

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

---

Segundo congreso internacional de iconografía  
precolombina. Barcelona, 2023. Actas.

Zea E-Books

---

2023

## Escenografía y vestuario del Montezuma de Graun en el Festival de Edimburgo de 2010

Isabel Bargallo

Montserrat Bargalló

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/actas2023>

---

This Article is brought to you for free and open access by the Zea E-Books at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Segundo congreso internacional de iconografía precolombina. Barcelona, 2023. Actas. by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

# Escenografía y vestuario del Montezuma de Graun en el Festival de Edimburgo de 2010

Isabel Bargalló<sup>1</sup>  
Montserrat Bargalló<sup>2</sup>

## Resumen

Esta comunicación analiza la escenografía y el vestuario de la versión de la ópera *Montezuma*, de Carl Heinrich Graun, con libreto de Federico II de Prusia que Claudio Valdés Kuri presentó en Edimburgo, en la que conviven elementos de origen prehispánico con otros que conciernen directamente al México contemporáneo.

En este trabajo estudiamos los elementos de la obra que remiten a las imágenes de los códices prehispánicos y coloniales que, sin duda, son las fuentes de las que bebió Valdés para conseguir un cuadro que acercara el público a la época histórica en la que se desarrollan los acontecimientos.

*Palabras clave:* Moctezuma, Montezuma, México prehispánico, Conquista de México, Ópera barroca, vestuario de ópera, escenografía de ópera, Edinburgh Festival, Teatro de Ciertos Habitantes, Claudio Valdés Kuri, Carl Heinrich Graun, Federico II de Prusia

## Abstract

This communication analyzes the scenography and costumes of the version of the opera *Montezuma*, by Carl Heinrich Graun, with libretto by Frederick II of Prussia that Claudio Valdés Kuri presented in Edinburgh, in which elements of pre-hispanic origin coexist with other elements of contemporary Mexico.

In this work we study the elements of the play that refer to the images of the prehispanic and colonial codices that, doubtless, are the sources that Valdés used to bring the public closer to the historical era in which the events take place.

*Key words:* Moctezuma, Montezuma, Prehispanic México, Conquest of México, baroque opera, opera costumes, opera scenography, Edinburgh Festival, Teatro de Ciertos Habitantes, Claudio Valdés Kuri, Carl Heinrich Graun, Frederick II of Prussia

<sup>1</sup> Grup d'Estudis Precolombins. Societat Catalana d'Estudis Històrics, filial del Institut d'Estudis Catalans.  
[isabelbargallosanchez@gmail.com](mailto:isabelbargallosanchez@gmail.com)

<sup>2</sup> Grup d'Estudis Precolombins. Societat Catalana d'Estudis Històrics, filial del Institut d'Estudis Catalans.  
[mobasa69@gmail.com](mailto:mobasa69@gmail.com)

## Introducción

Durante los siglos XVIII y XIX se compusieron un número muy importante de óperas de temática americana y una gran cantidad de ellas tuvo a Moctezuma II como protagonista o como personaje importante. El público, un poco cansado de los libretos relacionados con la mitología grecorromana y los dramas medievales, deseaba primicias y recibía bien las novedades exóticas. Por ello no es de extrañar que las obras dedicadas a la destrucción del imperio azteca – donde Moctezuma, su último emperador, es el protagonista – sean numerosísimas y que incluso llegaran a convertirse en una moda. Basta con consultar los títulos que llegaron a estrenarse para comprobar el gran interés que despertó la figura del tlatoani en Europa durante el siglo XVIII. Pensemos que entre los siglos XVII y XX se escribieron unas 25 óperas ya sea con su nombre como título o bien en las que aparece como personaje relevante.

Como nos comenta Cetrangolo, *Para los compositores europeos América fue pretexto tanto para sublimar al Otro desde el Iluminismo que escamoteaba la diversidad, como, desde la visión exotizante, una ocasión de pintoresquismos*. (Cetrangolo, 2015: 294)

La ópera más conocida de las compuestas durante el siglo XVIII es, sin duda la de Antonio Vivaldi, y de la que ya nos hemos ocupado en un artículo titulado “Moctezuma entre bambalinas”<sup>3</sup>. La que analizaremos en estas líneas es algo posterior, se estrenó en 1755, y tiene como autor al maestro de capilla de Federico II de Prusia, Carl Heinrich Graun, considerado como uno de los compositores de ópera italiana más importantes de su tiempo.

A lo largo del siglo XVIII, durante el barroco y el clasicismo, la ópera era uno de los acontecimientos artísticos de mayor prestigio social, con cantantes, compositores, letristas e instrumentistas muy importantes. La ópera seria, de origen italiano, con sus temas mitológicos y alegóricos, se imponía entre la aristocracia europea bajo el patrocinio de las cortes. En estas obras predominaban las voces agudas con arias y recitativos que permitían a los cantantes mostrar su virtuosismo.

*Montezuma* de Federico II y Graun responde a algunas de las características de la ópera seria, aunque quizá no a todas. En primer lugar, los temas de estas obras son mitológicos y encontramos en ellas escenas marciales y ceremonias solemnes, que permiten el lucimiento de cantantes, coreografía y escenografía. En segundo lugar, los personajes están emparejados como amantes y aparece también el tirano, muchas veces magnánimo. En tercer lugar, la historia suele culminar con una renuncia o un acto heroico por parte de alguno de los personajes. Ello implica que suele darse un final feliz.

Pues bien, Federico II, uno de los monarcas que más se dedicaron al patrocinio de las artes y de la música, llegó incluso a componer arias de ópera y un libreto, el de *Montezuma*, con música de Graun. Puesto que el rey prusiano era francófono, el francés fue la lengua que utilizó para escribir toda su obra. Sin embargo, en el caso de *Montezuma*, como se trataba de una ópera italiana, el poeta y libretista Giampietro Tagliazzuchi tradujo el texto al italiano, versificándolo para poder ser cantado.

Desde su estreno, los especialistas musicales la consideraron una obra importante; pero ha sido también, al mismo tiempo, una ópera poco llevada a los escenarios y a los estudios de grabación (Colorado, 2015: 378). Hemos de esperar hasta 1992, con la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América, para que se grabe completa. Como sabemos, fue un año en que se reeditaron y grabaron muchas óperas relacionadas con el mundo precolombino (Colorado, 2015: 379).

Más tarde, en el 2010, con otra conmemoración, la del bicentenario de la independencia de México, la obra se representaría en el Festival de Edimburgo bajo la dirección artística de Claudio Valdés Kuri<sup>4</sup> y su compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*<sup>5</sup> que también llevaría el montaje al Teatro Real de Madrid, a Hamburgo y a Guanajuato (México), dentro del Festival Internacional Cervantino que se celebra cada año en la ciudad mexicana. En 2021 se volvió a representar en la sala principal del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, en una versión semiescenificada.

<sup>3</sup> Para saber más sobre esta obra de Vivaldi, véase “Moctezuma entre bambalinas” de Isabel Bargalló y Montserrat Bargalló, publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvds>.

