descubre el amor entre Ramiro y Teutile. Nueva confrontación entre Mitrena y Fernando. Aparece Moctezuma y lucha violentamente contra Fernando. Combate abierto entre aztecas y españoles. Fernando es tomado como prisionero por los aztecas, lo cual produce un nuevo enfrentamiento entre Ramiro y Teutile, quien amenaza con quitarse la vida. Asprano aparece y comunica a Teutile y Mitrena que Moctezuma y sus sacerdotes consultaron un oráculo, el cual ordenó que, para salvar al imperio, Teutile y un español deberían ser sacrificados. Mitrena, desconsolada por la potencial muerte de su hija, ordena entonces a Asprano que incendie la torre en donde se encuentra prisionero Fernando.

Acto III. Fernando, prisionero en una torre, es rescatado por Ramiro quien lo pone al tanto de los designios del oráculo. Se propone luego salvar a Teutile. Entretanto, Moctezuma llega hasta la torre y al entrar, Ramiro da orden para que lo encie-

²⁹ Puede referirse a Cuitláhuac (1476-1520), penúltimo *huey tlatoani* mexica, señor de Iztapalapa y hermano de Moctezuma Xocoyotzin. Preso Moctezuma y nombrado él *tlatoani*, luchó contra los españoles (reunió un ejército de 500,000 soldados), mas tan sólo a unas semanas de vencer a los españoles, murió de viruela.

ren. Asprano (enviado por Mitrena para sacrificar a Fernando) pensando que era Fernando quien estaba cautivo en la torre, ordena que ésta sea incendiada y al hacerlo, escucha los gritos de Moctezuma. Mientras Mitrena prepara el sacrificio de Teutitle, llega Asprano y le da la noticia de que, por accidente, quemó a Moctezuma y no a Fernando. Ramiro llega con sus hombres para impedir el sacrificio de Teutitle, destruyen el templo y la raptan. Moctezuma (que consiguió salvarse gracias a un pasadizo secreto) aparece justo antes de que Mitrena, desesperada, intenta suicidarse. No obstante, al tomar conocimiento de la pérdida de su hija y de la caída absoluta de su imperio, Moctezuma decide suicidarse junto con Mitrena, no sin antes dar muerte a Ramiro y Fernando. En medio de los festejos por la caída del imperio azteca y la ascensión del imperio hispánico, Mitrena ataca a Ramiro y Moctezuma a Fernando; pero Asprano (en calidad de vasallo de la nueva fuerza imperial) y Teutitle los detienen. Fernando, en gesto de magnanimidad, perdona a los emperadores y les devuelve el trono con la condición de que se vuelvan vasallos del monarca español. Ramiro dice a Mitrena y a Moctezuma, que al final el sacrificio que el oráculo ordenó se ha cumplido: el sacrificio era en realidad su boda con Teutitle. Así, el sacramento del matrimonio y la unión de ambos linajes (el azteca y el español) han sido el verdadero sacrificio.

SOBRE MITRENA Y MOCTEZUMA: ¿METÁFORA DE UNA MASCULINIDAD EN CRISIS?

Anotado lo anterior, quiero entonces arrancar con una pregunta a colación de este Moctezuma "cantante", puesto en escena por Giusti y Vivaldi. Una vez establecida la colaboración entre el músico y el poeta, ¿de qué manera puede el compositor reforzar y expandir la psicología o el "tipo" de un personaje? Es aquí donde cobran sentido mis anotaciones sobre la tesitura vocal dada a cada personaje. Generalmente, la ópera barroca optó por asignar los roles protagónicos a las voces agudas. Entonces, los papeles principales están destinados a interpretarse por las sopranos, los contratenores, los tenores y los *castrati* hasta el siglo XVIII. De esta manera, se reservaron para estas voces los papeles de héroes, guerreros, emperadores, reyes, dioses, semidioses, etc. y sus contrapartes femeninas. Ahora bien, en el caso del Moctezuma vivaldiano, quien se supone y es el protagonista o uno de los protagonistas de esta historia, aparece destinado a un bajo. Esta tesitura vocal era tradicionalmente

