

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Vol. 11, Núm. 18**

octubre 2020-marzo 2021

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

## *Motezuma*, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti

Laura Elizabeth Espíndola Mata\*

\* Conservatorio F.A. Bonporti, Italia/Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* [espindola\\_137@yahoo.com.mx](mailto:espindola_137@yahoo.com.mx)

**Recibido:** 10 de marzo de 2020

**Aceptado:** 28 de septiembre de 2020

**Doi:** <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2653>

## ***Motezuma*, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti**

### ***Resumen***

El ensayo propone un acercamiento a los aspectos escénicos involucrados en la única representación de la ópera *Motezuma*, con música de Antonio Vivaldi, la cual fue estrenada en el teatro Sant'Angelo de Venecia en 1733. Basándose en archivos históricos inéditos, la autora establece a Girolamo Giusti como el autor del libreto *Motezuma*, exponiendo además los motivos y las fuentes documentales que pudieron impulsar la creación de la ópera de tema "indio-americano".

***Palabras clave:*** Ópera barroca; teatro barroco; conquista de México; exotismo; archivo; Italia.

## ***Motezuma*, a Mexica opera by Antonio Vivaldi and Girolamo Giusti**

### ***Abstract***

This article discusses the theatrical aspects involved in the only performance of the opera *Motezuma* by the composer Antonio Vivaldi, which premiered at the Sant'Angelo theater in Venice in 1733. The author uses unpublished historical archives to establish Girolamo Giusti as the true playwright of the libretto *Motezuma*, addressing the motives and sources that could have led to the creation of this opera with an Indigenous-American theme.

***Keywords:*** Baroque opera; Baroque theater; Conquest of Mexico; Exoticism; Archive; Italy.

## *Motezuma*, la ópera mexicana de Antonio Vivaldi y Girolamo Giusti

### Introducción<sup>1</sup>

En el ámbito musical, el año 2002 es recordado por el redescubrimiento de 55 mil páginas de música inédita, las cuales formaban parte de los nombrados “tesoros culturales” de Adolf Hitler. Entre ellas se encontraban 500 obras de la familia Bach, obras de Galuppi, Sarti, Telemann, Haendel, Graun y Vivaldi; además, se descubrieron epístolas de Goethe y Schiller (Wolff 259-271), las cuales se localizaban dentro de los archivos reservados de la biblioteca del Conservatorio de Kiev. El redescubrimiento fue realizado por Christoph Wolff (1940) y Patricia Kennedy Grimsted (1934), investigadores de la Universidad de Harvard.

Entre las páginas de música inédita, se encontró la ópera *Motezuma*, con música del compositor Antonio Vivaldi. A partir de ese momento, esta ópera con tema “indio-americano” ha demandado la atención de investigadores del arte de la escena, musicólogos, etnólogos, intérpretes, entre otros, pues el arte de uno de los genios de la música culta europea se habría fusionado con la riqueza etnográfica de una de las culturas madre del México antiguo.

Sin embargo, los estudios realizados hasta la fecha se enfocan en comparativas argumentales con otros dramas de la época, dejando de lado las novedades que el tema mexicano ofrecería en la gramática escénica del *esotismo* barroco. Por esta razón busqué ahondar al respecto, así como en los motivos e influencias profesionales que pudieron haber impulsa-

---

<sup>1</sup> La presente investigación se realizó en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, con beca Conacyt. El trabajo de archivo en Italia fue auspiciado por la beca Erasmus y la Università di Trento.

do a Vivaldi a representar un tema mexicana; asimismo, me propuse esclarecer la verdadera autoría del libreto.

Esto último lo realicé a través del rastreo de fuentes *editio princeps* de los siglos XVI al XVIII, así como del estudio riguroso de las estéticas teatrales del exotismo y la alteridad del *drama per musica*, del análisis de fuentes históricas en circulación en Venecia en el XVIII que contenían información sobre México y su civilización en lengua italiana, y de la revisión y el análisis de la iconografía barroca veneciana. Posteriormente, realicé un estudio comparativo entre las fuentes y estas se compararon con el libreto de la ópera *Motezuma*.

Llevé a cabo dichos estudios durante el año 2017 en archivos históricos reservados de la Biblioteca Marcia di Venezia, en la Bibliothek Sing-Akademie zu Berlin, en el Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale di Venezia y en el Centro Studi di Storia del Tessuto del Costume e del Profumo di Palazzo Mocenigo. Asimismo, realicé investigaciones en el Museo del Vaticano, bibliotecas de Milán, Torino, Firenze, entre otras; ello, con el propósito de documentar la investigación desarrollada como tesis de grado en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Cabe mencionar que, a lo largo de este escrito, se llamará al emperador Moctezuma por este nombre, y al personaje operístico se le referirá como Motezuma.

## **Moctezuma en el drama operístico indio-americano**

La ópera *Motezuma* sería una de las pioneras en contener una temática indio-americana al formar parte del subgénero exótico de la ópera italiana; es antecedida únicamente por la ópera seria *Colombo overo l'India scoperta*, libreto hecho por el cardenal veneciano Pietro Ottoboni (1667-1740) y con música del toscano Bernardo Pasquini (1673-1710). La ópera *Colombo overo l'India scoperta* fue estrenada en el Teatro Tor di Nona de Roma, en el carnaval de 1690 (Dámaso, *Teatro y música* 146). También formó parte de los numerosos espectáculos ofrecidos en la ciudad para celebrar la reapertura de los edificios teatrales que habían estado inactivos hasta por 14 años, entre los cuales se encontraba el Tor di Nona. Todo ello fue promovido por el papa Alejandro VIII.

Anterior al *Colombo overo l'India scoperta*, que trata el tema indio-americano y contiene al tlatoani Moctezuma como personaje principal, se tiene registro de la obra inglesa *The Indian Queen*, de los autores Robert Howard y John Dryden, en 1664. Esta fue escrita, inicialmente, como una obra teatral y musicalizada por Henry Purcell en 1694; se estrenó en forma de semi-ópera en el Teatro Real de Londres en 1695 (Price *Henry Purcell* 125).

Dicho libreto pudo ser influenciado por *The Pleasant Historie of the Conquest of the West India, Now Called New Spayne* (editada en Inglaterra en 1578 y reeditada en 1672), que sería la traducción al inglés de *Historia de las Indias y conquista de México* de López de

Gómara. La traducción de algunos capítulos de la obra fue realizada por Thomas Nicholas en 1578 (Elliott, *Imperios* 6). El texto contaba con una gran circulación en Inglaterra, pues ese tipo de escritos se constataba como “curiosas rarezas literarias” de los siglos XVI y XVII en los catálogos bibliográficos ingleses de Sir Robert Gordon (*A Catalogue* 129) y William Thomas Lowndes (*The Bibliographer’s Manual* 1157). Cabe mencionar que Robert Gordon concedía, erróneamente, la autoría de *The Pleasant Historie of the Conquest of the West India, Now Called New Spayne* a Bernal Díaz del Castillo, error que sería mencionado y corregido por William Thomas en su catálogo, dejando en claro que el autor de la *Historia de las Indias y conquista de México* es Francisco López de Gómara.

La ópera *The Indian Queen* fue presentada durante la reapertura de teatros y actividades teatrales de carácter público, pues debido a la Revolución inglesa que se llevó a cabo entre 1642 y 1689, gran parte de los teatros en Inglaterra se mantuvieron cerrados, interrumpiendo diferentes manifestaciones artísticas en el país (Cerezo y De la Concha, *Ejes* 359). Ambas óperas relatan el encuentro entre el Viejo y el Nuevo Mundo, subrayando la exotividad de sus personajes; contienen rasgos históricos oficiales en sus tramas sin tratarse de dramas históricos ni contener hechos históricos verídicos; un ejemplo de ello son los nombres de sus personajes, los cuales distan del léxico y de su significado en la cultura mexicana. Estas óperas desarrollan el drama con hechos o situaciones ficticias en zonas geográficas erradas dentro del continente americano. Lo único que ambas óperas tienen en común es que fueron escenificadas entre las actividades artísticas a propósito de la reapertura de teatros romanos e ingleses, respectivamente, utilizando un tema exótico inusual como estrategia artística y desfogue de creatividad.