<sup>4</sup> Claudio Valdés Kuri es un director y dramaturgo mexicano reconocido a nivel internacional, fundador y director de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes. A lo largo de su carrera artística, ha dirigido ópera y espectáculos de gran formato.

<sup>5</sup> Teatro de Ciertos Habitantes es una compañía mexicana, fundada y dirigida por Claudio Valdés Kuri que se dedica a la creación de proyectos escénicos con la participación de artistas multidisciplinares.

### **Montezuma, Graun y Federico II de Prusia**

*Montezuma* de Carl Heinrich Graun se estrenó el 6 de enero de 1755 en la Königlische Hofoper de Berlín, en italiano (la lengua de la ópera en aquel momento, como ya sabemos). Pero ¿qué lleva al monarca prusiano a escribir un libreto en el que el tlatoani mexicana es el protagonista? Para entenderlo quizá sea preciso contextualizar la situación geopolítica de Prusia, la educación ilustrada de Federico y su relación con la música, la filosofía, la literatura y el arte.

Sabemos que los monarcas europeos, aficionados o no a la música, impulsaron la ópera como un elemento de prestigio, pero Federico fue más allá (Colorado, 2015: 317). Era un verdadero melómano. No hay duda del interés que para él tenía la música y, particularmente, la ópera. Compuso sonatas y conciertos para flauta, dos sinfonías y algunas marchas militares, además de arias para algunas óperas. Generalmente no firmaba sus obras, que se estrenaban con el nombre del compositor oficial de la corte. (Colorado, 2015: 314)

Además, la ópera en todas las cortes europeas era algo más que un entretenimiento agradable y prestigioso; se trataba de una disciplina ilustrada, de un recurso instructivo dirigido a la nobleza, la élite militar y administrativa (Colorado, 2015: 317). Era, en definitiva, una forma de educar el pensamiento de la clase dominante. Además, se trataba de crear un espectáculo impresionante que fuera un placer para todos los sentidos y que, por otro lado, pusiera al descubierto la grandeza del gobernante.

En la *ópera seria*, dirigida especialmente a estas élites, la obra no es una unidad independiente, sino que se compone para una ocasión especial relacionada como alguna celebración y que, por tanto, tiene un carácter representativo. Los protagonistas son personajes importantes de los cuales se ensalzan las cualidades, las virtudes: reyes, príncipes, militares o cortesanos. Suelen hacer referencia a un hecho específico y a un personaje concreto, pero, aunque la figura debe ser reconocible, ese reconocimiento ha de ser sutil. Por tanto, cabe preguntarse si Moctezuma es en esta ópera el alter ego de Federico.

El rey podría haber elegido cualquier protagonista entre los héroes de la antigüedad clásica, pero admiraba a Voltaire y conocía *Alzire ou les américains* (1736)<sup>6</sup>, una obra que recrea Perú poco después de la Conquista

(Colorado, 2015: 335) y que trata sobre la opresión que sufren los indios a manos de los colonizadores. Quizá su lectura le sirvió para situar la ópera en América, pero el rey centra el libreto en la lucha dialéctica entre dos modos de ver el gobierno, de ser soberano. Para los europeos de la Edad Moderna – e incluso para muchos del siglo XXI – aztecas e incas pueden llegar a intercambiarse o a entremezclarse, como ocurre en *The Indian Queen* de Henry y Daniel Purcell<sup>7</sup>, en la que se enfrentan entre ellos en una guerra y Moctezuma es un general del inca.

También es posible que Graun, el compositor, tuviera noticia del *Montezuma* de Vivaldi durante su estancia en Venecia en 1740 (Colorado, 2015: 329) y regresara a la corte con la idea de un guion exótico. Aunque, tampoco sería extraño que el conde Algarotti, a quien Federico escribe una carta desde Postdam a principios de 1753, influyera en su decisión (Colorado, 2015: 330).

En esta obra, Federico II muestra a Moctezuma como un gobernante ilustrado ideal, amante de su pueblo y preocupado por el bienestar del imperio; a Cortés, como un tirano. Él mismo lo reconoce en esta carta a Algarotti. Mientras que Moctezuma representa los valores del monarca ilustrado, Cortés simboliza el país de la inquisición. Además, es un personaje absolutamente carente de escrúpulos que tiene como único objetivo lograr fama y poder. Esta es, sin ninguna duda, una ópera con un libreto de un importante contenido político, a diferencia de la mayoría de las composiciones que se dedican al tlatoani a lo largo del siglo XVIII. (Colorado, 2015: 332)

Avanzaremos que, por lo que se refiere a la música, si esperáramos encontrar en la composición cualquier elemento que hiciera alusión al mundo precolombino, olvidémoslo. Cetrangolo lo cuenta así:

*[...] las danzas diafónicas del Montezuma de Carl Heinrich Graun (Berlín 1755), compuesto bajo la égida y sobre el libreto de Federico el Grande. Desde aquella corte prusiana que condenaba las intolerancias ibéricas, la visión musical de América era mucho más serena respecto de la versión exotizante del Nuevo Mundo. En Graun no hay huellas de aquellas bizarrías, ni de violentos contrastes; por el contrario, las danzas parecen más aptas para acompañar la digestión de los cortesanos berlineses que para ser bailadas por guerreros mejicanos [...]* (Cetrangolo, 2015:302)

<sup>6</sup> Esta tragedia fue convertida en ópera por Giuseppe Nicolini, representada en 1797; Nicola Antonio Manfroce, estrenada en Roma en 1810; e incluso por Giuseppe Verdi que la estrenó en Nápoles en 1845, con escaso éxito.

<sup>7</sup> *Moctezuma, general del Ynca, cae en desgracia, pero después de múltiples vicisitudes ganará contra los tiranos Traxalla y Zempoalla, enemigos del Ynca y enamorados de Orazia y de Moctezuma, respectivamente. De manera delirante, 'Montezuma' aparece enfrentándose a Traxalla y Zempoalla.* (Bargalló, 2023:54)

A nivel escénico, lo desconocemos, aunque es probable que se hiciera referencia a imágenes “americanas”, tal y como observamos en el único vestigio que hemos encontrado de la escenografía de 1755, y al que dedicaremos nuestra atención más adelante, no debieron tener ninguna relación con el paisaje mesoamericano de 1520.

En cuanto al vestuario, que también analizaremos con más detalle, respondió sin lugar a duda a esa misma visión. En el fondo es una ópera seria al uso, que explora la alteridad de un modo cómodo, sin alejarse del canon musical de la época ni de la visión de América del europeo del siglo XVIII.