asignada a papeles secundarios del tipo padre, viejo, personaje cómico, o bien personajes trágicos, de “inframundo” o que denotaban gravedad. Como puede ser observado, la asociación a una tesitura vocal determinada coloca al personaje en un “tono”, que en este caso lo proyecta en el registro de lo trágico, reforzando así el perfil psicológico propuesto por el poeta. El rol desempeñado por Moctezuma, ya perfilado poéticamente, se va a afianzar y expandir por medio de un mecanismo de tipo musical (la elección de una tesitura vocal con connotaciones *a priori*) que lo proyecta cabalmente —desde mi perspectiva— en tanto figura masculina prototípica en crisis: como padre, hombre y emperador. Es con esta imagen, la de un Moctezuma/masculinidad en crisis, empuñando una espada y que no sabe a dónde dirigirse, con la que somos asaltados ya desde la escena I del acto primero:

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
degl'incanti è delusa, e par ch'il Cielo,
rivolto il guardo suo, più non rimiri
le angustie mie, gl'universal sospiri.
Sposa... figlia... grandezze...
sudditi... amici... un dardo
vibrate nel mio sen. Ma solo, invano,
fra le stragi comun, fra tanti guai
cerco inutil riparo.³⁰

³⁰ Las propuestas de traducción que presento son de mi responsabilidad. Agradezco a mi colega Luana Bermúdez de la Universidad de Ginebra, quien amablemente revisó estas traducciones. “¡Estoy vencido, dioses eternos! / En un solo día el esplendor de mi magnificencia / y la gloria del valor mexicano caen desangradas. / Todo se ha perdido y parece que el cielo / aparta su mirada / sin ver mi angustia, ni los universales suspiros. / Mi esposa... mi hija... mi grandeza... / mis súbditos... mis amigos... / Su recuerdo es como una flecha en mi corazón. / En vano, entre la matanza de los caídos, / entre tanta desolación, / busco inútilmente refugio”: Giusti, *Alvise: Motezuma*, ed. de Dario Zanotti. Libretto núm. 225: www.librettidopera.it, 2012, p. 5. En adelante me limitaré a indicar la página justo después de la cita, dejando las traducciones al español como notas a pie de página.

Puede resultar paradójico cómo —desde una percepción de tipo tradicional— la tesitura vocal entendida como la más hombruna sea el vehículo para representar una masculinidad en crisis. Este elemento vocal resulta aún más llamativo al compararlo con el resto de las voces empleadas: los otros papeles masculinos (héroes y guerreros) responden a la usanza de utilizar voces agudas para tales personajes. De hecho, Moctezuma es la voz más grave de toda la ópera y una de las pocas voces de tesitura grave propuestas por Vivaldi. Mitrena resulta ser la otra voz de registro grave (recordemos que se trata de un papel asignado a una alto), que además es el único personaje sin ningún referente histórico. Recapitulemos: Fernando (Hernán Cortés) y Moctezuma, son los personajes claramente comprobables desde un punto de vista histórico. Como se ha dicho, Teutile podría hacer referencia a la princesa Tecuixpo/Isabel Moctezuma; Ramiro a uno de los tres españoles con los que Tecuixpo estuvo casada (Alonso de Grado, Pedro Gallego de Andrade o Juan Cano de Saavedra); y Asprano podría ser asociado al príncipe/ *tlatoani* Cuitláhuac. ¿Cómo ubicar entonces al personaje de Mitrena? Este personaje femenino imaginario³¹ da muestras de una firmeza, un empoderamiento, una retórica y una resistencia notables. Si, por un lado, es Moctezuma quien se enfrenta físicamente al español, por otro lado, es Mitrena quien confronta a Fernando retóricamente, mostrándose como un personaje altamente combativo desde un punto de vista verbal. La escena IV del acto II es un buen ejemplo de las dinámicas discursivas nada carentes de audacia de este personaje. Mitrena se presenta ante Fernando, majestuosa y dueña de sí misma, para negociar y situarlo en el estado de los hechos. Sorprende que la emperatriz emplee una buena parte de los argumentos “civilizatorios” que los conquistadores usaron para justificar sus empresas: “Vivea fra l'ombre ancora / di natia cecità, fuori del mondo, / ignobile, negletta, questa vasta region. Fra mille errori / di culto e di costume, / ogni mente sommersa oltre misura / il metodo passava / d'una civil e regular cultura [...]” (p. 25)³². La reina va más allá, recordándole a Fernando su estatus de mito y de “figura de salvación”: “Ma rischiara tal nube / un di alfin si