Cuarenta y tres años después de la primera representación operística italiana de *Colombo overo l’India scoperta* (1690), el compositor Antonio Vivaldi escribió música inédita para su ópera seria *Motezuma* (1733).

Serían tres dramas –*Colombo overo l’India scoperta* (1690), *The Indian Queen* (1695) y *Motezuma* (1733)– los que se adelantarían a la famosa ópera *Les Indes galantes* del libretista Louis Fuzelier, la cual estuvo acompañada de la música de Jean-Philippe Rameau y fue representada en París en 1735. Errónea y recurrentemente, a ésta se le consideró en el pasado la primera referencia del *esotismo* indio-americano dentro del drama operístico.

## **Girolamo Giusti, el libretista de *Motezuma***

Se tenía conocimiento de la ópera *Motezuma* porque se conservaron nueve libretos *a stampa* dentro del territorio italiano a partir de su representación. La autoría de la poesía del drama se mantuvo en discusión, pues en la inscripción inicial del facsímil sólo se encon-

traba escrito el apellido del “Ilustrísimo Giusti”. Sin embargo, dos poetas venecianos con el apellido de Giusti estarían relacionados con la autoría del libreto *Motezuma*. Uno de ellos era el poeta, abogado y libretista Girolamo Giusti (1703-?), y el otro, su sobrino Alvise, del mismo apellido (1709-1766), quien era un poeta, libretista y abogado.

Michael Talbot y Reinhard Strohm sostienen que la autoría del libreto le pertenece a Alvise Giusti, ya que este contaba con un contrato de libretista en el Sant’Angelo, anterior a la representación de *Motezuma*, además de que Alvise mantenía relación con el colaborador cercano de Vivaldi, Antonio Maria Lucchini. Ello, a pesar de que, en algunos de los libretos de la ópera *Motezuma*, el nombre de Girolamo Giusti se encuentra insertado a mano (Strohm, “Vivaldi” 30).

Sin embargo, en el catálogo *Le glorie della poesi, e della musica* de Carlo Buonarrigo, contenido en los archivos reservados de la Biblioteca Nazionale di Venezia, se corrobora el nombre de Girolamo Giusti como libretista de *Motezuma*. Dicho catálogo registra todos los *drama in musica* representados en los teatros venecianos, desde la primera ópera *Andromeda del Ferrari* (1637), hasta las representaciones de 1730, año en que se publicó la primera edición del catálogo. Su segunda edición se publicó en 1734 con la actualización de los dramas representados hasta 1734, libro que salió a la luz pocos meses después del estreno de la ópera *Motezuma*. Buonarrigo continuaría escribiendo a mano las óperas representadas en Venecia hasta 1736, adjuntándolas en la parte trasera de la segunda edición de su catálogo, el cual era de uso personal; sin embargo, no se conoce una tercera edición actualizada de *Le glorie della poesia, e della musica*.

Otro catálogo que constata a Girolamo Giusti como autor del libreto es el de Taddeo Wiel, en el cual se escriben las óperas representadas en Venecia entre 1701 y 1800. Los registros históricos y geográficamente más cercanos dan crédito a Girolamo Giusti como el autor, pero ¿qué o quién lo motivaría para escribir un drama de tema mexicano?

## Inspiración del libreto

Girolamo Giusti escribió la poesía del libreto de la ópera *Motezuma* en estilo *metastasio*,<sup>2</sup> el cual contiene elementos históricos y heroicos como primer plano, pero sin pretender un realismo histórico, siendo el elemento amatorio el segundo plano en el que se desarrolla

---

<sup>2</sup> El *metastasio* es un estilo que reformó el teatro y la ópera renacentista a fines del siglo XVII e inicios del XVIII, convirtiéndose, entre 1720 y 1730, en el prototipo del drama establecido durante el barroco y rococó, y creado por el músico, escritor y poeta Pietro Metastasio (1698-1782), quien fue ahijado y protegido del cardenal Pietro Ottoboni, mismo libretista de la ópera *Il Colombo overo l’India scoperta*.

la obra. La música del drama, el cual se divide en tres actos, inicia con una obertura instrumental con elementos melódicos que se desarrollarán a lo largo de la ópera; le sigue el primer recitativo acompañado (el cual, generalmente, explica el conflicto del drama), para continuar con el *aria da capo*,<sup>3</sup> en donde el personaje expresa sus afectos con efectos sonoros. Esto, de acuerdo con la teoría musical de Giuglio Caccini escrita en *Le Nuove Musiche*, la cual caracteriza la estética musical barroca con la fórmula: recitativo acompañado-*aria da capo*, que es repetida y alternada con diversos personajes a lo largo de los actos que conforman el drama, excluyendo la obertura al inicio del segundo y tercer acto que finaliza con la feliz e inverosímil resolución del conflicto.

La estructura de la poesía del *aria da capo* se conforma por dos estrofas de tres a seis versos, las cuales riman entre sí, ya que finalizan con una sílaba tónica. El texto de la primera estrofa es la expresión de una primera emoción relacionada con la tonalidad original del aria; la segunda estrofa, de naturaleza contrastante, expresa una segunda emoción o el pensamiento del personaje; generalmente, se trata de una introspección ante el conflicto que le aqueja y que termina con una cadencia para regresar a la tónica de la tonalidad original. Finalmente, retornará a la primera estrofa, que será cantada con mayor ahínco, subrayada por la ornamentación melódica. Si bien el estereotipo del estilo metastasio era el adoptado por la mayor parte de los dramas barrocos, pudiendo estos tener paralelismos y similitudes entre sí, se deben considerar otros factores de importancia que habrían contribuido a la escritura del libreto *Motezuma*.

El primer factor por considerar son las propias palabras que el autor escribe al inicio de su libreto:

Es famosa la historia de la conquista de México bajo la conducta del valiente Fernando Cortés, el cual diese admirables actos de prudencia y valor. Sin referirme con menor respeto a todos los otros autores, es la famosa pluma de Solís, por mucho considerado el más interesado en las glorias de este héroe, y a quien yo, ni más ni menos, juzgo el más sincero<sup>4</sup> (*Motezuma* 1733).

<sup>3</sup> Aria desde el inicio; está conformada por tres partes A-B-A. En la primera parte se expone el tema musical en los grados tónica-dominante, contrastado en tiempo, tonalidad y textura por la parte B, la cual es escrita en alguna tonalidad relativa a la inicial para regresar al inicio del tema A, pero con variaciones melódicas y adornos, donde, generalmente, el cantante solista hace una demostración de su virtuosismo.

<sup>4</sup> “E’ famosa l’iftoria della Conquista del Meffico fotto la condotta de Valoroffimo Fernando Cortés in cui diede mirabili contrafegni di prudenza, e Valore. Ne feriffe con minor fofpetto di tutti gl’Auttori la famosa penna del de Solis, e quantuuque giudicato il più intereffato nelle glorie di queft’Eroe, nulladimeno io lo giudico il più fincero”. La traducción es mía.