### Los “hechos históricos”, los personajes y el libreto

Federico II era un rey ilustrado de educación “afrancesada” y poco respetuoso con los aspectos relacionados con la religión católica. Como gobernante impulsó el comercio, la agricultura, la industria i un poderoso ejército superior al del resto de estados europeos del momento. Amplió sus dominios mediante guerras, con la finalidad de aglutinar a los estados alemanes bajo Prusia. Y en ocasiones, a pesar de la imagen que de él mismo quería dar como monarca ilustrado y completamente contrario a las maneras que Maquiavelo describe en *El príncipe*, traicionó la confianza de otros monarcas incumpliendo pactos y forzando contiendas.

Sin embargo, su *Montezuma* cumple con la palabra dada y por ello acaba perdiendo su imperio. Federico II nos hace ver que a veces el comportamiento honorable no tiene recompensa y es necesario tomar decisiones que podrían parecer impropias de un príncipe, si no fuera por el bien de la nación. El rey de Prusia lo sabía, pero su personaje ignoró el peligro y acabó muriendo a manos de su huésped y enemigo. En esta ópera, huyendo de cualquier final feliz, el tlatoani aparece con grilletas, en prisión y ejecutado (esto último, fuera de escena) por Cortés, que engaña a los mexicanos y logra el poder de manera criminal (Núñez, 2014: 498).

Pero ¿era así Moctezuma realmente?, ¿fue verdaderamente Cortés el ejecutor del tlatoani mexicana? No lo sabemos porque, aunque podríamos afirmar que hay dos versiones de los hechos que llevaron a la muerte del emperador, la que asevera que fueron los propios mexicanos y la que culpa a Cortés, cada cronista aporta una versión distinta de los acontecimientos.

Sin alargarnos demasiado, veamos algunas de las versiones de la muerte de Moctezuma y el paralelismo existente entre los documentos históricos y el libreto de Federico.

### ¿Quién mató a Moctezuma?

Bernal Díaz del Castillo, que también nos ha dejado una de sus pocas descripciones físicas<sup>8</sup>, se refiere a Moctezuma como un gran rey y como un magnífico anfitrión que trató a los españoles con una gran deferencia. Lo describe como “el mejor rey que hubo”, según comenta en el capítulo XCI de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, titulado “De la manera y persona del gran Montezuma, y de cuán grande señor era” (Díaz del Castillo, 1975: 185-190). Por tanto, esta idea del personaje no se aleja en exceso de la que nos presentará Federico II en el libreto de la ópera, adaptando el personaje a las características del buen gobernante ilustrado.

Sin embargo, en las *Cartas de relación de la conquista de México*; aunque Cortés lo considera un gran señor, lo que convierte la conquista en una hazaña sin parangón (Cortés, 1979: 38), lo muestra también como un tirano (Cortés, 1979: 56-57).

En general, hasta finales del siglo XVIII, tanto en México como en Europa, Moctezuma se presenta como un personaje simpático, interesante, posiblemente faltado de suerte y no exento de bondad (Bargalló, 2023: 56). Incluso, cuando relata su muerte, el cronista tlaxcalteca Diego Muñoz Camargo, en *Historia de Tlaxcala*, lo define como un rey prudente, temido y reverenciado, a pesar de la enemistad manifiesta entre mexicanos y tlaxcaltecas y de la clara filiación del tlaxcalteca con su parte castellana (Muñoz Camargo, 2002: 216).

Esta imagen de Moctezuma, que podríamos denominar como oficial, tiene un peso importante en las representaciones operísticas, a pesar de que Solís, la supuesta fuente histórica de todas ellas, mira con desaprobación al tlatoani. Si, como todos los indicios apuntan, Federico II se basó en el libro de Solís, no tuvo en cuenta su opinión sobre el personaje porque, para el autor de *La conquista de México*, es un gobernante vengativo y cruel, incapaz de distinguir “entre la esclavitud y el vasallaje...” (Solís, 1970: 290) y más amigo de la venganza que del castigo (Solís, 1970: 290) (Bargalló, 2023: 56).

<sup>8</sup> Sería el gran Montezuma de edad de hasta cuarenta años, y de buena estatura y bien proporcionado, e cenceño e pocas carnes, y la color no muy moreno, sino propia color y matiz de indio, y traía los cabellos no muy largos, sino cuanto le cubrían las orejas, e pocas barbas, prietas y bien puestas e ralas, y el rostro algo largo e alegre, e los ojos de buena manera, e mostraba en su persona en el mirar por un cabo amor, e cuando era menester gravedad (Díaz del Castillo, 1983: 248-249).

¿Lo considera cobarde?, tal y como lo muestra el Libro XII del *Código Florentino*, en el que el tlatoani se entrega voluntariamente a los españoles (Bargalló, 2023: 56). Así lo relata Solís:

“Sujetose a Cortés voluntariamente, rindiéndose a una prisión de tantos días contra todas las reglas naturales de su ambición y su altivez...” (Solís, 1970: 290).

Por lo que se refiere a la muerte de Moctezuma, Bernal Díaz del Castillo explica que fue el propio Moctezuma quien intentó hablar con los mexicas, para pedirles que depusieran, pero no lo consiguió y, a pesar de la protección que le ofrecían los hombres de Cortés, los mexicas lo mataron (Díaz del Castillo, 1983: 375-377). La versión de Bernardino Vázquez de Tapia es un poco distinta puesto que, según el cronista, fue Cortés quien le pidió al emperador que hablara a los mexicas (Vázquez de Tapia, 42-43).

Torquemada, en el capítulo XXX de su *Monarquía Indiana*, nos brinda otra versión de los hechos, en la que el tlatoani es quien pide hablar a los mexicas que le causan una herida que, bien tratada, no sería mortal, narración que sugiere un suicidio del tlatoani (Torquemada, 212-213). Y López de Gómara insiste en la versión de la pedrada, aunque difiere un poco de Vázquez de Tapia en lo que se refiere al destino del cadáver del tlatoani (López de Gómara, 2000: 240-241), igual que Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (Alva Ixtlilxóchitl, 1985: 262) y Diego Muñoz Camargo (Muñoz Camargo, 2002: 216).

Fray Diego Durán recoge en el capítulo LXXV del Tomo II de la *Historia de las Indias de la Nueva España* la pedrada que Moctezuma recibió por parte de los mismos mexicas (Durán, 1967: 551), sin embargo, en la página 556 nos presenta la versión “indígena” de la muerte del tlatoani (Durán, 1967: 556).

### Los personajes y el libreto

Federico II, para el desarrollo de la historia, define o concibe siete personajes que se mueven entre la realidad y la ficción. Mientras que el emperador es un dignatario histórico, su prometida responde a la imaginación del rey, igual que la confidente de la reina y los agentes de Tenochtitlan. Eupaforice, reina de Tlaxcala, es la prometida de Montezuma; aunque todos sabemos que el señorío de Tlaxcala era un importante enemigo de la Triple Alianza.

Tezeuco, agente de la corona imperial, es un personaje ficticio que puede haber tomado su nombre de la de la ciudad de Tezcuco (Tezeuco), una de las de la Triple Alianza y que aparece en todas las crónicas.

