

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

20/2017

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José Elías Gutiérrez Meza

*La imagen de Cristóbal Colón y el Descubrimiento de América
en la ópera alemana durante el Tercer Reich*

*The Image of Christopher Columbus and the Discovery of America
in the German Opera in the Third Reich*

pp. 199-213

DOI: 10.15581/001.20.199-213



Universidad
de Navarra

La imagen de Cristóbal Colón y el Descubrimiento de América en la ópera alemana durante el Tercer Reich

*The Image of Christopher Columbus
and the Discovery of America
in the German Opera in the Third Reich*

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

Universität Heidelberg
elias.gutierrez@uni-heidelberg.de

RECIBIDO: JUNIO DE 2017
ACEPTADO: NOVIEMBRE DE 2017

Resumen: El 13 de julio de 1933 la Radio de Baviera transmitió la ópera *Columbus* del compositor alemán Werner Egk. Dicha ópera fue el primero de los tres acercamientos al mundo hispánico de este compositor, cuyo ascenso en el mundo musical de su país coincidió con el establecimiento de la Alemania nazi. En *Columbus*, Egk representó la historia de Cristóbal Colón desde sus entrevistas con los Reyes Católicos hasta su muerte en la miseria, tras su deposición del gobierno de las colonias españolas en América. El libreto, escrito por el compositor, utilizó los estereotipos negativos sobre España que existían en el imaginario alemán para criticar el colonialismo de la época. Irónicamente, la ópera terminaría incorporándose a la cultura musical de la Alemania nazi.

Palabras clave: Werner Egk. Tercer Reich. Leyenda negra. Colonialismo

Abstract: On July 13, 1933, Bavarian Radio broadcast the opera *Columbus* of the German composer Werner Egk. This opera was the first of three approaches to the Hispanic world of this composer, whose rise in the musical world of his country coincided with the establishment of Nazi Germany. In *Columbus*, Egk represented the history of Christopher Columbus from his interviews with the Catholic Monarchs until his death in misery, after his deposition of the government of the Spanish colonies in America. The libretto, written by the composer, used the negative stereotypes about Spain that existed in the German imaginary to criticize the colonialism of the time. Ironically, the opera would end up joining the musical culture of Nazi Germany.

Keywords: Werner Egk. Third Reich. Black Legend. Colonialism



Cristóbal Colón no es un personaje ajeno a la ópera, aunque tuvo que esperar dos siglos para aparecer sobre este escenario. En 1691 se estrenó en Roma *Il Colombo overo L'India scorpeta* de Bernardo Pasquini, con libreto del cardinal Pietro Ottoboni. En los siguientes siglos, compositores diversos como el español Ramón Carnicer (*Cristoforo Colombo*, 1831), el italiano Alberto Franchetti (1892) o el francés Darius Milhaud (*Christophe Colomb*, con libreto de Paul Claudel, 1930), por mencionar algunos ejemplos, volvieron a llevar al almirante a las tablas operísticas. A finales del siglo XX y alrededor del quinto centenario de la llegada de Colón a América, se compusieron: *Cristóbal Colón* de Leonardo Balada (con libreto de Antonio Gala, 1986) y *The Voyage* de Philip Glass (1992)¹. En tal estela de óperas colombinas, destaca la ópera *Columbus* del compositor alemán Werner Egk, estrenada en los inicios de la Alemania nazi.

1. CRISTÓBAL COLÓN EN LA ÓPERA ALEMANA

La historia de Colón no era ajena a los escenarios líricos alemanes de las primeras décadas del siglo XX. En 1927, todavía durante la República de Weimar, Erwin Dressel compuso *Armer Columbus. Die Vorgeschichte einer Entdeckung* («Pobre Colón. La historia anterior a un descubrimiento»), con libreto de Arthur Zweiniger². Estrenada en Kassel, esta ópera, dividida en ocho cuadros agrupados en dos partes, proponía una visión cómica y satírica del descubridor. Para su estreno en San Petersburgo (entonces Leningrado) el 14 de marzo de 1929, Dimitri Shostakovich compuso un interludio y un final. En el primero, el compositor ruso utilizó música descartada que había compuesto para la pieza teatral *La chinche* de Vladímir Mayakovski. El segundo acompañó a una película de animación interpolada como un alegato antiamericano por la paz internacional³.