Girolamo Giusti escribe que el referente histórico para crear su libreto operístico fue la crónica del conquistador Antonio de Solís y Rivadeneyra, *Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. La crónica de Rivadeneyra de *editio princeps*, 1684, Madrid, a la cual le siguieron múltiples ediciones con traducciones al francés, holandés, inglés, alemán e italiano, por el gran éxito obtenido y gran difusión durante los siglos XVII y XVIII, se convirtió en uno de los principales referentes para el conocimiento de Nuevo Mundo (Maehder, “Alvise Giusti’s” 66). La primera edición al italiano de dicha crónica se publicó hacia 1699 en Florencia y, posteriormente, se reimprimió en 1704, 1715 y finalmente 1733, año del estreno de la ópera *Motezuma*.

Además, Giusti escribe “sin referirme con menor respeto a todos los demás autores”, de entre los cuales “yo, ni más ni menos, juzgo el más sincero”, refiriéndose a Solís. Por ello inferí que Giusti hubiese podido comparar otras fuentes textuales y me di a la tarea de analizar, de manera rigurosa, las principales fuentes históricas que se hallaban en circulación hacia el siglo XVIII en la ciudad de Venecia. Entre ellas se encontraron las crónicas de los conquistadores Francisco de Aguilar, Bernardino Vázquez de Tapia, Bernal Díaz del Castillo, Andrés de Tapia, Francisco López de Gómara, Antonio de Solís y Rivadeneyra y Hernán Cortés. Al analizar estas fuentes se encontró que, en la mayoría de los autores citados, no es factible una posible influencia (ya sea porque no se contaba con traducciones al italiano de sus crónicas, estas no se encontraban en circulación dentro del territorio italiano, o sus *editio princeps* datan de por lo menos 200 años de distancia respecto al estreno de la ópera de Vivaldi).

Sin embargo, la difusión de la crónica de Gómara en lengua italiana contó con diversas ediciones, pues tenía basta aceptación y difusión en la sociedad, lo que pudo deberse, en gran parte, a las relaciones diplomáticas que el autor sostenía con intelectuales y humanistas de la élite italiana, sobre todo en las ciudades de Boloña y Venecia. Esta crónica era uno de los referentes preferidos para saciar la curiosidad sobre el *esotico* Nuevo Mundo, ya que contó con diversas ediciones venecianas entre 1555 y 1599, por lo que *Historia generale delle Indie* es una posible fuente documental que Giusti habría consultado, comparado y descartado para la creación de su libreto.

Otra de las fuentes documentales consideradas por Giusti es la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés, la cual fue traducida al italiano e incluida en el tercer volumen de *Delle Navigazioni et Viaggi* de M. Giovanni Battista Ramusio, publicado en Venecia en 1606. Este título, aún durante el siglo XVIII, se encontraba en circulación con gran aceptación en Europa. Además, contenía la “Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran Tenochtitlan de México” escrita por Cortés, entre otras crónicas de conquista y expediciones en Asia, Europa, África y Egipto. Por ello, es factible que Giusti haya tomado dicha



obra en consideración para determinar el contenido de su libreto (esto sin perder de vista que ambas, la segunda y tercera *Carta de relación* de Cortés, ya contaban con ediciones venecianas anteriores al *Delle Navigation et Viaggi*). La primera publicación data del año 1524 y estuvo a cargo de Bernardino de Viano de Lexona; la primera traducción del latín al italiano fue realizada por Nicolás Liburnio en 1524.

El resultado del análisis que se llevó a cabo en diversas fuentes documentales develó paralelismos entre el libreto operístico, la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés y la crónica de Solís y Rivadeneyra, los cuales se encuentran constatados en líneas argumentales, indicaciones escénicas y requerimientos de la gramática escénica, y serán detallados más adelante.

Además de las fuentes documentales que posiblemente brindaron información valiosa para la realización del libreto operístico, se pueden considerar también las obras teatrales de tema indio-americano o las que exponen al emperador Moctezuma entre sus personajes principales. Sin embargo, la temática sería casi nula en las representaciones teatrales del barroco veneciano, aunque se tiene registro de la tragedia en prosa clásica titulada *Motezuma*, impresa en 1709 y escrita por el abogado modenés Alfonso Cavazzi. Esta trama dista totalmente de lo escrito por Giusti, pero ello no podría significar que éste desconociese la obra de Cavazzi, para apreciarla o refutarla.

Pietro Ottoboni, descrito por el marqués de Coulanges como un poeta detestable que dejó de ser músico para conformarse y ser cardenal (De Renzi, *Storia della Medicina* 472), asistió a la única representación de la ópera *Il Colombo overo l'India scoperta*, criticando al cardenal y libretista por haber representado, en una triste escena, a un monstruo dramático, refiriéndose al personaje de Moctezuma. Considerando a esta ópera salvaje y un crimen, el marqués expresó lo siguiente:

¡Hicieron una triste escena! / Que escuchamos siempre molestos y aburridos. / ¡Me causó mal y pena! / Había un cantante con una garganta tan aguda que daba tonos de aullido, / y cantaba todo aún más alto de lo que permiten las cuerdas humanas; / y había otro, que al mismo tiempo / cantaba agilidades que parecían volar sin parar, / con cientos de corcheas pero que no hacían ni una sola frase (Coulanges, *Mémoires* 227-228).

Al final, la ópera fue prohibida a causa de la peste que se propagó rápidamente en Roma, hecho que obligó a suspender actividades públicas en la ciudad, dejando a la ópera sin oportunidad de trascender como una novedad escénica. En ese momento (1690), Vivaldi contaba con 12 años de edad y vivía en Venecia, motivo por el cual se piensa que desconocía sobre la representación del drama de Ottoboni.

Años más tarde, entre 1722 y 1725, el ordenado sacerdote Vivaldi y su clérigo superior, el cardenal Ottoboni, radicaron en Roma. Vivaldi llegaría a Roma en 1722 por invitación del papa Benedicto XIII para formar parte de sus músicos, mientras que Ottoboni pasaría gran parte de su vida en la ciudad romana al fungir de secretario del Estado y gobernador de algunas provincias. Asimismo, destacó por su mecenazgo artístico al auspiciar a los músicos Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, George Friedrich Händel, y a los pintores Francesco Trevisani, Giuseppe Maria Crespi, Sebastiano Ricci, impulsando así la corriente pictórica denominada ‘neovenecianismo’, estilo que caracterizó parte de los siglos XVII y XVIII y fue uno de los representantes del movimiento arcadiano.<sup>5</sup> En 1725, Vivaldi regresó a Venecia para vivir en esa ciudad. Aunque desde 1723 mantuvo actividad temporal como compositor y director de la orquesta del Ospedale della Pietà, a su regreso compondría la importante serenata *Gloria e Imeneo* (RV 687) para el matrimonio del “bien amado” rey Luis XV de Francia.

Por su parte, Ottoboni visitaría su natal Venecia el año consecutivo (1726). Como parte de los festejos de bienvenida al famoso cardenal, se representó la ópera-pasticcio *Andromeda Liberata*, para la cual *il prete rosso* escribió el aria *Sovvente il sole*, mientras las otras partes de la ópera fueron escritas por Giovanni Porta, Tomaso Albinoni, Nicola Popora y Antonio Biffi. La música de *Andromeda Liberata* estaba perdida y fue redescubierta en 2002 por el musicólogo francés Oliver Fourès dentro de los archivos de la Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia (Cookson, *Antonio Vivaldi* 2).

El posible acercamiento personal de Pietro Ottoboni y Antonio Vivaldi se dio durante la estadía de Vivaldi en Roma entre 1722 y 1725. A este hecho le antecedió un encuentro con Antonio Ottoboni, padre del cardenal Pietro Ottoboni, en 1711, en Venecia, cuando aquél fungía como gobernador de la Pietà (Talbot, *The Vivaldi* 135). Asimismo, el posterior acercamiento en Venecia, en los festejos de 1726, pudo haber sido una razón por la cual Vivaldi decidiera musicalizar el drama del emperador Moctezuma y la conquista de México, ya que este tema indo-americano pudo tratarse de una sugerencia proveniente del propio Ottoboni; o también es posible que Vivaldi, al tener conocimiento del desapercibido drama *Il Colombo overo l’India scoperta*, decidiera retomar el tema en aras del éxito, creando *Motezuma*.