Pipaltoé es el general imperial, personaje ficticio que se llama como el gobernador de Ulúa, nombre que aparece por primera vez en el libro II, capítulo I de la *Historia de la conquista de México* de Solís, que no se menciona ni en las cartas de Cortés ni en la obra de Díaz del Castillo. Erissena, confidente de la reina Eupaforice, es también un personaje ficticio.

Por el contrario, Ferdinando Cortés, jefe del ejército español, es el otro personaje histórico de la ópera; el contrapunto de Montezuma y el villano de la obra, responsable directo de la muerte del tlatoani.

Narves, el capitán español lugarteniente de Cortés, es ficticio, pero el nombre tiene su origen en un personaje histórico enemigo de Cortés: Pánfilo Narváez, el comandante de la expedición punitiva que Diego Velázquez envió desde Cuba contra Cortés.

Una vez presentados los personajes de la obra, pasemos a resumir el libreto. Montezuma, a punto de casarse con la reina de Tlaxcala, Eupaforice, tiene noticias de la llegada de unos extranjeros barbudos por el mar, lo cual parece no importarle, mientras continua con los preparativos de la boda.

Tezeuco, espía de la corona, no está de acuerdo con él y le pide que acabe con los intrusos, pero el tlatoani considera que 300 soldados no son una amenaza para el poder del imperio azteca y decide dejarlos llegar hasta la capital.

Esos extraños, bajo el mando de Ferdinando Cortés, envían a Narves como emisario y ambos líderes deciden encontrarse. Se manifiestan respeto y mantienen una discusión sobre religión, política y civilización. Montezuma, actuando como un verdadero anfitrión, recibe a Cortés como huésped y lo invita a su boda con Eupaforice.

Pipaltoé, general del imperio, nervioso por la presencia de los castellanos, reclama al emperador que los aniquile aprovechando su indefensión dentro de la ciudad, pero Montezuma ha dado su palabra y se niega a seguir el consejo del militar.

La actitud de Cortés es muy distinta. Ya dentro de la ciudad, ordena capturar a Montezuma, frente a lo cual, Eupaforice se rebela, sin embargo, su rebelión fracasa. Tras el fracaso, la reina insta a Montezuma que huyan, pero Cortés lo impide y condena a muerte al emperador, acusándolo de traición y ofreciendo a Eupaforice cambiar la pena si se le entrega, a lo que ella se niega. Montezuma es ejecutado y la reina de Tlaxcala se suicida. Entonces, Cortés ordena la destrucción de la urbe.

Fijémonos que, tal y como lo comenta Robert Lauer, sirviéndose del argumento de esta ópera, Federico II justifica la ruptura de los acuerdos que ha firmado con otros dignatarios puesto que, en caso contrario, la continuidad del imperio se hubiera visto en peligro, tal y como le ocurrió al imperio azteca a causa de la negativa de Montezuma de faltar a su palabra:

*En el tercer acto, Montezuma es encadenado y entonces reconoce que ha sido víctima de la caprichosa diosa Fortuna ("Oh quanto è mai, Fortuna, insensato il mortal per adorarti!") y de no haber agredido al conquistador en el momento preciso, como Pilpatoè había recomendado. Esta sería la lectura política del drama: atacar primero, como Federico II había hecho en Silesia, y evitar ser devorado por un imperio vecino.* (Lauer, 2020: 230)

Observemos que el final del tlatoani no responde a ninguna de las versiones que nos ha dejado la crónica. Por supuesto no es la versión de Solís que, por otra parte, bebe de los textos de Cortés, López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo.

### Escenografías y vestuarios

Federico II contó para el estreno con los mejores intérpretes del momento y los escenógrafos más importantes:

El rol principal, Montezuma, y el de Pilpatoé fueron asignados a un castrato. Los roles de Eupaforice, Erisena Cortés y Narves están asignados a sopranos; sólo Tezeuco era tenor. Este reparto se debe a que la ópera sería en general tenía preferencia por las voces agudas. (Colorado, 2015: 342)

Actualmente el papel de Montezuma lo representa una mezzosoprano, una contralto o un contratenor. La voz de Cortés generalmente la canta un bajo (Lauer, 2020: 226), como hubiera sido habitual en el siglo XVIII.

El material gráfico que ha llegado hasta nosotros se expuso en Berlín del 26 de enero al 24 de junio de 2012 en una exposición titulada "El Moctezuma de Federico. Poder y sentidos en la Ópera de la corte prusiana", en una colaboración entre el Instituto de Investigaciones Musicales, el Instituto Iberoamericano de Berlín y el Archivo Estatal de Bienes culturales Prusianos<sup>9</sup>.

En el estreno de 1755 no hubo ninguna recreación de las piezas indumentarias mexicas que describen códices y crónicas en la vestimenta de los cantantes ni la escenografía tuvo nada que ver con la naturaleza o el paisaje urbano mesoamericanos. Escenografía y vestuario respondieron a la moda del momento y, posiblemente, a las últimas novedades. Federico se involucró en esta parte de la misma forma que lo había hecho en el desarrollo del libreto y de la composición (Ottmar, 2017: 64).

Lo cierto es que el rey en sus cartas explica minuciosamente aspectos relacionados con todas las partes de la ópera, que tuvo como protagonistas a las estrellas más importantes del momento y como responsable de escenografía a Giuseppe Galli Bibiena (Ottmar, 2017: 649). No olvidemos que, para Federico, esta puesta en escena significó también una demostración de que podía permitirse lo mejor (músicos, *prima donna*, escenógrafos, efectos especiales...).

Desafortunadamente, la única imagen que hemos encontrado de la escenografía es la que recrea la reclusión del emperador azteca, obra de Christian Gottlob Fehhelm, que utiliza la *veduta per angolo* (vista oblicua), concepción estética que se considera invento de Ferdinando Galli da Bibiena (1657-1743) y que consiste en la utilización de una perspectiva oblicua que se resuelve fuera del cono visual del espectador y que parece atravesar el escenario en diagonal, ocultando una parte del ambiente. (Peruarena, 2004: 116)

La imagen pertenece al inicio del acto III, cuando Eupaforice visita a Montezuma en su cautiverio. Podemos observar en ella una arquitectura fantástica en la que se entremezclan diversos estilos – con arcos de medio punto, arcos ojivales, pasarelas, escaleras – que no recuerdan en absoluto una mazmorra o una cárcel y que, además, responden indiscutiblemente a estilos arquitectónicos plenamente europeos. (Figura 1 y Figura 2)