De distinto tono, el 5 de mayo de 1930 se estrenó en Berlín *Christoph Kolumbus*, la antes mencionada ópera de Milhaud y Claudel. Publicada originalmente en francés en 1929, tuvo que ser traducida al alemán para su estreno bajo la dirección de Erich Kleiber en la Ópera Estatal Un-

¹ Para una lista más amplia de las óperas colombinas ver los trabajos de Heck (1992a, 1992b).

² Heck, 1992a, p. 267; 1992b, p. 494.

³ Fay, 2000, pp. 51-52; Riley, 2005, p. 6.

ter den Linden, pues ningún teatro francés contaba con los recursos necesarios para afrontar su complicada escenificación. Al contrario de la ópera de Dressel y Zweiniger, la de Milhaud y Claudel exaltaba la figura del descubridor por haber unido al mundo y hecho posible el triunfo de la cristiandad sobre el paganismo⁴. Milhaud dedicó la partitura a Manuel de Falla, a quien visitó en la primavera de 1929 en Granada⁵. Falla trabajaba ya en esos años en su *Atlántida*, cantata escénica en catalán que dejaría inconclusa (sería terminada por su discípulo Ernesto Halffter), y en la cual Colón también aparece como personaje.

2. WERNER EGK Y EL MUNDO HISPÁNICO

El 13 de julio de 1933 la Radio de Baviera transmitió *Columbus*, con el propio Egk en la dirección. Compuesta en 1932⁶, sería el primero de sus tres acercamientos al mundo hispánico. En 1944 compuso *Circe*, ópera inspirada en la comedia mitológica *El mayor encanto, amor* de Pedro Calderón de la Barca sobre las peripecias de Ulises y su tripulación en la isla de la famosa hechicera, que se estrenaría el 18 de diciembre de 1948 en Berlín⁷. Más tarde, entre 1960 y 1962, trabajó en *Die Verlobung in St. Domingo* («El compromiso en Santo Domingo»), a partir de la novela homónima de Heinrich von Kleist, cuya historia se ubica en la rebelión de Jean-Jacques Dessalines, quien lideró la independencia de Haití. La ópera fue estrenada el 27 de noviembre de 1963 en Múnich⁸.

Entre 1963 y 1966 Egk preparó una segunda versión de *Circe*, que estrenó el 2 de junio de 1966 en Stuttgart bajo el título *Siebzehn Tage und vier Minuten* («Diecisiete días y cuatro minutos»)⁹. Lo mismo sucedería con su *Columbus*. Estrenada como ópera radiofónica, compondría una segunda versión en 1941, destinada esta vez para el escenario, que fue estrenada en Fráncfort el 13 de enero de 1942 bajo la dirección de Franz Konwitschny. Aunque mantuvo el título original, añadió el subtítulo:

⁴ Heck, 1992a, p. 268; 1992b, p. 494b; Collaer, 1988, pp. 128-130.

⁵ Rafael del Pino publicó una traducción de los pasajes de la autografía *Notes sans musique* de Milhaud dedicados a este encuentro. Sin embargo, del Pino se equivoca al apuntar que el *Colomb* de Milhaud había sido estrenado en Berlín meses antes de dicha visita.

⁶ Krause, 1971, p. 190; Ludewig, 1966, p. 27; Kohl y Nölle, 1971, p. 17. Bajo la dirección de Egk, la ópera se presentó como concierto el 6 de abril de 1934 en Múnich.

⁷ Krause, 1971, pp. 194-195; Kohl y Nölle, 1971, p. 21.

⁸ Krause, 1971, p. 202; Ludewig, 1966, p. 43; Kohl y Nölle, 1971, p. 32.

⁹ Krause, 1971, p. 203; Kohl y Nölle, 1971, p. 32.

Bericht und Bildnis («Informe y retrato»). Una tercera y última versión, denominada «Ballett-Oratorium», fue estrenada el 17 de mayo de 1951 en Berlín con el compositor en la dirección¹⁰.

Entre todas sus óperas, *Columbus* se distingue, porque para la redacción del libreto Egk no se habría inspirado en obras literarias, sino, como se indica en el mismo libreto, lo habría compuesto «usando documentos auténticos y en español antiguo»¹¹. Ya se ha cuestionado la veracidad de esta afirmación que posiblemente obedecería a que el compositor habría recurrido a *Christoph Columbus. Der Don Quichote des Ozeans* («Cristóbal Colón. El don Quijote del Océano»), biografía de Jakob Wassermann, publicada en 1929, que circuló en Alemania durante aquellos años. Su prohibición en 1933, debido al origen judío del autor, explicaría su omisión como fuente por Egk¹². Posteriormente, en el catálogo de la exposición dedicada a su obra escénica que tuvo lugar en Múnich en 1971, en la que él participó como asesor, se señala el diario del primer viaje de Colón¹³ como fuente de *Columbus*.