---

<sup>5</sup> Movimiento que surgió de La academia de los Arcades, la cual fue creada en Roma en 1690 por Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728), jesuita, crítico literario y doctor en leyes. Se creó la corriente estética del clasicismo, la cual se caracterizó por contrarrestar los excesos del barroco apelando a lo natural y lo clásico; con ello se logró influenciar fuertemente hasta el neoclasicismo.

## Motezuma

La primera y única representación de la ópera *Motezuma* se realizó en la temporada de otoño, el 14 de noviembre de 1733, en el teatro veneciano Sant'Angelo. La ópera vivaldiana de tres actos trata sobre la batalla que derrocó al imperio mexicana y dio paso a la conquista de México. El Acto I, Escena I, comienza en medio de una batalla colosal durante la cual el emperador Motezuma pronuncia: “*Son vinto eterni Dei! Tutto in un giorno / Lo splendor de' miei fasti, e l'altra Gloria / Del valo Meffican cade fvenata*”<sup>6</sup> (Giusti, *Motezuma* 5).

El inicio de la ópera subraya el drama que vive Motezuma al ver que su imperio en Tenochtitlan está siendo exterminado por el ejército español, el cual es comandado por Fernando Cortés y su hermano Ramiro. Entre la sangrienta lucha, el emperador se percata de que su esposa Mitrena está a punto de suicidarse por la desolación que le provoca la conquista, pero logra disuadirla; incluso le pide que encuentre a su hija con el fin de matarla y después se mate ella. Con ese objetivo, le da un puñal (11). Este acto se puede juzgar como bárbaro, pero, para el emperador significaría no perder la dignidad de su familia real y no ser vencido. Con ese sentimiento de revancha, comienza la primera aria de *Motezuma*, la cual dice: “Acto I, Escena II. / A los ultrajes del destino / un alma grande no le teme; / se vence con la muerte / toda esta crueldad. / Todo en mi pueblo. / Debería temer mi destino, / pero en mi firme corazón / nada me hace temer”<sup>7</sup> (*Ibidem*).

Motezuma se siente confundido y desolado ante la decisión que tomó, para su esposa e hija, con el objetivo de evitar una desventura mayor si éstas llegaran a caer en manos de los españoles. Sin embargo, declara que “se vence con la muerte, ante la crueldad” y, aunque a él mismo lo esté carcomiendo el miedo, trata de dar valor a su esposa para que obedezca sus palabras.

Al transcurrir los hechos, el emperador descubre el amor prohibido que se profesan Mitrena y el conquistador Ramiro, lo cual aumenta la cólera de Motezuma. Mientras tanto, Mitrena se levanta cual líder político y, personalmente, reta a Fernando dentro del cuartel español, expresándole con claridad que “mientras haya piedra sobre piedra y hombres con vida, la victoria no es (créelo) tuya” (21) (la traducción es mía); sin embargo, la emperatriz recibe burlas y los soldados rechazan sus argumentos con soberbia. Después capturan y encadenan a Motezuma, quien se encontraba escondido dentro del cuar-

<sup>6</sup> “*¡Estoy vencido, eterno Dios! Todo en un día. / El esplendor de mis hechos, y la gloria pasada. / El valor mexicano cae en desgracia*”. La traducción es mía.

<sup>7</sup> “*Atto I, Scena II / Gl'oltraggi della forte / Non teme un alma grande; / Si vince con la morte / Anche la crudeltà. / Tutto ne cafi miei/Forfe temer dovrei, / Mà il tuo cofante core / Nulla temer mi fa*”. La traducción es mía.

tel. El emperador deja saber a sus enemigos que los atormentará con entes y espíritus incluso cuando duerman, declaración que lo devela como chamán en el aria: “Que quede escrita en este día mi muerte, esposa amada”<sup>8</sup>, Acto I, Escena xv.

La figura empoderada de Mitrena que ejecuta acciones políticas ante los enemigos con inteligencia, astucia y capacidad de autocontrol creará un intercambio de rol de género muy interesante, por ser poco común para la época en la cual se estrena la ópera de Vivaldi. Dentro de la literatura lírica del contexto, generalmente la figura femenina denota debilidad, delicadeza y obediencia, vistas como virtudes ante la hegemonía masculina.

En el Acto II podríamos acercarnos a la concepción eurocentrista que tenían en Italia acerca de los “indio-americanos”. La visión de México y su conquista en Occidente hacia 1733 se hace presente en la escena IV del Acto II a través del discurso que Mitrena dirige a Fernando:

Mi. Vivía tras las sombras  
de la ceguera nativa, fuera del mundo,  
innoble, descuidada,  
en esta vasta región. Entre miles de errores  
de culto, y de costumbres.  
Cada mente estaba sumergida en otra realidad,  
y esto mismo heredaban  
de una falsa cultura y civilización.  
Por largos siglos  
mis pueblos tuvieron muchos idiotas.  
Pero un día se deberán aclarar tales nubes.  
Esto estaba escrito en los decretos del cielo,  
no se podían hacer tantas exequias<sup>9</sup> (32).

Los indígenas del continente americano son expuestos como un pueblo de “idiotas” que vive en las sombras, fuera del mundo, con un culto religioso errado y con costumbres incivilizadas. Dentro de la ópera, el personaje de Fernando justificará su pensamiento y proceder con una actitud paternalista, aduciendo su derecho a conquistar y gobernar a

---

<sup>8</sup> *Se prefcritta è in quefto giorno, Spofa amata la mia morte.* La traducción es mía.

<sup>9</sup> *Mi. Vivea frà l'ombra ancora / Di natia cecità, fuori del Mondo, / Gnobile, negletta, / Quefta vafta Region. Frà mille errori / Di culto, e di coftume / Ogni mente fommerfa oltre mifura / Il método paffava / D'una civil, e ragolar coltura. / Per fecoli sì lunghi / Furo i popoli miei cotanto idioti / Ma rifchiarar tal nube / Un dì alfin fi dovea. / Quefto era fcritto / Nei decreti del Ciel, ne fi potea / Tanto efequi.* La traducción es mía.

los mexicas por el poder que le otorga su supuesta superioridad como ministro del cielo de Europa (34). Motezuma logra escapar de la torre en donde lo tenían preso y comienza una batalla colosal entre mexicas y españoles. Un gran incendio se desata en la ciudad y el caos no cesa.

En el Acto III los sumos sacerdotes mexicas se reúnen en el templo de Huitzilopochtli, le piden ayuda y consejo a su dios para acabar con la masacre que sufre su pueblo, y obtienen por respuesta que se necesitará sangre real como ofrenda para cesar los ataques. Así, Mitrena, al encontrar a su hija Teutile, le pide que se entregue para ser sacrificada; ella, tristemente, acepta en pos de la paz de México; acto que subraya el barbarismo, elemento requerido en los dramas del *esotismo*.

Sin embargo, el ritual se ve interrumpido por la presencia de Ramiro y algunos hombres de su ejército, pues el conquistador español y la hija del emperador mexicana mantenían una relación amorosa en secreto; Ramiro la toma del brazo y huyen juntos.

La ciudad de Tenochtitlan arde en llamas y Mitrena está a punto del suicidio por creer muerto al emperador y desconocer en dónde se encuentra su hija. Sorpresivamente, Motezuma aparece para impedirle a su esposa que se quite la vida y canta: “hecho vil esclavo de las glorias de otros, argumento ideal para una nueva historia” (57), para dar paso al aria más representativa del emperador dentro de la ópera, *Dov'è la Figlia; dov'è il mio Trono*, Atto III, Scena X.