³¹ Ningún cronista de Indias hace mención particular sobre la(s) esposa(s) de Moctezuma.

³² “Esta vasta región vivía / en la ceguera, / fuera del mundo, / innoble y abandonada; / entre mil errores / de culto y de costumbre / cada mente sumergida más allá de toda medida / atrasada y alejada / de una civil y regular cultura [...]”.

dovea. Questo era scritto / nei decreti del Ciel, né si potea / tanto eseguir, se la natura e il Cielo / non apriva l'arcano, onde potesse / un seminume al mondo / la linea trapassar co'suoi eletti / per incogniti mar fino negletti"(p. 25)³³. Fernando la acusa de falsa adúladora y Mitrena arremete, echándole en cara que con él llegaron sólo males y no los bienes esperados: "[...] Giungesti sul confine / di Cozumel al fine. Al primo sbarco / di quell'idiota gente / qual flagello facesti io / non rammento, / ché troppo dà tormento / i principi riandar, e troppo è dura / anche a pensar una simil sciagura"(p. 26)³⁴. El español, ofendido, interrumpe a la emperatriz y ella le responde:

Taci, crudel, il tuo delitto intendi.
Talor sagace usaste
con accorte maniere e rei consigli
il manto venerato
d'ospite e di legato; e benché fosse
tepida ancor di sangue
la tua destra infedel, con regio core
fosti da noi. De tuoi precetti
uso facemmo, e in apparenza onesta
potesti usar tant'arte,
che dell'intimo ancor restassi a parte.
Alfin quall'or in pace
ammirando viviamo i tuoi costumi,
senza temer de' numi,
veggo infranta ogni legge, e sento usarmi
cento violenze e la cittade in armi (p. 26)³⁵

³³ "Pero tarde o temprano, / esta oscuridad debía dejar paso a la luz, / pues así estaba decretado por el Cielo. / Todo esto debería de ocurrir de la mano / de un misterioso semidiós que, / viniendo por el mar infinito, / desembarcara en este mundo con sus elegidos".

³⁴ "Llegaste finalmente a las costas de Cozumel, / y al primer desembarco de esa gente idiota, / ¿qué flagelo hiciste? ... no lo recuerdo, / mas tanto fue el tormento, que es harto doloroso / pensar en ello".

³⁵ "¡Calla, cruel tirano, y escucha tus infamias! / Ésas fueron las ocasiones en que tú / te disfrazaste de huésped y embajador, / en que nos engañaste con tus astutos métodos / y malvados proyectos. / Incluso cuando tu mano estaba cubierta de sangre / la casa real te dio la bienvenida. / Adoptamos tus principios / que cubriste de honestidad / para convertirte en nuestro íntimo. / Y ahora que vivimos en paz, / según tus costumbres; / y que hemos abandonado a los dioses,