3. LA IMAGEN DE COLÓN Y EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

A diferencia de *Armer Columbus* de Dressel, centrado en la historia anterior al viaje del descubrimiento¹⁴, el *Columbus* de Egk dramatiza la vida del almirante desde su entrevista con los Reyes Católicos hasta su muerte. El primero de sus tres actos está formado por cinco escenas. En la primera aparecen el rey Fernando y el coro. Colón también está presente, pero se mantiene como personaje mudo. El canto y la música se desenvuelven en un tono litúrgico y ceremonial. El coro canta la geogra-

¹⁰ Krause, 1971, pp. 194, 197-198; Ludewig, 1966, p. 27; Kohl y Nölle, 1971, p. 17.

¹¹ Cito por el libreto publicado en 1942. La traducción del alemán al español me pertenece en todos los casos. Existe una grabación de la ópera, realizada entre el 21 y el 26 de enero de 1963. La dirección musical estuvo a cargo del propio compositor, el reconocido tenor alemán Fritz Wunderlich interpretó al rey Fernando, el barítono austriaco Ernst Gutstein a Colón y la soprano argentina Lia Montoya a la reina Isabel. Los locutores estuvieron a cargo del actor austriaco Romuald Pekny y el alemán Rolf Boysen.

¹² Para más detalles sobre la relación entre Egk y Wassermann, ver Gutiérrez Meza, 2016, pp. 90-91. Antes de dicha biografía, Wassermann había abordado la conquista del mundo americano en su relato *Das Gold von Caxamalca* (1923), donde Domingo de Soria Luce, uno de los trece de la fama, convertido en monje, relata el apresamiento y muerte de Atahualpa, el último inca, trece años después del suceso.

¹³ Kohl y Nölle, 1971, p. 17.

¹⁴ Como especifica el libreto, la historia se desarrolla: «desde diciembre de 1491 hasta enero de 1492».

fía del mundo hasta ese momento conocido: «Las eruditas ciencias han dividido el mundo en tres partes que nos son conocidas como África, Asia y Europa» (p. 3). A continuación, el rey Fernando, como solista, se burla de Colón por cuestionar dicha geografía, sostenida por los mismos sabios de la Antigüedad: «Y allí se acerca un tonto hacia mí, el rey de España, y quiere desmentir la sabiduría de Tales y el conocimiento de Tolomeo; detrás de estos tres territorios quiere encontrar uno nuevo. ¡Aléjate de mí, Cristóbal Colón!» (p. 3). La aparente locura del navegante, para el rey, es resultado de su indignancia: «La pobreza lo ha enloquecido. La poca inteligencia que le queda lo conduce en los mares por sus cartas, pero el camino del sol no será desviado por los papeles de un mendigo. ¡Aléjate de mí, Cristóbal Colón!» (p. 3).

Tras esta primera escena, la música cesa y tiene lugar el primer diálogo entre los dos *Sprecher* o locutores¹⁵. A lo largo de toda la ópera, ellos comentan la acción, pero desde perspectivas divergentes. Mientras para el primer locutor la sabiduría de Colón es «palabrería de marinero que ha aprendido en los bares de los puertos. Es un infeliz al que la pasión de su perturbada fantasía ha encanecido prematuramente sus cabellos»; para el segundo, es «un afortunado al que la iluminación del espíritu devino en cordel de mercado», «Él está lleno de la sabiduría de los profetas» (p. 4). En este sentido, los locutores representan otro coro que, a diferencia del coro musical, monolítico en sus expresiones, defienden opiniones contrarias sobre Colón. Este desencuentro se mantiene incluso cuando anuncian la siguiente escena:

LOCUTOR 1. Su camino [el de Colón] hacia la corte ha acabado. Sin la mínima benevolencia el rey lo ha rechazado.

LOCUTOR 2. Su camino hacia la corte ha empezado. Llena de benevolencia, la reina lo recibirá por iniciativa de su confesor (p. 4).