La aparente fortaleza que sostenía el jerarca para entregar a Teutile en sacrificio se derrumba, y se dice a sí mismo: “ya no soy padre; ya no soy rey”. En el vacío que siente, acepta que ya nada más terrible le puede pasar y lamenta su infortunio; no hay salida, todo se acabó. Los dioses han despojado de su divinidad al tlatoani Motezuma y él es ignorado por el cielo. El drama personal que vive Motezuma al ser esposo, amante y padre es un elemento latente que ni Hernán Cortés ni Antonio Solís describen en sus crónicas. Esta es una notable aportación de Giusti para una nueva concepción histórica y escénica del líder de una nación, pues contribuye al carácter emocional del personaje Motezuma, una visión que deja ver la condición humana más allá de un cargo de poder.

Lo impensable ocurre en la escena final de la ópera, cuando Motezuma le pide a Fernando que le quite la vida y que disponga de él. Sin embargo, éste le propone a Motezuma seguir gobernando México a cambio de rendirse ante su ejército, aceptar a la monarquía española como ley suprema, afiliarse a la religión católica al anular las creencias en sus diabólicos dioses y cesar los sacrificios requeridos para sus rituales. El general mexicana Asprano es el primero en aceptar la propuesta y jura, ante Fernando, fidelidad y obediencia. Con descontento, Mitrena también acepta el trato, seguida por Motezuma que, para sí mismo, promete venganza y recuperar su reinado. Para pactar la paz entre los dos mundos, Fernando promueve el matrimonio entre Ramiro, su hermano menor, y Teutile,

la hija de Motezuma. Esta unión se realiza con las jubilosas aclamaciones del coro, con el objetivo de ver nacer una nueva patria. La obra muestra una conclusión totalmente alejada de la realidad, pero que se inserta dentro de los cánones teatrales barrocos, ya que incluye el final feliz con los solistas y con todo el coro sobre el escenario cantando en compañía de la orquesta.

El elenco para la representación veneciana estuvo a cargo del barítono Massimiliano Miller como Motezuma; la contralto, Anna Girò, representaba a Mitrena; la soprano Gioseffa Pircker interpretaría a Teutile; la soprano Marianino Nicolini daría vida al general del ejército mexicana, Asprano; el mezzosoprano Francesco Bilanzoni sería el conquistador español Fernando Cortez, y su hermano Ramiro, la mezzosoprano, Angiola Zannuchi.

### **Gramática escénica. Tenochtitlan en el Sant'Angelo**

El teatro Sant'Angelo, inaugurado en 1676, se encontraba dentro de los teatros más importantes de Venecia durante el siglo XVIII; acogió a Vivaldi, uno de los intérpretes más virtuosos del barroco, y pronto se le reconoció como "el teatro de Vivaldi", pues a pesar de no ser uno de sus dueños, se convirtió en uno de los empresarios de mayor envergadura desde los primeros años de 1700. El *prete rosso* tenía máxima influencia en todas las actividades que se presentaban en el teatro, gozando de la época más productiva de este (Mangini, *I teatri di Venezia* 133). Además, presentaba constantemente sus producciones con gran éxito y sería este teatro el que Vivaldi elegiría para su regreso a los escenarios después de un cese de cinco años en su carrera artística, tal vez con el objetivo de reposicionarse entre los empresarios teatrales más fiables y exitosos de Italia.

Representar Tenochtitlan en un escenario cuyo palco escénico fuese descrito cual "una cáscara de nuez" (73), por no ser tan grande como el de otros teatros venecianos (por ejemplo, el Cassiano o el Gramani), pudo ser un reto para lograr montar los complejos aparatos escénicos típicos del XVIII. Si bien dentro de la ópera *esotica* del barroco eran comunes los temas turcos, egipcios y africanos, el tema indio-americano sería una novedad escénica.

En la gramática escénica del subgénero operístico denominado *esotico*, se tenían estándares definidos dentro de los códigos estéticos de la escenografía veneciana del barroco tardío, los cuales fueron heredados, específicamente, de los diseños de Francesco Santurini, en el melodrama *Fedra incoronata* (1662), del espectáculo mixto *Antiopia giustificata* (1680) y de las óperas *Adone in Cipro*, *Germanico sul Reno* (1676), *Medea vendicativa* (1680) y *Berenice vendicativa* (1680).

La tipología escenográfica establecida para el subgénero *esotico* del barroco tiene un esquema que se seguía en teatros públicos o privados de Italia; sus componentes son las escenas al natural (portón, isla, jardín, bosque, llanura, campos, ríos, selvas, rocas, lugares salvajes) que se alteran con escenas arquitectónicas (cortinas, templos, salas, estancias, apartamentos, palacios reales, gabinetes). Además, en cada ópera siempre aparecerá un sujeto u objeto que se pueda definir “horroroso” (una gruta, un templo de venganza o una mina) y cada ópera tendrá su maquinaria (siendo grandes y densas, sobre todo, para los teatros de corte) (Kuzmick, *Storia* 57).

Representar la ciudad de Tenochtitlan, el templo de Huitzilopochtli o la plaza principal mexicana sería una innovación dentro de los marcos visuales preestablecidos del *esotismo*, los cuales requerían de la tecnología existente para llevar a cabo las siete escenas mutables explícitamente requeridas en el libreto de Giusti (*Motezuma* 3).

Los marcos visuales de la ópera *Motezuma*, indicados dentro del libreto de Girolamo Giusti (1733) se pueden deducir a través de la información contenida en la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés. La crónica de Cortés fue el referente de la gramática escénica pues, aunque en la crónica de Solís y Rivadeneyra (1791) el autor no se abstiene de aportar datos que pudiesen dar luz tanto sobre la ciudad de Tenochtitlan, como de sus edificios y construcciones, es muy alta la puntualidad y el grado de similitud entre lo descrito por Hernán Cortés y lo escrito por Giusti en su libreto como requerimiento escenográfico; esto, además de la correspondencia cronológica con los cuadros escénicos. Asimismo, algunas de las construcciones y de los edificios descritos por Cortés que fueron reflejados en el libreto de Giusti son inexistentes en la crónica de Antonio de Solís. Un ejemplo de estos paralelismos se muestra en la escenificación del templo de los sacrificios dedicado al dios Uccilibos (homólogo de Huitzilopochtli). La escena, posiblemente, se vería vestida por un altar en el medio y con muchas figuras de los ídolos, los cuales eran “de mayor estatura que el cuerpo de un gran hombre”; estos rodeaban al templo según lo descrito por Cortés (65). Estas figuras serían el elemento de “horror” dentro del código estético barroco.

En el mismo tenor, la puerta al fondo que indica Giusti (1733), por la cual entra el ejército español con el fin de derrumbar el templo, forma parte de uno de los actos reales de la conquista. El horrible sacrilegio e insulto a la religión de los mexicanos desató la ira en ellos, motivo por el cual atacaron con mayor agresión al ejército español. Motezuma había advertido a los españoles que no permitiría faltas de respeto a sus deidades; sin embargo, la violenta oposición a una religión ajena llevaría a los españoles a cometer uno de los más crueles actos de la conquista. En la ópera de Giusti, los conquistadores entrarán, derribarán el templo e impedirán el sacrificio de Teutile, el cual había sido ordenado por los oráculos sagrados:

**Escena v**

Templo, donde al fondo se ve la puerta principal cerrada, a lo alto la imitación de Uccilibos con el altar preparado para el sacrificio.

Sacerdotes a la mexicana que, en hábito inmaculado, guían al altar a Teutile<sup>10</sup> (51).

**Escena vi**

Derriban a tierra la puerta del templo, y Ramiro entra con el ejército<sup>11</sup> (54).

**Escena vii**

Parte con Teutile. Los españoles destruyen la imitación del templo, y parten<sup>12</sup> (55).