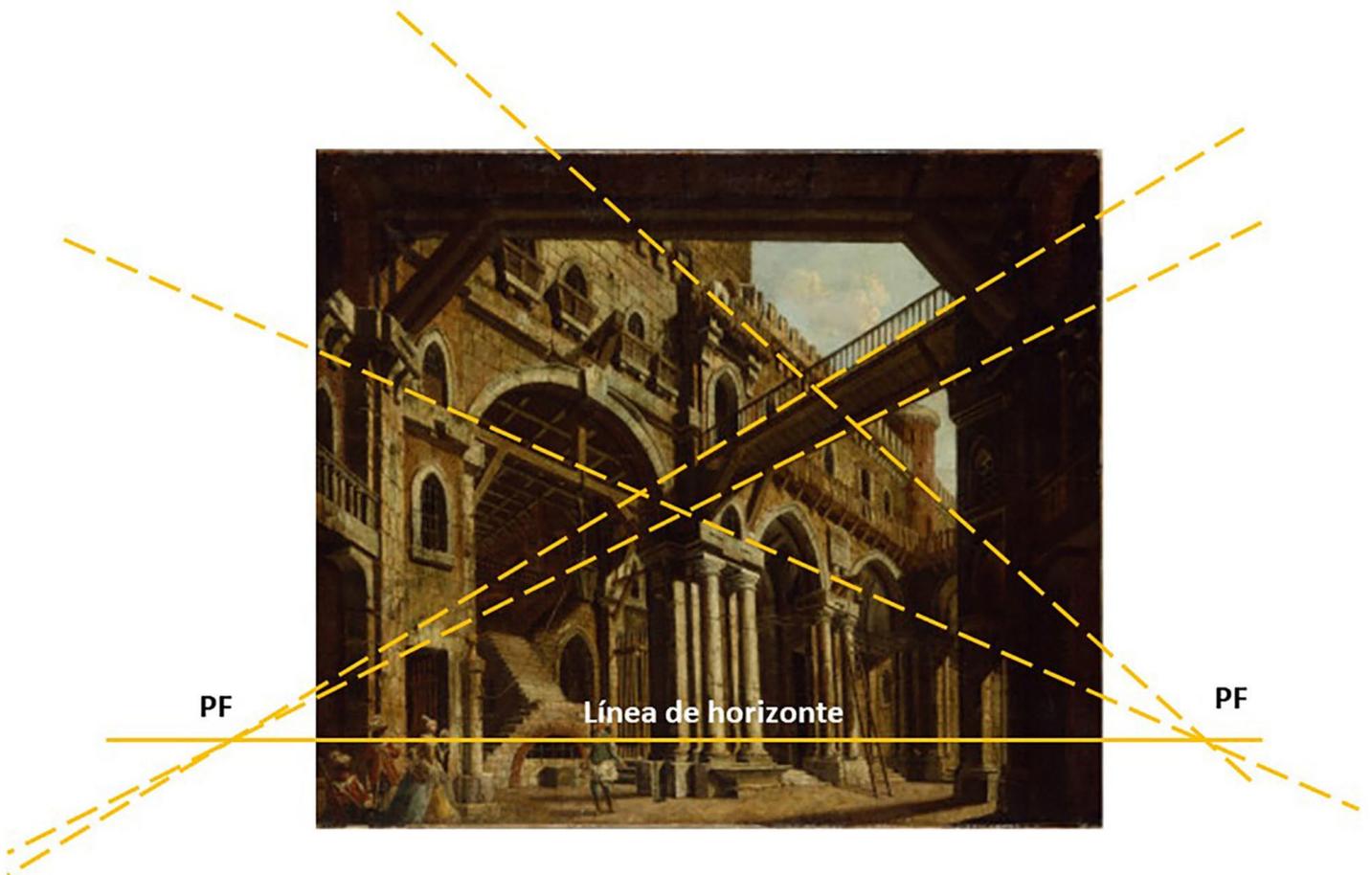
Y ¿qué podemos decir del vestuario? En el dibujo de Gottlob, además de lo que hemos comentado con respecto a la escenografía, se ven cuatro personajes que encarnan a Montezuma, Eupaforice y dos guardias vestidos de rojo, color que tendrá una importancia capital en la representación de 1982.

Para describir la indumentaria de Montezuma y Eupaforice no tenemos más remedio que remitirnos las alegrías de América, que tiene su origen en el siglo XVI. Mujeres jóvenes con atributos físicos, ropas, objetos

<sup>9</sup> La exposición se llamó "Friedrichs Montezuma. Macht und Sinne in der preußischen Hofoper". Eine Ausstellung des Staatlichen Instituts für Musikforschung. Vom 26. Januar bis 24. Juni 2012 in Zusammenarbeit mit dem Ibero-Amerikanischen Institut Berlin und dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz.



**Figura 1.** Diseño de Christian Gottlob Fechhelm para la escena de la prisión de Moctezuma, al inicio del acto III de Montezuma de C. H. Graun. Disponible en: <http://cache2.allpostersimages.com/p/LRG/53/5389/SSLJG00Z/posters/fechhelm-karl-friedrich-stage-design-for-act-iii-of-the-opera-montezuma-1755.jpg>.



**Figura 2.** Croquis de la veduta per angolo (vista oblicua) empleada en el diseño del escenario de Christian Gottlob Fechhelm.

alusivos al continente, que lo representan con una percepción exótica del indígena y con unos accesorios que hacen indiscutible que se trata del Nuevo Continente. Y eso significa que nos encontramos frente a una figura femenina que *lleva el característico penacho y faldellín de plumas, sandalias, una piel de león al hombro, y carcaj y arco, con una especie de lagarto a sus pies.* (Reyero, 2004: 72)

Afortunadamente, disponemos del dibujo de los figurines para los vestidos de Montezuma<sup>10</sup> y Eupaforice<sup>11</sup> que, aunque no mantienen la ferocidad con la que se representa América en las alegorías y corresponde a las características propias de la moda del momento, muestra elementos y atributos que se ajustan a la imagen que personifica América: arco y flechas con el carcaj, sandalias en los pies, tocados y faldas de plumas. Muestran, sin duda, elementos que los hacen americanos a los ojos del espectador del siglo XVIII. (Figura 3)

Si en el estreno de la ópera, la indumentaria recreaba la visión que los europeos de la época tenían de América, la versión de la Deutsche Oper Berlin de 1982 se aleja totalmente de ello y ambienta la obra en el siglo XVIII. Además, en este caso, la indumentaria juega un papel muy significativo, puesto que contextualiza el objetivo de Federico de Prusia:

*[...] Montezuma se viste de azul y blanco, los colores del ejército prusiano y de la vestimenta militar de Federico II (ver el cuadro de Anton Friedrich König [1722–1787]); Ferdinando Cortes de rojo, blanco y negro, los colores del ejército imperial austriaco.* (Lauer, 2020: 227) (Figura4)

La puesta en escena de Valdés Kuri en Edimburgo en 2010 tuvo un aire totalmente diferente a las dos anteriores. El escenario, diseñado por Herman Sorgeloos, es muy sencillo, con tres bloques de escalera en los dos primeros actos que juegan para convertirse en una pirámide o en cualquier otro elemento que requiera la escena. En el tercero, aparece una columna en el centro del escenario. (Figura 5)

Esta visión minimalista de la escena viene acompañada de algunos cambios sobre el libreto original, con la aparición de escenas llenas de violencia y sexo; un perro asesino que acompaña a los conquistadores en su salida,