En un tono más lírico la música se reinicia en la segunda escena, en la que aparecen Colón y la reina Isabel. A diferencia de su esposo, esta se muestra favorable a su propuesta debido a los beneficios para la expansión de la cristiandad que conllevaría su realización. Por ello, la pobreza del navegante, convertida en objeto de mofa por Fernando, es exaltada

¹⁵ La presencia de los *Sprecher* demuestra la influencia de Stravinsky y Brecht, así como explica el sentido de su subtítulo: «informe y retrato». Gutiérrez Meza, 2016, p. 92.

por la reina mediante una *imitatio Christi*. Así como Cristo, encarnado como el hijo de un humilde carpintero, redimió al mundo, el pobre Colón ampliará los límites del mundo conocido para que este pueda ser redimido y reunido bajo el cristianismo por España: «Los extremos del mundo son derrumbados por un pobre e insignificante hombre, y todos los pueblos, lenguas e idiomas serán reunidos bajo la bandera de nuestro Redentor» (p. 5). Colón responde a Isabel anunciándole que ese nuevo mundo estará lleno de riquezas: «Yo veo montañas, unas de oro y otras de plata. Yo veo un nuevo mundo en el resplandor del tesoro, lleno de perlas, diamantes, oro, plata y especias» (p. 5), las cuales se compromete a colocar a los pies de la soberana. Así, del desencuentro con Fernando, en el que Colón se mantuvo mudo mientras era agriamente cuestionado, se pasa al concierto entre el navegante e Isabel, quienes cierran esta segunda escena uniendo sus voces:

COLÓN. Y todo lo pondré a tus pies y el nombre del país será Isabel.

ISABEL Y COLÓN. El nombre del país será Isabel (p. 5).

Como los locutores anuncian en el segundo diálogo, el consejo analiza la propuesta de Colón en la tercera escena. Al ritmo de unas belicosas trompetas, tres consejeros, que se alternan como solistas y como coro, cuestionan el proyecto colombino, basándose en la autoridad de los clásicos. Aunque Colón interviene y silencia temporalmente a sus opositores, apelando a la autoridad divina: «Dios sabe el camino y conoce su lugar, pues él hizo para el viento su peso y dio al agua su segura dimensión» (p. 7), finalmente, las trompetas se imponen y los consejeros deciden desestimar su proyecto. Sin embargo, este fallo no impedirá su realización, como ya lo anuncia el cambio en el coro musical. Mientras en la escena inicial este coro había afirmado la tradicional geografía del mundo, aquí la escena concluye con su canto que celebra a Colón y su proyecto:

Es uno de los dispuestos a cruzar las fronteras, así todo se levante contra él, pues el hombre teme a lo desconocido. Quien en la oscuridad avanza seguro, encuentra el camino. Quien el camino encuentra, alcanza el objetivo.

LA IMAGEN DE CRISTÓBAL COLÓN

Para José Jouve-Martín, en *Columbus* España es representada: «disconnected from European developments and lacking in everything but orthodoxy» y «with a strong Muslim presence and dominated by a Christian religious zeal»¹⁶. Salvo en lo que se refiere a la importancia de la religión, Jouve-Martín se equivoca. El segundo locutor afirma al inicio del tercer diálogo: «Ochocientos años dominaron los moros en España, pero ahora están ellos sometidos por el triunfo de sus majestades» (p. 7), lo que representa la única ocasión que en la ópera se menciona la presencia musulmana. La España que Egk representa se encuentra en un punto de transición, pero no de un dominio oriental a otro occidental, sino de una sociedad tradicional a otra que, sin dejar de lado su catolicismo, empieza a romper con algunas tradiciones para mirar más allá del mundo hasta ese momento conocido. Dicho estado de transición no es exclusivo de España, sino que se proyecta sobre toda Europa, ya que el proyecto de Colón de encontrar una ruta occidental a las Indias ha sido rechazado previamente por Portugal, Inglaterra, Francia y por su propia patria, Génova (p. 4).

En la cuarta escena, que corresponde al reclutamiento de la tripulación para el viaje, se intercalan partes cantadas con partes dialogadas. En las primeras, el pueblo, convertido en el coro, repite entusiastas vivas al rey Fernando, mientras que en los diálogos un soldado intenta reclutar a otros colegas suyos. Ante su recurrente negativa, un heraldo lee una resolución de los reyes, en la que se anuncia que se amnistiará a todos los presidiarios que acepten incorporarse a la expedición. Esta escena tiene una importante semejanza con la segunda escena del tercer acto, pues, fuera de los diálogos de los locutores, son las únicas dos escenas en las que se mezclan canto y diálogo, lo que parece obedecer al talante de sus protagonistas: personajes de baja estofa que se oponen a la empresa de Colón. Aquí se trata de la soldadesca que reproduce la altanería y el orgullo que se atribuían estereotípicamente al español¹⁷:

SOLDADO 1. Escamaran, ¿no te animas a añadir a tus mil aventuras una más? Tú serías el hombre correcto para salir con Colón.