El carácter de Mitrena queda también patente en uno de los momentos más críticos para el personaje. En la escena VI del acto III, ella se ve ante el inminente sacrificio de Teutile ordenado por el oráculo; así, su dolor de madre colisiona con su deber de reina: "Figlia, una volta ancora / lascia ch'io uffici adempia / di madre sconsolata; anch'un momento / dividasì il mio cor, e doni in parte / la maestà di regina, / agl'affetti di madre il primo luogo, / e soffra il Ciel quest'innocente sfogo"(p. 43)³⁶. Asimismo, el ímpetu y la animosidad de este personaje es claramente observable en gran parte de los diálogos que mantiene con Moctezuma y en las arias que le son asignadas. Llegando a este punto, es pertinente que anote unas cuestiones de índole musicológica que me serán de gran utilidad para continuar con el análisis de los personajes que propongo. Como es sabido, la ópera fue una invención italiana que se gestó en los albores del siglo XVII, siendo por lo tanto un arte barroco³⁷. Para el siglo XVIII, y una vez importada por toda Europa, la ópera italiana se caracterizaba por la alternancia de recitativos (partes a medio camino entre el habla y el canto, es decir, recitadas) y arias (partes completamente cantadas y acompañadas por varios instrumentos). Desde el punto de vista teatral, es por medio de los recitativos que las acciones van avanzando, las situaciones son expuestas y que los personajes dialogan entre ellos. Por su parte, las arias sirven para que los personajes se explenen emocionalmente. Para el siglo XVIII, estas arias se caracterizaban por poseer una forma fija de tipo ABA (son las denominadas arias *da capo*): la estrofa del texto poético correspondiente a una determinada aria se dividía en dos partes y a cada parte se le asignaba un texto musical de carácter más o menos contrastante. Es así que se distingue una parte A y una parte B, siendo la

/ veo el quebranto de toda ley, / veo cometerse cien actos crueles en contra mía / y veo al pueblo levantado en armas".

³⁶ "Hija mía, permíteme cumplir / una vez más con los oficios / de una madre desconsolada: / Dentro de un instante mi corazón se partirá / y en primer lugar, la majestuosidad de la reina dará paso / al sufrimiento de la madre. / ¡Que el cielo me sirva de testigo!".

³⁷ La *Dafne* de Jacobo Peri, es la primera composición considerada como una ópera tal y como la entendemos hoy. Fue escrita en 1597 bajo el auspicio de un círculo elitista de literatos humanistas florentinos, conocidos como la *Camerata Bardi*. Inspirada entonces por el humanismo tardo renacentista, esta obra pretendía revivir la tragedia griega, ya que los miembros de ese grupo intelectual creían que las tragedias griegas fueron originalmente cantadas. La *Dafne* se halla perdida, siendo la *Euridice* del mismo compositor (estrenada en 1600) la primera ópera que ha sobrevivido.

tercera parte la repetición de la sección A (de ahí el nombre de *da capo*). Esta repetición es generalmente ornamentada, *ad libitum* por el cantante. Las arias tienen además la función de servir para el lucimiento técnico e interpretativo de los cantantes, situación que a menudo descarrilaba en excesos por parte de los mismos³⁸. Es pues en las arias donde además de expresar sus sentimientos más álgidos, los personajes muestran gran parte de su “psicología de base”. Por ejemplo, las arias destinadas a Fernando y Astrano —dos personajes que encarnan el prototipo de masculinidad guerrera y heroica— abordan estados de ánimo relacionados con el valor, lo marcial, con ánimos triunfantes y con afectos afines. Teutile y Ramiro, como sería de esperar, expresan en sus arias toda una gama de estados anímicos relacionados con su situación de amantes contrariados: dolor, desesperación, dilema y sacrificio, por ejemplo. Existen además recursos musicales específicos que ayudan a expandir el sentido poético y el “afecto” contenido en el texto de cada aria, como se verá más adelante.