**Figura 3.** “Re Americano”, el diseño de la indumentaria para la ópera Montezuma, de Christian Gottlob Fechhelm, parte de la Colección Louis Schneider, Berlín. Disponible en: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Costume\\_design\\_of\\_Montezuma\\_for\\_Carl\\_Heinrich\\_Graun\\_and\\_Frederick\\_the\\_Great%27s\\_opera,\\_Christian\\_Gottlob\\_Fechhelm\\_%281755%29.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Costume_design_of_Montezuma_for_Carl_Heinrich_Graun_and_Frederick_the_Great%27s_opera,_Christian_Gottlob_Fechhelm_%281755%29.jpg)

en clara referencia a los alanos que acompañaban a las tropas. Además, Valdés Kuri añade un personaje a la obra: la Malinche que, en esta versión, actúa como intérprete entre Cortés y Moctezuma utilizando el lenguaje de signos; un guiño, sin duda, al papel que tuvo como “lengua” de Cortés en Tenochtitlan. Lo que sorprende es que Kuri hiciera el siguiente comentario a Juan Robledo: *Es curioso que el tema de la conquista sigue siendo polarizado. En la ópera hemos incluido un personaje como la Malinche (amante indígena de Cortés) para visualizar a esa facción mexicana que por voluntad propia se unió a*

<sup>10</sup> Ver “Re Americano”, el diseño de la indumentaria para la ópera Montezuma, de Christian Gottlob Fechhelm, parte de la Colección Louis Schneider, Berlín, disponible en [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Costume\\_design\\_of\\_Montezuma\\_for\\_Carl\\_Heinrich\\_Graun\\_and\\_Frederick\\_the\\_Great%27s\\_opera,\\_Christian\\_Gottlob\\_Fechhelm\\_%281755%29.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Costume_design_of_Montezuma_for_Carl_Heinrich_Graun_and_Frederick_the_Great%27s_opera,_Christian_Gottlob_Fechhelm_%281755%29.jpg).

<sup>11</sup> Ver Mujer “Americana” para Montezuma de Christian Gottlob Fechhelm. Culture imatges/Lebrecht Music & Arts, disponible en: <https://www.alamy.es/carl-heinrich-graun-traje-para-montezuma-titulo-lee-americana-para-la-opera-de-berlin-de-1755-disenada-por-christian-gottlob-fechhelm-texto-por-federico-el-grande-compositor-aleman-y-el-tenor-1703-1759-image156725044.html>.



Figura 4. Captura de pantalla de un vídeo de la versión de la Deutsche Oper Berlin de 1982 Disponible en: <https://arthaus-musik.com/en/dvd/music/opera/media/details/Montezuma.html>.



Figura 5. Escenografía escalonada de Herman Sorgeloos. Imagen obtenida en línea, disponible en: [https://www.facebook.com/operainbal/photos/a.115547686685359/395164625390329/?paipv=0&eav=AfY51Vfm3kUhbENGu7zvpkzGMHv7kaETnVeT8QRdXY5lZSU\\_5KgnvWt6o4iPhrCyljo&\\_rd.](https://www.facebook.com/operainbal/photos/a.115547686685359/395164625390329/?paipv=0&eav=AfY51Vfm3kUhbENGu7zvpkzGMHv7kaETnVeT8QRdXY5lZSU_5KgnvWt6o4iPhrCyljo&_rd.)

*los españoles* (Robledo, 2010). Y sorprende porque difícilmente una mujer esclava podía tener voluntad propia en el México del siglo XVI. Pero estas reflexiones habrá que dejarlas para futuros artículos.

El tercer acto es el que implica más cambios de guion, puesto que el director mexicano descontextualiza totalmente la obra y la sitúa en la colonización actual, en la decadencia del “imperio americano”, con un vestuario también contemporáneo y con un final en el que se incluyen canciones populares.

Sin embargo, en los dos primeros actos, la indumentaria se acerca a la que refieren códices y cronistas. Fijémonos en la descripción de Torquemada de los atuendos reales de Moctezuma:

*El rey y señor, para asistir en su real palacio, se vestía de una vestidura tejida y labrada de dos colores, que era blanca y azul presado, que llaman xiuhtimatli, que es a manera de púrpura; y de esta manera de vestido se ponía dos veces al día y ninguna persona (aunque fuesen sus propios hijos) podía vestirlo, so pena de la vida. (Torquemada, 1975: 329)*

Pues bien, y a pesar de que los vestidos están confeccionados con elementos reciclados – otro guiño, pero en este caso a los movimientos ecologistas – la tilma de Moctezuma es azul y blanca, con los bordes de “ojos” en la orilla, un símbolo de prestigio, igual que la mitra turquesa (*xiuhuitzollí*), que también exhibe el personaje en esta versión de la ópera. Esta indumentaria la encontramos descrita y representada en folio 108 recto del *Códice Ixtlilxóchitl*, en algunos de los diseños de mantas de la *Matrícula de Tributos* y nombrada en el libro VIII del *Códice Florentino* como *xiuhtlapiilli tenyxio* (Buzo, 278). Hay también otro tocado que luce Moctezuma durante la representación: un penacho, que recuerda al de Viena, conocido popularmente como el “penacho de Moctezuma”, aunque nunca se ha podido demostrar que perteneciera al tlatoani. (Figura 6)

El director mexicano es capaz de recrear no solo la indumentaria del tlatoani, sino también la del resto de personajes mexicanos, gracias a la existencia de las fuentes gráficas y escritas, cosa que no vimos en la representación de 1982, más preocupada por mostrar los motivos reales de Federico II cuando escribió la pieza que de recrear el México del primer cuarto del siglo XVI.



**Figura 6.** La indumentaria de Moctezuma con una clara copia del denominado “penacho de Moctezuma” de Viena. Fotografía de Javier del Real publicada en una crónica redactada por Ramon Jacques. Disponible en: <https://unavocepocofa915.blogspot.com/2010/10/moctezuma-de-graun-festival.html>

Probablemente convendríamos que esta última puesta en escena es la que se acerca con más acierto al México del siglo XVI, sin esquivar ni la brutalidad de la conquista ni los sacrificios humanos que practicaban los mexicas. Sin embargo, para algunos críticos la situación es desconcertante, puesto que no conocen ni las culturas antiguas americanas ni la realidad mexicana actual<sup>12</sup>. Quizás les habría sorprendido menos una puesta en escena más próxima a las dos anteriores que, aunque descontextualizadas, respondían a la visión europea de la situación y eran, por tanto, más comprensibles.

<sup>12</sup> *En una irregular escenografía de situacions desconcertants – amb un gos ensinistrat – on es barreja la història de la conquesta de Mèxic pels castellans i el colonialisme nord-americà – amb ampolles de Coca-cola – Claudio Valdés creà un ambient de dubtosa bellesa artística amb escenes de gran mordacitat.*

### Algunas conclusiones

Como en muchos otros casos, Moctezuma se ha convertido ya desde la época virreinal, en un icono, en un producto que ha adquirido un sentido determinado en función de las circunstancias, del momento histórico, de los intereses políticos. La imagen y la historia que nos han llegado del tlatoani surge, mayoritariamente, de documentos producidos posteriormente a su muerte.