SOLDADO 2. ¡Vete al diablo con ese absoluto tonto y su desordenada empresa! ¿Soy yo un saco de patatas y un hijo de puta o un sol-

¹⁶ Jouvé Martín, 2009, pp. 778, 789.

¹⁷ Lucena Giraldo, 2006, p. 221; Varela Ortega, 2016, pp. 39-40.

dado de la más famosa armada? Todavía tenemos para tragar, yo, el rocín y el señor (p. 8).

Incluso la onomástica que se emplea para nombrar al segundo soldado, «Escamaran», parece provenir del nombre «Escarramán», personaje rufianesco creado por Francisco de Quevedo, que dio lugar a toda una tradición literaria y teatral¹⁸.

En el cuarto y último diálogo, los locutores comentan, manteniendo sus opiniones opuestas, cómo ha cambiado España ante el inminente inicio del viaje de Colón. Del comentario del primer locutor: «Un tonto ha conseguido con esfuerzo el derecho de morir sin sentido» (p. 10), se hace eco un monje en la escena final de este primer acto y anuncia que Colón no encontrará «ninguna tierra, ningún nuevo mundo, ningún fingido descubrimiento y nada distinto al fin del mundo, hambre y sed, el abismo y la muerte» (p. 10), porque «Más allá de cierto grado no hay nada ni nadie aparte del demonio Behemont o el demonio Leviatán», sino solo «oscuridad, hambre y sed, el abismo y la muerte» (p. 11). Su canto es repetido en coro por el pueblo. Sin embargo, estos avisos no amedrentan a Colón, quien, siguiendo la orden del heraldo real, da inicio a su viaje. El acto concluye con otra intervención coral, pero no del coro del pueblo, sino del coro inicial que había aparecido junto a Fernando. Dicho coro repite su primera intervención, en la que celebraba la visión tradicional del mundo conocido: «Las eruditas ciencias han dividido el mundo en tres partes que nos son conocidas como África, Asia y Europa», para inmediatamente anunciar el cambio de dicho paradigma debido al viaje de Colón: «Pero ahora tiembla el mar bajo el marino que navega a la nunca vista tierra y al nuevo mundo» (p. 11).

El segundo acto está compuesto por una única escena en la que se representa el desembarco en la isla Guanahani. Tras un primer canto de Colón, en el que anuncia la inminente llegada a tierra, se sucede una primera «música india», en cuyos últimos compases se produce el grito de los marineros de «¡Tierra, tierra!» (p. 12). Consecuente con el catolicismo que caracteriza la representación de los españoles, su primera acción es rezar, todos juntos, el *Te Deum*. Solo después se realiza la declaración de posesión, cuyo texto es, sin embargo, reemplazado por una

¹⁸ Al respecto, ver Di Pinto, 2005.

LA IMAGEN DE CRISTÓBAL COLÓN

versión resumida del requerimiento que es leída, no cantada, por el heraldo:

Dios ha nombrado al papa, llamado san Pedro, gobernador del mundo entero. Este papa ha concedido al rey de España por posesión eterna todos los territorios que se encuentran al oeste de la línea que se extiende al occidente de las Azores desde el Polo Norte hasta el Polo Sur, como encontraréis explícitamente en ciertas actas, las que se os mostrarán si después lo exigís. Su majestad es, por tanto, rey y señor de vuestra tierra. Si reconocéis esto, obraréis bien y cumpliréis vuestro deber. Pero si os negáis, os invadiremos por orden de Dios con la más cruel guerra. Os pedimos y ordenamos que consideréis enseguida con detenimiento lo que os hemos comunicado con el fin de que reconozcáis a la Iglesia como soberana del mundo y a su majestad como rey (p. 13).