Por lo que concierne a los personajes de Mitrena y Moctezuma, es de notar que, en las arias que les son asignadas, se observa una gama más amplia de estados anímicos. Es de esta manera que, desde mi perspectiva, ellos son los personajes con más densidad psicológica y emocional, protagonistas reales de este drama musicalizado. Por ejemplo, el carácter y el aire imperial de Mitrena resultan muy nítidos en el contenido de sus arias: en el aria «Là sull'eterna sponda» (acto I, escena III, p. 8) con una daga en la mano y a punto de suicidarse, Mitrena se despide de su hija³⁹; en la aguerrida aria «S'impugni la spada» (acto I – escena XVI, p. 19), ella incita a la lucha y a la resistencia; en «La figlia, lo sposo», aria que cierra el acto II (p. 20), Mitrena se debate entre el dolor, la cólera y el amor por su esposo y su hija, quedando patente que el destino de ambos (como el del imperio mismo) está en sus manos. Esta aria, situada además estratégicamente justo antes del tercer acto (en el se decide el final de la historia), parece condensar una buena parte de la esencia de este personaje (posiblemente el más heroico de todos). Es

³⁸ Las anécdotas e historias respecto de las extravagancias de los *castrati* y las *prima donnas* son numerosísimas. Remito a una obra satírica de referencia sobre este asunto: Marcello, Benedetto: *El teatro a la moda*. Madrid: Alianza, 2001.

³⁹ Resulta evidente la grecolatinización de los personajes pretendidamente indígenas, en este caso reflejado por el motivo del suicidio como un acto heroico y colmado de honor.

Mitrena quien gestiona las negociaciones con Fernando, quien planea los rescates y lucha por Moctezuma y Teutile, quien moviliza a Astrano y quien plantea una perspectiva de futuro. Así lo proyecta en su cuarta y última aria, «Nella stagion ardente» (acto III, escena IV, p. 42) en donde ella pronuncia: "[...] Risorgerà fra poco / questo abbattuto impero [...]" (p. 42)⁴⁰.

Si la acción es encarnada por este personaje femenino "históricamente inexistente", Moctezuma, antes que la inacción, parece encarnar el deseo y el impulso por actuar, pero la imposibilidad de hacerlo cabalmente. Él termina por encarnar la impotencia y la desorientación ante los cambios. Giusti construye un personaje consciente de los acontecimientos y con voluntad de acción, pero con poco margen de maniobra: "[...] Sposa, a te resta, / cui libera si dona / al ritorno la via, far mie vendette [...]" (p. 18)⁴¹, dice el *tlatoani*. Confrontado ante las sucesivas pérdidas y en peligro constante, tiene que hacer frente a la reconfiguración de sí propio y de su entorno, en un estado constante de huida y desplazamiento. De esta manera, la figura de Moctezuma puede entenderse como una alegoría de la masculinidad tradicional en crisis; figura patriarcal acorralada por los devenires y los cambios, ahogada en dudas y sin luz ni norte: "Confesso: non discerno / ove son, con chi parlo! A questo segno / in faccia del mio regno / per confusion, e a mio maggior tormento, / mi costringe il destin?" (p. 18)⁴². Todos sus intentos de lucha, principalmente expresados por medio de los ataques y enfrentamientos físicos con Fernando, más bien resultan anecdóticos y "obligatorios"⁴³, ya que finalmente no llegan a trascender. Lo anterior, se antoja como la imagen de un naufrago, que mientras se ahoga, da sus últimas brazadas intentando flotar: "Numi, se ancor pietosi / volgete i guardi vostri / verso un misero re, deh secondate / i miei disegni e il braccio mio guidate" (p. 11)⁴⁴. Todos estos elementos parecen condensarse en las arias atribuidas al emperador. En el aria «Gl'oltraggi della sorte»

⁴⁰ "Así resurgirá pronto / este imperio abatido [...]".

⁴¹ "[...] Esposa, tú que tienes / libertad de ir y venir, / ¡debes vengarme! [...]"