Los aparatos escénicos requeridos para la realización de las siete escenas mutables se componen de la representación de la laguna de México, un palacio imperial español, un puente de dos pisos que se conecta de extremo a extremo del escenario, altas torres, el templo de Huitzilopochtli adornado para realizar un sacrificio, la gran plaza del centro de Tenochtitlan, entre otros. Estos tienen como objetivo animar las escenas con cambios abruptos y espectaculares en sus paisajes, pues en las escenas se destacan torres incendiadas, la destrucción del templo mexicana, el levantamiento de grandes puentes a doble nivel o bergantines y canoas para huir por agua.

En la siguiente figura se muestra parte de la escenografía realizada por Giacomo Torelli para la ópera *Il Bellerofonte* (1642), presentada en el Teatro Novissimo de Venecia. En ella se puede ver la imitación de barcos dentro del escenario, los cuales podrían ser un referente de la maquinaria utilizada en *Motezuma* para recrear los bergantines y las canoas.

## El vestuario de Motezuma

Las modas del barroco y el rococó contribuirían a la majestuosidad de la representación teatral en toda Europa. Las vestimentas fueron fuertemente influenciadas por Francia, específicamente entre 1730 y 1760 por la marquesa de Pompadour, quien introduciría las denominadas “chinerías”, es decir, diversos elementos que se componen de coloridos bordados sobre tela; así, múltiples tipos de seda y tapicería oriental darían inicio al nuevo estilo denominado Luis xv.

---

<sup>10</sup> “*Scena v. Tempio, ove nel fondo fi vede la Porta principale chiusa, a lato il Simulacro d Uccilibos con l’Ara ornata per il fagrificio. / Sacerdoti alla Mefficana, che in abito Candido guidano all’Ara Teutile*”. La traducción es mía.

<sup>11</sup> “*Scena vi. Vien gettata à terra la Porta del Tempio, ed entra Ramiro con feguito*”. La traducción es mía.

<sup>12</sup> “*Scena vii. Parte con Teutile. Li Spagnoli abbattono i Simulacri del Tempio, e partono*”. La traducción es mía.



En las exuberantes vestimentas venecianas se devela “el gusto por el exotismo, la pasión por los viajes, la moda de las ‘chinerías’, la difusión del travestimiento” (Cocciolo y Sala, *Storia illustrata* 128).<sup>13</sup> Aunque la moda veneciana se aficionaría a las “chinerías” (incluso produciendo objetos y accesorios que imitaban a las originales), en Venecia se crearía un lenguaje y estilo único que contrastaría con el francés, moda que prontamente se propagaría en la sociedad y constituiría una de las características *per se* del barroco veneciano.

La ópera, como otras formas de representación teatral, se impregnó de las modas que circulaban en la ciudad. El género *esotico* requiere de elementos distintivos para su representación con el objetivo de subrayar la *alterità* del otro, el extraño o ajeno a mí. Sin embargo, los elementos visuales que harían alusión a la *alterità* no buscaban el “realismo” o la “verdad histórica” al igual que en la gramática escénica. Dicha praxis se constituye a partir de 1651 con la ópera *Il Cesare Amante*. En la ópera del *esotismo* barroco predominarían los temas egipcios, seguidos de los turcos. Vivaldi tendría una gran empresa para representar elementos visuales que aludan a la cultura mexicana.

En el libreto de Girolamo Giusti podemos encontrar información sobre el vestuario de Moctezuma, por ejemplo, en el “Acto I, escena VIII. Motezuma vestido a la española”<sup>14</sup> (17). Por ello, puedo deducir que, entre la escena I y la VII, Motezuma portaba indumentaria alusiva a su cultura de origen. Un indicador de esto se puede corroborar en la escena cuatro del acto primero, en donde el emperador ataca a Fernando con un dardo y después con un arco y flecha, al contrario del ejército español, el cual siempre usa espadas como armamento, hecho que pudiera subrayar la diferenciación entre una cultura y la otra.

El vestuario de Motezuma se habría compuesto por vistosas imitaciones de andas de oro bruñido, con cintas que le llegaban hasta la pierna. Andas descritas con precisión en la Crónica de Solís y Rivadeneyra (246), con algunas aplicaciones de plumas sobrepuestas, un tipo de falda corta con un manto imperial de colores púrpura y dorado, anudado sobre los hombros, el cual se dejaba arrastrar en la parte posterior, y un gran penacho sobre la cabeza, elementos fundamentales de la llamada “chiave settecentesca” del vestuario teatral *esotico* utilizado hacia la segunda mitad del 1700 descrita a continuación:

Llave del setecientos: túnica de color carmesí y dorada sobre la cual se pone drapeada una piel de leopardo, sobre la cabeza, un casco adornado con una cabeza de león que

---

<sup>13</sup> La traducción es mía.

<sup>14</sup> *Atto Primo, Scena VIII / Motezuma vestito alla Spagnuola*. La traducción es mía.

es semicubierta por un vistoso penacho; a la espalda una aljaba llena de flechas y un enorme arco<sup>15</sup> (Angiolillo, *Storia del costume* 74).

En sus manos y cuello se presumirían diversas joyas de oro, perlas y piedras preciosas, imitaciones que pudieron ser adquiridas de las “chinerías” que se vendían en la ciudad. Sobre su cabeza se habría colocado una corona de oro con abundante plumaje. En esta época, las plumas eran comunes en Venecia para los tocados de las mujeres (Ravoux-Rallo, *Las mujeres* 141), por lo que, fácilmente, habrían podido ser utilizadas en las representaciones teatrales. Para la corona del personaje de Motezuma, este plumaje de moda se pudo utilizar en sustitución del plumaje de aves exóticas descrito en la crónica de Solís; era, además, un elemento importante de la moda teatral de la época (Gianluca, “Le convenienze” 150).

En la siguiente caricatura de Anton Maria Zanetti se muestra al tenor Antonio Barbieri, quien debutó en la ópera *esotica* de tema turco *La verità in cimento* de Antonio Vivaldi en el Teatro Sant’Angelo en 1720, con un gran tocado de plumas en su cabeza, similar al que pudo utilizar Massimiliano Miller para interpretar a Motezuma entre las escenas I y VII del Acto I. Sobre este elemento, Gianluca (160) señala lo siguiente:

El primer lugar de los vestuarios de escena, uno más pomposo que los otros, sobrecargado de accesorios de diferentes elementos bizarros. Plumas y plumines que se enumeran para ser descritos con minucia, carcajadas y algunas veces con gracia. Penachos con plumas estratosféricas, muchas veces gigantes. Los cantantes de Zanetti se lucen como Tosi describe: “para satisfacer al público con la magnificencia de su vestuario, sin reflexionar que la pompa engrandece igualmente al mérito que a la ignorancia”.<sup>16</sup>

Asimismo, portaría imitaciones de armamento con alusión a la armería real descrita por Solís y que, a lo largo de la ópera, es utilizada por Motezuma para su defensa. Este armamento estaba conformado por escudos, dardos, arcos, flechas y espadas, todo con filo de piedra, empuñaduras de oro y piedras preciosas.

<sup>15</sup> “Chiave settecentesca: tunica a fasce cremisi e oro, sulla quale è drappeggiata una pelle di leopardo, sul capo un elmo ornato da una testa di leone e semiricoperto da un vistoso pennachio; alle spalle una faretra piena di frecce e un enorme arco”. La traducción en mía.

<sup>16</sup> “Al primo posto i costumi di scena, uno più pomposo dell’altro, sovraccarichi di accessori eterogenei e bizzarri. Penne e matite si affilano per descriverli con minucia irridente e talvolta cordiale, delineando piume stratosferiche o manicotti giganti. I cantante di Zanetti si illudono con Tosi ‘di soddisfare il pubblico con la magnificenza dell’abito, senza riflettere, che la pompa ingrandisce ugualmente il merito, e l’ignoranza”. La traducción es mía.