La introducción de este documento en este momento preciso de la historia ciertamente obedece a la crítica al descubrimiento que propone la ópera, pues la amenazadora declaración es respondida por un coro de nativos que, con el fondo de una segunda «música india», reconocen no haber entendido nada de lo dicho por los desconocidos visitantes, pero, ante la belleza de los extraños (de la que resaltan su blancura), los consideran como dioses: «Blancos son en cara y manos. Son grandes y bellos. No sabemos lo que piensan y no entendemos lo que dicen. Pero para ellos no hay ningún secreto. Son dioses que han descendido del cielo» (p. 13). A esto se añade la siguiente reacción de Colón, quien inmediatamente empieza su búsqueda de oro:

¡Aquí está el oro! Con mucha seguridad es oro lo que yo veo y espero por la misericordia de nuestro Redentor encontrar el lugar donde él crece. El oro es la cosa más excelente en el mundo. Quien lo posee tiene todo lo que se puede desear en el mundo. Los habitantes de esta tierra nos dan oro por tambores de cobre, oro por jarabe y telas coloridas, oro por cascabeles de latón. Nos traen vasijas de oro, nos traen máscaras de oro. ¡Con mucha seguridad es oro lo que yo veo y espero por la misericordia de nuestro Redentor encontrar el lugar donde él crece! (p. 14)

Con esto se termina de revelar el verdadero talante de Colón, anunciado ya en su entrevista con la reina Isabel, en la que le había ofrecido las riquezas del nuevo mundo. El Colón de Egk no es un héroe romántico, ni es motivado por fines evangelizadores o civilizatorios, sino persigue principalmente intereses económicos.

Tras la obertura con la que inicia el tercer acto, tiene lugar el quinto diálogo. A pesar del éxito del viaje de Colón, quien se ha ganado incluso el interés del mismo rey Fernando, el primer locutor, identificado con la tradición, se niega a aceptar la llegada a las Indias:

LOCUTOR 1. Pero la afirmación de que Colón ha encontrado las Indias Occidentales me parece que contradice el tratado de Aristóteles sobre el cielo y la tierra.

LOCUTOR 2. ¡Qué importan los pobres testimonios de la ciencia contra la inmensa experiencia de la realidad! Con mis propios ojos he visto gente desconocida, la rara piel de una inmensa iguana y cuarenta papagayos de enorme esplendor (p. 15).

En la siguiente escena se representa el recibimiento de Colón en España. El entrecortamiento hacia el final de esta escena de la marcha triunfal ya anuncia el cambio de la fortuna del navegante, pues en el sexto diálogo los locutores comentan la conversión del paraíso recién descubierto en un infierno. En este punto, el primer locutor llega a reconocer la grandeza de Colón como descubridor, para inmediatamente señalar su incompetencia como administrador, lo que a sus ojos justifica el envío del gobernador Bobadilla para «poner fin al desgobierno de Colón». Con todo, el segundo locutor se mantiene todavía favorable al navegante, de ahí que califique las noticias que llegan desde las colonias como: «Oscuros rumores, funestas profecías van de boca en boca, rumores de muerte, amotinamiento, rebelión y delitos contranaturales en el “Paraíso”» (p. 17).

En la segunda escena, tres colonos españoles conspiran contra Colón. Como sucedió en la quinta escena del primer acto, se intercalan canto y diálogo, y los personajes actúan como criminales inescrupulosos. Si en aquella escena la representación de los soldados obedecía al estereoti-

LA IMAGEN DE CRISTÓBAL COLÓN

po del orgullo, aquí se actualiza «la crueldad y la inmoralidad [...] de la soldadesca española»¹⁹:

Pregunto: ¿dónde están las mujeres? Las que no perdieron en alguna ocasión la vida o la salud fueron hace tiempo vendidas a España. Tan pocas están aquí que se debe pagar cien castellanos de oro por una sucia mujer (p. 18).

En la búsqueda de oro parece que tendríamos que ponernos en fila con los paganos, a los que se ha cortado narices y orejas, para en un día lavar tres onzas [...].

También tus perros de presa se han vuelto amantes de la paz, desde que el almirante tuvo la idea de que los indios, si eran muertos y devorados en pedazos, ensuciarían su paraíso con hedor y pestilencia, mientras que ellos vivos consiguen un muy buen precio (p. 19).

Los tres colonos acuerdan «ensuciar más a nuestro almirante que al propio Judas. Para que Bobadilla lo dispare veinte millas sobre el infierno» y celebran su conspiración dando gritos: «¡Viva el perjurio, la calumnia y el falso testimonio!» (p. 20). Tal caracterización degradada, así como su celebración de la mentira y el perjurio, ciertamente restan veracidad a sus acusaciones sobre los excesos de Colón en el gobierno.