En cuadros y códices se le representa a través de los símbolos de poder propios de Mesoamérica – o ajenos a ella, en algunos casos – y los atributos del personaje. Así, en el estreno de la ópera, el tlatoani está revestido de los elementos propios del continente americano y del lujo que debe acompañar un rey.

En 1982, como la obra se sitúa en la época de Federico II, el tlatoani viste de acuerdo a al rango del personaje y a los símbolos de la nación a la que pertenece. Así, el color del uniforme nos remite a Prusia, con el azul característico de sus ejércitos. ¡Que magnífica casualidad que el color del poder del tlatoani también sea el azul! Cortés, por su parte, vestirá con el rojo y blanco propios de Austria, puesto que el libreto sirve de parábola para justificar la invasión de Silesia, el incumplimiento de pactos por parte del monarca prusiano y, en definitiva, la guerra contra Austria.

En la representación de 2010, la tilma de Moctezuma es azul y blanca y el tlatoani va tocado con la mitra turquesa (xiuhuitzollí), gracias a una iconografía que tiene en los códices i la tradición indumentaria una fuente inacabable.

Podemos concluir que en el momento del estreno, la estética respecto a la escenografía, la música, la indumentaria, no tienen nada que ver con la precolombina; sin embargo, el relato de Federico II es el más cercano al que aparece en las fuentes “indígenas” y coloniales, en comparación con otras producciones operísticas.

En 1982 encontramos una adaptación fiel al mensaje que Federico II quería transmitir a sus súbditos y a sus enemigos: él no se dejaría vencer por un enemigo.

Finalmente, en la producción estrenada el 2010, el mensaje de Federico II seguirá un recorrido inverso y retornará a territorio mexicano para exponer nuevas inquietudes. Una parte de la indumentaria se inspirará en los códices i en alguna pieza emblemática como el penacho de Viena. Pero el tercer acto hará referencia

directa al imperialismo de los Estados Unidos, a la nueva colonización.

La pregunta es ¿el espectador de la obra entendió el mensaje en cada una de estas tres versiones? Sabemos que el éxito de la iconografía no solo depende de aquello que pretende difundir el emisor, también es básico que el receptor esté preparado para decodificarlo y, además, dicha decodificación puede variar en función de las aptitudes, el bagaje cultural o la sensibilidad del receptor.

La prueba más fiable sobre el impacto de dicho mensaje es la reacción del público que, en el caso de la versión de 2010, fue distinta en cada una de las localidades en la que se representó *Montezuma*. Los espectadores de Edimburgo, Madrid, Hamburgo y Guanajuato, percibieron de forma diferente la obra y de ello se hicieron eco las críticas publicadas en los medios<sup>13</sup>.

Si analizamos la situación observamos que posiblemente la disparidad de percepciones en la producción de 2010 no se deba al desconocimiento de la estética precolombina. En la versión que nos ocupa, el contexto cronológico y geográfico de la obra se hace perfectamente reconocible con una indumentaria y una escenografía claramente inspiradas en las fuentes primarias. Sin embargo, contrastando con dicho rigor histórico, Valdés Kuri cambió partes del guion, añadiendo nuevos significados a la obra original vinculados a la idiosincrasia, realidad i cotidianeidad mexicanas contemporáneas. Significados que sólo pudo captar de forma clara la audiencia más informada sobre la actualidad de México.

Así pues, observamos que en las tres puestas en escena de la ópera *Montezuma* la indumentaria y la escenografía devienen un instrumento y un soporte iconográfico de gran utilidad para dar visibilidad a una iconografía intangible, la de la imagen mental que nos creamos o que nos sugieren sobre determinados conceptos, ideas o personajes. Sin que ello vaya en detrimento de generar numerosas interpretaciones.

### Bibliografía

- AGUILAR, Francisco De. *Relación breve de la conquista de la Nueva España*. Cd. de México: UNAM, 1977.
- ALVA IXTLILXÓCHITL, Fernando de. *Historia de la nación chichimeca*. Madrid: Historia 16, 1985.

<sup>13</sup> Potser, *la idiosincrasia de Mèxic, país de poderosos colors i de textures lluminoses, no ha quedat prou reflectit en aquesta experiència escenogràfica*. (Miró, 2010)

- BARGALLÓ, Isabel, y BARGALLÓ, Montserrat. "Moctezuma entre bambalinas". Publicado en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Victòria Solanilla Demestre*, ed. C. Simmons Caldas y M. Valls i García (Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2023). <http://digitalcommons.unl.edu/tihvsd>.
- BATALLA ROSADO, Juan José, "La muerte de Motecuhzoma II. Entre todos lo mataron y él solito se murió", *Arqueología Mexicana*, Núm. 112, pp. 48-53.
- BUENO BRAVO, Isabel. "El Trono Del águila Y El Jaguar. Una revisión a La Figura De Moctezuma II". *Estudios De Cultura Náhuatl* 39 (diciembre). 2008. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/15292>
- BUZO FLORES, María Guadalupe. "La Tilma del Tlatoani y su Simbolismo Sacro". *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, Núm. 17, septiembre-diciembre 1998. Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública-UAEM. Consulta en línea <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9552>
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo, "La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria". *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas* vol.13 no.1. Universidad Nacional de Colombia 2011. Medellín.
- CETRANGOLO, Aníbal Enrique. "América en la escena operística". Zibaldone. *Estudios italianos*, vol. III, issue 1, enero 2015.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *Crónica de la Nueva España*. Madrid: Atlas, 1971.
- COLORADO, Alfonso. *Fuentes historiográficas de tres óperas del Siglo de Las Luces sobre la Conquista de México*. Tesis doctoral UPF/ 2015.
- CORTÉS, Hernán. *Cartas de Relación de la conquista de México*. Colección Austral. Espasa Calpe, SA Madrid, 1979.
- . *Cartas de Relación*. Madrid: Biblioteca Castro, 2013.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Colección Austral, Espasa Calpe SA, Madrid, 1975.
- . *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Ciudad de México, Editorial Patria, 1983 [1632].
- . *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España*. México, Editorial Porrúa, 1967.
- ETTE, Ottmar. "Entre Mundos. Cornelius de Pauw, Federico II y el Nuevo Mundo o: El sentido del poder, el poder sobre el sentido y el poder de los sentidos". *Entre los mundos: Homenaje a Pedro Barcelo / Zwischen den Welten: Festschrift für Pedro Barcelo*. Besançon : Institut des Sciences et Techniques de l'Antiquité, 2017. pp. 615-654. (Collection "ISTA", 1382). [https://www.persee.fr/doc/ista\\_0000-0000\\_2017\\_act\\_1382\\_1\\_3511](https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_2017_act_1382_1_3511)
- ETTE, Ottmar. "European Colonialism and the Berlin Debate about the New World: Cornelius de Pauw, Frederick the Great and the Taste of Conquest". *Journal of Foreign Languages and Cultures*, Volume 1 No. 1 December 2017.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. "La imagen de América y de los protagonistas del encuentro de dos mundos" en *La construcción de imaginarios. Historia y cultura visual en Iberoamérica (1521-2021)*. Ester Prieto Ustio (ed.). Biblioteca Historia de América Volumen 4. Santiago de Chile, abril 2022.
- GIER, Albert (Bamberg). "Voltaire et l'opéra: ses livrets, adaptations opératiques de ses tragédies" *Archiv für Textmusikforschung*, Innsbruck University Press, Innsbruck, Nr. 1, 2016. [https://doi.org/10.15203/ATeM\\_2016.06](https://doi.org/10.15203/ATeM_2016.06)
- LAUER, A. Robert. "La figura trágica de Moctezuma II en Motezuma (1784) de Bernardo María de Calzada y Montezuma (1755) de Federico el Grande y Carl Heinrich Graun". *Hipogrifo*, 8.1, 2020 (pp. 223-236).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia de la conquista de México*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.
- . *La Conquista de México*, Madrid, Dastin Historia, 2000.
- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. "Las imágenes de Moctezuma II y sus símbolos de poder". En *Moctezuma II. Tiempo y destino de un gobernante*. Colin McEwan coords, INAH.