Con el fin de subrayar la *alterità* entre los habitantes del Viejo y el Nuevo Mundo, posiblemente el cabello del personaje Motezuma fue dejado suelto y un poco más largo de lo que describe Solís, “Sus cabellos no más debajo de las orejas”<sup>17</sup> (Solís, *Istoria della conquista* 246), pues el largo del cabello sería un signo para clasificar a un hombre como salvaje y primitivo, reconocido como *esotico*.

A partir de la escena VIII, hasta el final de la ópera, el personaje de Motezuma se dejará ver “vestido a la española” y, desde la escena XIV del acto I a la escena V del acto II, el emperador estará encadenado por orden de Fernando Cortés. Gianluca (147-148) explica que el rol de prisionero o esclavo será constante en la ópera barroca, con características bien definidas; ejemplo de ello son las largas cadenas que se atan desde una mano hasta un tobillo, aspecto débil en el rostro y con una vestimenta cargada de adornos.

Otra caricatura de Anton Maria Zanetti nos muestra al contralto de origen milanés Giovan Antonio Raina, apodado Rainin, quien cantó la ópera *esotica*, *Armida abbandonata* de Giuseppe Maria Buini y Francesco Silvani, en el teatro Sant’Angelo en 1725 (148). Entre la creación de Zanetti y el estreno de *Motezuma* sólo transcurren ocho años, por lo cual esta podría ser un referente para el estilo del vestuario del personaje protagónico.

En el diseño se puede ver a Rainin vestido, en la parte superior, con una casaca que tiene una especie de broches largos horizontales y una camisa de mangas cortas y abultadas; en la parte inferior viste un calzón que llega arriba de la rodilla y zapatos de hebilla; también lleva el cabello medio largo y una extensa cadena entre el pie y la mano izquierda. Esta imagen remite y puede acercarse inmediatamente a la escena del encadenamiento del personaje de Motezuma, pues el vestuario sugiere la vestimenta *alla Spagnuola*, el cabello medio largo es una característica del hombre salvaje y la cadena representa el castigo que le impuso Fernando. Cocciolo y Sala señalan que los colores preferidos para los vestuarios venecianos eran el verde, el café tabaco y el dorado para la casaca, que más bien era conocida en Venecia con el nombre de *velada* o *giamberga*. En lo que respecta a los zapatos para hombres, generalmente eran de color negro o marrón, con una hebilla de metal, plata o, incluso, una imitación de diamante al frente; además, estos eran de tacón bajo (*Storia illustrata* 130).

## **Sobre la música de *Motezuma***

A partir de la muerte de Vivaldi, en 1741, en Viena, hasta la fundación de la biblioteca de la Sing Akademie de Berlín en 1791 –en donde se depositaría el facsímil de la partitura de

---

<sup>17</sup> “i capelli non più giù di tutta l’orecchia”. La traducción es mía.

*Motezuma*—, pasaron 50 años sin saber exactamente cómo llegó este al compendio de dicha biblioteca. El musicólogo Talbot sostiene lo siguiente:

El 28 de junio de 1741, apenas un mes antes de su muerte, Vivaldi firmó en Viena un recibo que acusa recibo del pago de 12 ducados húngaros del secretario de ‘Antonio Vinciguerra, conte di Collalto’ por la venta de una cantidad no especificada de música (*The Vivaldi* 49). La traducción es mía.

Probablemente, el facsímil de *Motezuma* se encontró dentro de las partituras que el compositor vendió al conde di Collalto. La operación no podría resultar del todo extraña si tenemos en cuenta que Antonio Vinciguerra (1710-1769) nació en Venecia y era integrante de una de las familias más antiguas y reconocidas de la ciudad. De haber sido así, la partitura se habría trasladado desde Viena hacia el castillo de Brtnice, localizado en Moravia, República Checa, en donde radicaba el conde Vinciguerra y, posteriormente, hasta Berlín. Entre la muerte del compositor y la fundación de la biblioteca Sing Akademie transcurren 50 años, por lo que no se sabe quién depositó allí el facsímil de la ópera vivaldiana. De 1791 a 1943 tampoco existió registro del facsímil *Motezuma* como parte de los archivos de la biblioteca.

El compendio musical perteneciente a la Sing Akademie sería enviado dentro de 14 cofres al Castillo de Ullersdorf, en Polonia, el 31 de agosto de 1743, por orden del ministro Paul Joseph Goebbels, uno de los colaboradores más cercanos a Adolf Hitler; ello, para evitar su destrucción por los constantes ataques militares en Berlín derivados a la Segunda Guerra Mundial.

No obstante, el archivo de la biblioteca fue hurtado por el ejército de la URSS y llevado como tesoro de guerra al Conservatorio de Kiev, actual Academia Nacional de Música de Ucrania “Chaikovski”, lugar en donde permaneció en el olvido sin ser clasificado o catalogado. En 2002, los investigadores Christoph Wolff y Patricia Kennedy Grimsted de la Universidad de Harvard encontraron, en los archivos del fondo reservado de la biblioteca de la Academia Nacional de Música Chaikovski, un compendio de obras descatalogadas bajo el ambiguo título “Manuscritos de luminarias del arte y la literatura de Europa Occidental”, en el cual se encontraron más de 500 obras musicales de diversos compositores en 55 mil páginas; entre estas se hallaba la ópera *Motezuma*. Tras un acuerdo y la donación de 200 mil euros que el gobierno alemán ofreció al gobierno de Ucrania, se efectuó la restitución del compendio musical a Berlín en el 2001 y, para el año siguiente, el redescubrimiento de la ópera *esotica Motezuma* sería adjudicado al musicólogo Steffen Voss.

El facsímil escrito para orquesta y voces entre 1740 y 1750 por un copista veneciano se encontró incompleto, pues le faltaban partes del inicio y del final, del Acto I y III (Voss, “Antonio Vivaldi’s” 2). Compositores y arreglistas se dieron a la tarea de realizar las partes

faltantes de la ópera a modo *pasticcio* con músicas vivaldianas; un ejemplo de esto son las reconstrucciones de Federico Sardelli (2005) y Alan Curtis (2005).

La ópera indígena-posmodernista *Moteczuhzoma II* (2009), del compositor mexicano Samuel Máñez, destacó al proponer una labor etnomusicológica, pues yuxtapone instrumentos prehispánicos como parte de la cosmovisión sonora de los pueblos originarios a la música sobreviviente de *Moteczuma*. Máñez omite el italiano en su reconstruido libreto para dar paso a las lenguas náhuatl, maya, yucateco y castellano como nuevos fonemas del canto; de este modo, redefine la musicalidad y la caja de resonancia de la ópera, apelando al profundo diálogo estético-afectivo (*Reelaboración* 419).

Vivaldi eligió *Moteczuma* para reposicionarse en el mundo de la música y de la inversión teatral, después de una pausa de cinco años en la cual había cesado su actividad artística. A pesar de no contar con registros o documentación sobre la única representación de la ópera mexicana de Vivaldi, tiende a creerse que esta fue intrascendente. Reinhard Strohm (31-32) cree que la intención de Vivaldi era representar *Moteczuma* en el carnaval de Verona de 1734, en el Teatro Filarmónico, para lo cual enviaría a su amiga Ana Girò con el fin de cantar en dicha ciudad dentro del carnaval de 1733, como una estrategia para realizar los acuerdos correspondientes. Sin embargo, sería la ópera *Il tamerlano* en vez de *Moteczuma*, la que se realizaría en Verona en 1734. Ello se pudo deber a diversas razones, una de estas habría sido introducir un tema inusual indio-americano en un público acostumbrado a asistir a las favorecidas obras del repertorio del autor o la de permanecer con los cantantes que sabían la virtuosa partitura de la ópera.