En el último diálogo los locutores se refieren a la caída del almirante. Aunque el segundo locutor se mantiene favorable a él: «A uno avergüenza que el hombre que adelantó siglos al mundo pudo ser traído encadenado como un delincuente a España», no puede evitar criticar su terquedad, pues, a pesar de las pruebas, se niega a admitir que los territorios a los que llegó no son las Indias, sino un nuevo mundo: «Testarudo como un niño insiste en su ridícula creencia en el cuento de hadas del descubrimiento de la ruta occidental» (p. 21). En la escena final, un harapiento y atormentado Colón se encuentra en el momento de su muerte con el fantasma de la reina Isabel, quien le inquiere por el devenir del paraíso que descubrió. A sus preguntas Colón responde:

¹⁹ Schilling, 2002, p. 59; Varela Ortega, 2016, p. 36.

Yo escucho el llanto y el rechinar de dientes de los asesinados sin bautismo. Yo escucho los latigazos sobre los desnudos cuerpos de los que viven en las minas de oro, en las plantaciones y en las galeras. Yo veo cómo hombres con cuchillos, con puñales, con espadas, con lanzas y diferentes armas desgarran los intestinos a sus amigos y camaradas por un pedazo de oro que no es más grande que la uña de mi dedo (p. 22).

A continuación, Colón fallece reconociendo la superioridad del entendimiento y la sabiduría sobre cualquier riqueza material. Con el último canto del coro concluye la ópera:

Por Cristóbal Colón desconocidos países fueron descubiertos y del poderío del demonio Ongol fueron arrebatados. Pero en su lugar se mudaron la codicia y el interés, y se vaciaron los tesoros y se despoblaron las islas y las tierras. Mas si alguno consiguiese vencer el poder de estos demonios, entonces se llenarían los tesoros para las florecientes generaciones (p. 23).

CONCLUSIONES

España ha sido un escenario recurrente para la música escénica alemana como lo demuestra la ambientación española de las óperas de Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, entre otros²⁰. Sin embargo, tal visión romántica e idealizada tuvo un contrapunto²¹, es decir, al español quijotesco, generoso y defensor de la fe se le oponía otro cruel, codicioso e instrumento del mal. La representación de Colón y el descubrimiento del Nuevo Mundo en la ópera de Egk se inscribe dentro de esta perspectiva crítica (la llamada «Leyenda negra») que, con respecto a la colonización española de los territorios americanos, proyectó la imagen del español torturador del «buen salvaje»²². Si bien estos estereotipos en el imaginario alemán se remontaban a la década de 1540, consiguieron mantenerse vigentes hasta el siglo XX²³. No obstante, su empleo en la ópera no obedecería solo a una inercia en el recurso a tales prejuicios, sino también a la coincidencia que existía entre la historia alemana y la americana, pues ambos pueblos habían experimentado el dominio español como una vio-

²⁰ Vega Cernuda, 2002, pp. 196-198.

²¹ Varela Ortega, 2016, pp. 34-35.

²² Varela Ortega, 2016, p. 37.

²³ Schilling, 2002, pp. 45-49 y 61.

lenta fuerza de ocupación casi por los mismos años y bajo las mismas figuras. De este modo, a ojos de los alemanes, la soldadesca española que se había ganado la reputación de cruel durante el gobierno de Carlos V se presumía semejante a la que habrían utilizado los abuelos del emperador, los Reyes Católicos, en la conquista de las Indias Occidentales.

La conversión del paraíso americano en un infierno debido a la colonización española representaba el devenir que habrían tenido los principados alemanes en caso de que no hubiesen contado con el concepto de la *deutsche Libertät* (libertad alemana), es decir, la creencia de la cogestión política de los príncipes electores como derecho fundamental. Tal concepto les había permitido resistir y enfrenar la *Servitut* (servidumbre) que pretendían imponerles los españoles, identificados con un sistema político despótico y semiabsolutista²⁴. Por el contrario, los indígenas americanos, representados como carentes de semejantes principios políticos en la ópera, habían recibido como dioses a los invasores, de modo que al no haber colocado ningún obstáculo a su incorporación al Imperio español ellos habían sido llevados, rápida y fácilmente, al borde del exterminio.