- LÓPEZ LUJÁN, Leonardo y OLIVIER, Guilhem. “La estera y el trono. Los símbolos de poder de Motecuhzoma II”. *Arqueología mexicana* vol. XVII, núm, 98, pp 40-45. In pétalt, in icpalli (la estera y el trono).
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Madrid: Dastin, S.L., 2002
- NÚÑEZ RONCHI, Ana. “Los indios americanos en las escenas líricas europeas: de los hermanos Purcell (1695) a Carl Heinrich Graun (1755)” *Revista de Indias*, 2014, vol. LXXIV, núm. 261. Págs. 483-506.
- . “Las Crónicas de Indias en la ópera barroca”, reCHERches [En línea], 12 | 2014, Publicado el 13 diciembre 2021, consultado el 15 diciembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cher/7495>
- PERUARENA ARREGUI, Juan. “Algunas reflexiones en torno a la escenografía teatral de la primera mitad del setecientos: impostación gráfica, prerrogativas técnicas y valor signifiicante”. *Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.*, Bogotá, D.C. (Colombia), 1 (1): 115–144, octubre 2004–Marzo 2005. 2004 Pontificia Universidad Javeriana.
- REYERO, Carlos. “Pasivos, exóticos, vencidos, víctimas. El indígena americano en la cultura oficial española del siglo XIX”. *Revista de Indias*, 2004, vol. LXIV, núm. 232. Págs. 721-748, ISSN: 0034-8341. R. I., 2004, nº 230 POR.
- RIEFF ANAWALT, Patricia. “Atuendos del México antiguo”. *Arqueología mexicana*. Vol. III, núm.17 6-16.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio. “Moctezuma y la Malinche, los reyes de América. Mito y fiesta en la Nueva España barroca”. En Fernández, Manuel F, González, Carlos Alberto y Vaillard, Natalia (compiladores). *Testigo del tiempo, memoria del universo. Cultura escrita y sociedad en el mundo ibérico (siglos XVII-XVIII)*.
- . “Moctezuma: de tirano soberbio y cobarde a rey prudente. Construcción retórica de un personaje emblemático de Nueva España”. *Temas y variaciones de literatura*, 28.
- VALLEN FREIE, Nino. *Conquista, memoria y cultura material en la Nueva España, siglos xvi y xvii*. Universität Berlin, Alemania. nino.vallen@fu-berlin.de. Iberoamericana, XIX, 71 (2019), 13-33. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/relacion-de-meritos-y-servicios-del-conquistador-bernardino-vazquez-de-tapia-vecino-y-regidor-de-esta-gran-ciudad-de-tenustetlan-974276/>
- SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de. *Historia de la conquista de Méjico*. Ed Espasa Calpe Col. Austral, 1970.
- . *Historia de la conquista de México* (en formato HTML). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Unidad Audiovisual, 1999.
- TORQUEMADA, Juan de. *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) México, 1975. En Madrid: En la Oficina y a costa de Nicolás Rodríguez Franco, 1723. Tomos 1, 2 y 3.
- . *Monarquía Indiana*. [https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/mi\\_vol04.html](https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/mi_vol04.html)
- WERNER, Otto, y HOMMES, Richard. “Frédéric II et l’opéra”. En *Dix-huitième Siècle*, nº17, 1985. Le protestantisme français en France. pp. 241-247. <https://doi.org/10.3406/dhs.1985.1549> [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1985\\_num\\_17\\_1\\_1549](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1985_num_17_1_1549)

### Reseñas

*Crónica Madrid*. “Los Teatros del Canal acogen el estreno en España de la ópera barroca ‘Montezuma’” (15.9.2010). <https://www.cronicamadrid.com/noticia/1043017/cultura/los-teatros-del-canal-acogen-el-estreno-en-espana-de-la-opera-barroca-montezuma.html>

*La Información*. “Aplausos en el Festival de Edimburgo para la ópera ‘Montezuma’” (15.08.2010). [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/aplausos-en-el-festival-de-edimburgo-para-la-opera-montezuma\\_rMw9J3MRKGHgW49IPIZpw6/](https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/aplausos-en-el-festival-de-edimburgo-para-la-opera-montezuma_rMw9J3MRKGHgW49IPIZpw6/)

JACQUES, Ramón. “Montezuma de Graun – Festival Internacional Cervantino, México”. *Una voce poco fa* (25.10.2010). <http://unavocepocofa915.blogspot.com/2010/10/montezuma-de-graun-festival.html>

*La Jornada*. "La polémica enmarca el estreno madrileño de la ópera *Montezuma*" (18.9.2010). <https://www.jornada.com.mx/2010/09/18/cultura/a03n1cul>

MILLER, Lucas. "Montezuma at the Edinburgh International Festival". *New York Arts* (21.8.2010). <https://newyorkarts.net/2010/08/montezuma-at-the-edinburgh-international-festival/>

MIRÓ, Carme. "Montezuma". *Sonograma Magazine* (8.14.2010). <https://sonograma.org/croniques-de-concerts/359/>

ROBLEDO, Juanjo. "Estrenan ópera sobre Moctezuma en Madrid", *BBC News Mundo* (15.9.2010). [https://www.bbc.com/mundo/cultura\\_sociedad/2010/09/100915\\_mexico\\_moctezuma\\_opera\\_espania\\_madrid\\_estreno\\_med](https://www.bbc.com/mundo/cultura_sociedad/2010/09/100915_mexico_moctezuma_opera_espania_madrid_estreno_med)