⁴² "Confieso: no distingo de dónde soy, ni con quién hablo / ¿A este final me ha condenado el destino? / ¿A estar totalmente perdido en mi propio reino me obliga el destino?".

⁴³ Al igual que el final feliz obligatorio en todas las óperas y comedias del barroco, hay numerosas escenas que era conveniente presentar. La escena del combate/enfrentamiento entre las fuerzas antagónicas era recurrente. Marcello (2001), *op. cit.*, da constancia y hace mofa del tipo de escenas recurrentes.

⁴⁴ "¡Dioses! Si aún se dignan / a volver su mirada / sobre este mísero rey y sus proyectos, / ¡ayúdenme y guíen mi brazo!".

(acto I, escena II, p. 7), el monarca, al verse y sentirse tan acorralado por los acontecimientos, se percibe como una víctima del destino y piensa en la muerte como única solución: "Gl'oltraggi della sorte / non teme un'alma grande, / si vince con la morte / anche la crudeltà. / Tutto ne casi miei / forse temer dovrei / [...]" (p. 7)⁴⁵. Esta idea de la muerte como remedio absoluto, dado su total fracaso, es retomada en el aria «Se prescritta in questo giorno» (acto I, escena XV, p. 19). Ahora bien, dejando de lado el perfil derrotista de este personaje, llama la atención que allende de la aflicción que él expresa por la pérdida de su autoridad real y por salvaguardar a su esposa, uno de sus móviles principales sea proteger y recuperar a su hija. En efecto, este Moctezuma es susceptible de ser leído no sólo como una alegoría de la masculinidad tradicional en crisis, sino, también, como un intento de recuperar la paternidad perdida⁴⁶. A lo largo de varios recitativos, resulta evidente la incesante procura y la preocupación de Moctezuma por Teutile. Esta preocupación alcanza un angustioso cénit en el que considero es el clímax de este *dramma per musica*, y que, por lo tanto, resulta uno de los momentos emocionalmente más impactantes. La escena X del acto III —ya muy próximos del final feliz de rigor— es ocupada por la tercera aria asignada a un Moctezuma completamente deshecho:

Dov'è la figlia? Dov'è il mio trono?
Non son più padre, più re non sono.
La sorte barbara no ha più affanno,
non ha più fulmine il Ciel tiranno,
ch'esser terribile possa per me.
Vede l'istesso nemico fato,
che non più farmi può sventurato,
che, se m'uccide, crudel non è. (p. 48)⁴⁷

⁴⁵ "Las ofensas del destino, / un alma grande no las teme, / incluso la crueldad se vence / con el sacrificio de la muerte. / En el estado en que me encuentro, / quizá debería temerle a todo [...]"

⁴⁶ Sobre el tema de la paternidad en los tiempos actuales ver: Recalcati, Massimo: *El complejo de Telémaco*. Barcelona: Anagrama, 2014; Recalcati, Massimo: *¿Qué queda del padre? La paternidad en la época hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2015.

⁴⁷ "¿Dónde está mi hija? ¿Dónde está mi trono? / Ya no soy padre, ya no soy rey. / El brutal destino no tiene más tormentos, / el cielo tirano no tiene más