Una posible prueba del éxito obtenido con *Moteczuma* es la incorporación del aria a modo *pasticcio*: *Dov'è la Figlia; dov'è il mio Trono*, designada al personaje Moteczuma dentro de la ópera *Il Tamerlano* (1735), interpretada por su protagonista Bajazet. Es bien sabido que cuando un aria era del gusto del público, los compositores las utilizaban en dramas posteriores e, incluso, los cantantes las adquirían en sus arias de *bagaglio*; es decir, arias que los representaban y cantaban en dramas ajenos. Este pudo ser el caso del aria *Dov'è la Figlia; dov'è il mio Trono*, perteneciente al personaje de Moteczuma y ofrecida al personaje de Bajazet. El éxito del aria sería tal que, hasta nuestros días, la ópera es más conocida como “Bajazet” y no *Il Tamerlano*.

## Conclusión

El tema “indio-americano” forma parte de las coyunturas dentro del drama operístico del género *esotico* en el barroco desde su introducción con la representación del *Colombo ovvero l'India scoperta* (1690), seguido por el drama inglés *The Indian Queen* (1695) y por

*Motezuma* (1733). Este tema alcanzó su esplendor con el drama francés *Les Indies Galantes* (1735), e inauguró la Grand Opera Francesa con la ópera *Fernando Cortez* (1809).

Todos estos dramas generaron nuevos códigos en la gramática escénica existente de su época, posiblemente por la expectación y curiosidad de conocer el Nuevo Mundo. La mayoría de estos fue utilizada para la reactivación de la vida teatral, la cual habría sido prohibida por diversas razones en sus ciudades. Aunque dentro de estos dramas no se perseguía demostrar la “verdad histórica”, es claro que subrayaban la *alterità* a través de alusiones estéticas.

Lo mismo sucede con la música; si bien, sonoramente no aluden a la estética sonora prehispánica, en *Motezuma* Vivaldi escribió melodías vocales que llegan al límite del virtuosismo barroco. Lo anterior se demuestra específicamente en las arias escritas para su personaje Mitrena o en la música escrita por Rameau para *Les Indies Galantes*, en donde el compositor estableció avances teóricos musicales ofreciendo bases técnicas que se desarrollaron en años consecutivos.

## Fuentes consultadas

- Angiolillo, Marialuisa. *Storia del costume teatrale in Europa*. Roma: Lucarini, 1989.
- Caccini, Giulio. *Le nuove musiche*. Florencia: Aprresso i Marescotti, 1601.
- Cerezo, Marta, y Ángeles De la Concha. *Ejes de la literatura inglesa medieval y renacentista*. Madrid: Ramón Areces, 2016.
- Cocciolo, Laura, y Davide Sala. *Storia illustrata della moda e del costume*. Roma: Demetra, 2004.
- Cookson, Michael. “Antonio Vivaldi (1678-1741). Serenata Veneziana-Andromeda Liberata”. *MUSICWEB International*, 2005, [www.musicweb-international.com/classrev/2005/Jan05/vivaldi\\_andromeda.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Jan05/vivaldi_andromeda.htm), consultado el 6 de octubre de 2020.
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación*. México: Editorial Porrúa, 1983.
- Coulanges, Philippe-Emmanuel. *Mémoires de M. de Coulanges, Suivis de Lettres Inédites de Madame de Sévigné, de Son Fils, de l'Abbé de Coulanges, D'Arnauld-D'Andilly, D'Arnauld de Pomponne, de Jean de la Fontaine, Et d'Autres Personnages du Meme Siécle*. París: Imprimeur du Roi, 1820.
- Dámaso, Fraile. *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994. Kassel: Reichenberger, 1996.
- De Renzi, Salvatore. *Storia della Medicina in Italia*. Nápoles: Filiale-Sebezio, 1846.
- Elliott, John H. *Imperios del mundo Atlántico: España y Gran Bretaña en América (1492-1830)*. Madrid: Taurus, 2006.

- Fourès, Olivier. "Andromeda liberata". *Opéra Baroque*, 2006, operabaroque.fr/VIVALDI\_ANDROMEDA.htm, consultado el 6 de octubre de 2020.
- Gianluca, Stefani. "Le convenienze teatrali: i cantante nelle caricature di Anton Maria Zanetti". *Drammaturgia*, vol. 11, núm. 1, 2014, pp. 139-166, oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8159, consultado el 6 de octubre de 2020.
- Giusti, Girolamo. *Motezuma, Damma per Musica da Rappresentarfi nel Teatro di Sant'Angelo*. Venecia: Marino Rossetti, 1733.
- Gordon, Robert. *A Catalogue of the Singular and Curious Library, Originally Formed Between 1610 and 1650*. Londres: S. Hamilton, Weybridge, Surrey, 1816.
- Kuzmick, Kathleen. *Storia dell'Opera Italiana*. Turín: Edizioni di Torino, 1988.
- Lowndes, William Thomas. *The Bibliographer's Manual of English Literature, Containing an Account of Rare, Curious, and Useful Books, Published in or Relating to Great Britain and Ireland, from the Invention of Printing; with Bibliographical and Critical Notices, Collations of the Rarer Articles, and the Prices at which They Have Been Sold in the Present Century. Vol. III*. Londres: William Pickering, 1834.
- Maehder, Jürgen. "Alvise Giusti's Libretto *Motezuma and the Conquest of Mexico in Eighteenth-Century Italian Opera Seria*". *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, editado por Michel Talbot. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 63-80.
- Mangini, Nicola. *I teatri di Venezia*. Milán: Mursia, 1974.
- Máynez, Samuel Cristóbal. *Reelaboración y relectura del dramma per musica Motecuhzoma II de Antonio Vivaldi, Una visión desde Mesoamérica que confronta al eurocentrismo*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Ottoboni, Pietro. *Il Colombo overo l'India Scoperta, dramma per musica*. Roma: Francesco Buagni, 1690.
- Ottoboni, Pietro. *Il Colombo overo l'India Scoperta, dramma per musica*. Roma: Francesco Buagni, 1691.
- Price, Alexander. *Henry Purcell and the London Stage*. Nueva York: Cambridge University, 1984.
- Ravoux-Rallo, Elisabeth. *Las mujeres en la Venecia del siglo XVIII*. Madrid: Editorial Complutense, 2001.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio. *Historia de la conquista, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España, Tomo II*. Madrid: Imprenta de Don Plácido Barco López, 1791.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio. *Istoria della conquista del Messico della popolazione, e de'progressi nell'America settentrionale conosciuta sotto il nome di Nuova Spagna*. Venecia: Andrea Poletti, Imprenta, 1704.

- Strohm, Reinhard. "Vivaldi and his Operas, 1730-34: A Critical Survey". *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, editado por Michel Talbot, Turnhout: Brepols, 2008, pp. 19-36.
- Talbot, Michael. *The Vivaldi Compendium*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Vivaldi, Antonio. *Motezuma, Rv 723*. Venecia: Bibliothek Sing Akademie zu Berlin, 1733.
- Vivaldi, Antonio. *Il Tamerlano*. Verona: Jacopo Vallarfi, 1735.
- Voss, Steffen. "Antonio Vivaldi's *Dramma per Musica Motezuma*. Some Observations on Its Libretto and Music". *Vivaldi, Motezuma and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and Its Background*, editado por Michel Talbot. Turnhout: Brepols, 2008, pp. 1-18.
- Wolff, Christoph. "Recovered in Kiev: Bach et al. A Preliminary Report on the Musical Archive of the Berlin Sing-Akademie". *Notes*, vol. 58, núm. 2, 2001, pp. 259-271.