Al desgarrador grito de "¿Dónde está mi hija?! ¿Dónde está mi trono?!", la intensidad del texto poético es no sólo acompañada, sino ampliada por un texto musical notablemente bien logrado. Esta aria, acompañada por la orquesta de cuerdas de una manera vertiginosa, sobresale por su belleza retórica. Por ejemplo, el uso de silencios interrogativos de una duración indeterminada, resulta altamente elocuente. El compositor bien podría haber optado por indicar una pausa "medida"⁴⁸, y acto seguido, continuar con la melodía, pero Vivaldi propone un signo —denominado "calderón, corona o fermata"— encima de cada silencio para indicar así que la duración de tal pausa queda al arbitrio del intérprete. Como resultado, se crean vacíos más orgánicos y claramente más perceptibles después de cada pregunta, dramatizando aún más el tono de cuestionamiento exclamativo. Moctezuma lanza su pregunta, obtiene silencio; un silencio súbito y aleatorio, que cala profundamente y que contrasta dramáticamente con los ritmos acelerados que acompañan su emoción desbordada. Sus preguntas se quedan en el aire y la ausencia de respuestas, se vuelven efectos retóricos. Vivaldi utiliza algunos otros recursos a lo largo del aria, para expandir la carga emocional de la poesía de Giusti: hace repetir a Moctezuma varias veces la palabra *¿dónde!*; precipita rítmicamente palabras como *fulmine* y *terribile* (lo cual provoca sobresalto); o bien, crea arrastramientos rítmicos en la palabra *no*, que antecede a la negación de que el personaje no es más ni un padre, ni un rey, ni nada. La sílaba *no* adquiere entonces otra dimensión, más allá de la negación, y pasa a funcionar como un plañido entonado y una pérdida de sí mismo⁴⁹.

Pero la asociación del silencio con la figura de Moctezuma, no queda aquí. A veces, los hechos confabulados con el acaso, se encargan de darnos la posibilidad de ver "estados poéticos" más allá de la ficción. Como expuse páginas atrás, la partitura de esta ópera estuvo extraviada durante siglos, y cuando final-

truenos que me hagan temer. / El destino enemigo sabe bien que no me puede hacer más desdichado, / si me quita la vida, no sería tan cruel".

⁴⁸ Cada figura musical (redonda, blanca, negra, corchea, etc.) posee una duración determinada, y a cada una de estas figuras le corresponde un respectivo silencio (expresado por medio de ciertos símbolos) de duración equivalente.

⁴⁹ De todas las grabaciones de esta aria que me fue posible consultar, considero que la versión que mejor refleja la retórica poético-musical es la interpretación del bajo Ugo Guagliardo acompañado por la orquesta "Modo Antiquo", dirigida por Federico Maria Sardelli (me refiero a la versión que circula en la plataforma de YouTube, y de la cual no pude obtener la referencia discográfica).

mente fue localizada se encontró incompleta. Y es, precisamente, después de que Moctezuma canta el aria "Dov'è la figlia? Dov'è il mio trono", que el manuscrito se interrumpe. Esta casualidad me resulta muy sugerente ya que el destino (esa entidad que tanto parece haber perseguido y determinado al Moctezuma histórico y al Moctezuma de la ficción) se impone una vez más ante el *tlatoani*. Independientemente de que la musicología se dio a la tarea de reconstruir las partes en falta de la partitura (respetando rigurosamente el estilo de Vivaldi), lo que sigue después del aria señalada es prácticamente lo habitual en todas las óperas del barroco: reconciliación de todos los personajes, triunfo del amor, boda, himeneo y final feliz. En mi opinión, el final abierto que el acaso impuso con la pérdida del final de la partitura, ni arruina el sentido, ni entorpece la conclusión de la obra (por lo menos para nuestra actual sensibilidad). Esos silencios de Moctezuma, traducidos como la ausencia de respuestas, se condicen claramente con las dudas a propósito de la reconfiguración de las figuras de masculinidad tradicionales que actualmente nos competen. Así como los imperios, los sistemas caen, surgiendo entonces nuevos órdenes. Así nos lo dice el Moctezuma de Giusti y Vivaldi: "Cade il Messico è ver, ma poi risorge" (p. 50)⁵⁰. Es indiscutible la versatilidad de la figura de Moctezuma para ser utilizado como emblema: de los imaginarios coloniales, véase a Alejo Carpentier, por ejemplo; de los imaginarios nacionales, véase al comentario del compositor mexicano Gabriel Pareyon anotado páginas atrás y enunciado a propósito del "descubrimiento" del *Motezuma*; o incluso, para detonar lecturas del tipo alegórico como la que propuse en estas páginas. Y es así que este Moctezuma barroco, masculinidad destronada, objeto de las circunstancias y argamasa de ficciones y metáforas, se define:

Stelle, vincente! Ecco un esempio al mondo
della vostra incostanza. Ecco un monarca
che solo si vantava
di possanza simil ai vostri de,
ludibrio della plebe,
reso scherzo d'ognun, vinto ed oppresso,

⁵⁰ "México cae, es cierto, pero renace de nuevo".

fatto servo ben vil dell'altrui glorie,
argomento infelice a nuove storie. (p. 48)⁵¹

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Francisco de: *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. Cd. de México: UNAM, 1977.
- Campra, Rosalba: *América latina, la identidad y la máscara*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1987.
- Carpentier, Alejo: *Concierto Barroco*. Cd. de México: siglo XXI editores, 1997.
- *Este músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza, 2007.
- Cervantes de Salazar, Francisco: *Crónica de la Nueva España*. Madrid: Atlas, 1971.
- Colorado, Alfonso: *La conquista cantada: fuentes historiográficas de tres óperas del siglo de las luces sobre la conquista de México*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2016.
- Cortés, Hernán: *Cartas de Relación*. Madrid: Biblioteca Castro, 2013.
- D'Antouno, Nancy: «Tra storicità e fantasia. La Historia de la conquista de México (1684) di Antonio de Solís e il Motezuma del poeta Alvise Giusti (1733) con alcuni riferimenti al Concierto barroco di Alejo Carpentier (1974)», en: *L'arti scena e l'esotismo in età moderna*. Napoli: Turchini Edizioni, 2006, pp. 271-283.
- Díaz del Castillo, Bernal: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- Giusti, Alvise: *Motezuma*. Venecia: Marino Rossetti, 1733.
- *Motezuma*, ed. de Dario Zanotti. Libretto núm 225: www.libretti.dopera.it, 2012.
- Kolneder, Walter: *Antonio Vivaldi: Documents of his Life and Works*. New York: Petres, 1983.
- López de Gómara, Francisco: *Historia de la conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

⁵¹ "¡Astros, ustedes han vencido! / Yo soy el vivo ejemplo de su inconstancia. / Un monarca que se jactaba de tener / el mismo poder que los dioses, y ahora, / escarnecido por el pueblo, / derrotado y vencido, / hecho siervo de la gloria de otros, / infeliz argumento de nuevas historias".

- Maehder, Jürgen: «Alvise Giusti's Libretto Motezuma and the Conquest of Mexico in Eighteenth-century Italian *Opera seria*», en: *Vivaldi, "Motezuma" and the Opera seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 63-80.
- Marcello, Benedetto: *El teatro a la moda*. Madrid: Alianza, 2001.
- Pareyon, Gabriel: «El Motezuma de Vivaldi», *Pauta*, XXIII, 95 (2005), pp. 50-59.
- Recalcati, Massimo: *El complejo de Telémaco*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- *¿Qué queda del padre?: La paternidad en la época hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio de: *Historia de la conquista de México*. Madrid: Bernardo de Villa Diego, 1684.
- *Istoria della conquista del Messico [...] scritta in castigliano [...] e tradotta in toscano da un'Accademico della Crusca*. Venezia: Andrea Poletti, 1704.
- Vivaldi, Antonio: *Motezuma* (RV 723). Manuscrito de la ópera disponible en: [https://imslp.org/wiki/Motezuma,_RV_723_\(Vivaldi,_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/Motezuma,_RV_723_(Vivaldi,_Antonio)) (consultado 1-III-2018).
- Voss, Steffen: «Antonio Vivaldi's *Dramma per musica Motezuma*. Some Observations on its Libretto and Music», en: *Vivaldi, "Motezuma" and the Opera seria. Essays on a Newly Discovered Work and its Background*. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 1-18.