Con todo, la crítica de la ópera no estaba dirigida contra el colonialismo español en América —que para el tiempo de la composición y estreno de la ópera ya había desaparecido—, sino contra el imperialismo en sí mismo. En este sentido, más que un producto de la imperialista Alemania nazi en la que se estrenó, *Columbus* representaba un vestigio del fracasado intento democrático de la República de Weimar²⁵, en cuyo caso se había encargado su composición, de ahí su fría y adversa recepción por la crítica tras su estreno²⁶. Esta centró sus dardos en los elementos modernistas presentes en la música —como era el caso del recurso de los locutores—, que delataban la influencia de compositores como Igor Stravinski y Kurt Weill, identificados con lo que después el nazismo denominaría *Entartete Musik* (música degenerada)²⁷, de modo que no solo a nivel del libreto, sino también a nivel de la partitura la ópera no encajaba claramente dentro del ideal de música propugnado por los nazis.

²⁴ Schilling, 2002, p. 59.

²⁵ Hobratschk, 2011, p. 15.

²⁶ Sobre la recepción de la ópera, ver Gutiérrez Meza, 2016, pp. 94-95.

²⁷ El 24 de mayo de 1938 se abrió en Düsseldorf la exhibición *Entartete Musik*, comisariada por Hans Severus Ziegler, en la que se incluyó todo lo que no tenía lugar en la cultura musical nazi. Esta exposición fue reconstruida cincuenta años después en la misma ciudad (Dümling y Girth, 1988).

Sin embargo, Egk apostó por desarrollar su carrera en la Alemania que nació el 30 de enero de 1933, lo que supuso alinearse con su ideología, la que, en lo que se refiere a la música, no estableció parámetros claros para distinguir entre la innovación saludable y la experimentación degenerada, debido, entre otros motivos, a una falta de acuerdo entre los expertos y los dirigentes. Su siguiente ópera, *Die Zauberflöte* (1935), fue un éxito y *Peer Gynt* (1939), su tercera ópera, a pesar de su influencia modernista, fue aclamada por Joseph Goebbels y el mismo Hitler²⁸. Esto explicaría que, ante el exitoso establecimiento de Egk en la escena musical alemana de ese momento, su *Columbus* terminase inscribiéndose en la cultura del Tercer Reich y fuese llevado al escenario, en su segunda versión, en 1942, sin que tuviese que alterarse el libreto, ya que este podía ser leído también desde los paradigmas racistas de la ideología nazi. Únicamente los arios, evitando cualquier tipo de mestizaje, eran capaces de establecer una gran civilización en América, de ahí que una colonización realizada por latinos, que además se mezclaron a gran escala con las poblaciones aborígenes (como se insinuaba en la ópera por la lujuria de los colonos), estuviese destinada al fracaso²⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Collaer, Paul, *Darius Milhaud*, trad. Jane Hohfeld Galante, San Francisco, San Francisco Press, 1988.
- Custodis, Michael y Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster, Waxmann, 2013.
- Di Pinto, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.
- Dümling, Albrecht y Peter Girth, ed., *Entartete Musik. Eine kommentierte Rekonstruktion. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, Düsseldorf, Landeshauptstadt Düsseldorf, 1988.
- Egk, Werner, *Columbus*. Orfeo, 2001. 2 CD.
- Egk, Werner, *Columbus. Bericht und Bildnis*, Mainz, B. Schotts's Söhne, 1942.
- Fay, Laurel E., *Shostakovich: A Life*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Griffin, Roger, *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, trad. J. Blasco Castiñeyra, Madrid, Akal, 2010.
- Gutiérrez Meza, José Elías, «*Columbus* de Werner Egk: una ópera sobre Cristóbal Colón en la Alemania nazi», *Revista de Filología Románica*, 33 (Número Especial), 2016, pp. 89-97.

²⁸ Griffin, 2010, p. 412; Kater, 2000, pp. 10-11. La continuidad de Egk en la vida musical alemana después de la caída de la Alemania nazi ha sido estudiada por Custodis y Geiger (2013).

²⁹ Gutiérrez Meza, 2016, p. 93. Hitler explicaba en *Mein Kampf* las diferencias entre el desarrollo de los Estados Unidos y la América Latina a partir de parámetros racistas. Si los primeros se habían enseñoreado en el continente era a causa de la gran presencia de elementos germanos en su población, la que asimismo no se habían mezclado con las razas aborígenes (1943, pp. 313-314).

LA IMAGEN DE CRISTÓBAL COLÓN

- Heck, Thomas, «The Operatic Christopher Columbus: Three Hundred Years of Musical Mythology», *Annali d'Italianistica*, 10, 1992a, pp. 236-278.
- Heck, Thomas, «Toward a Bibliography of Operas on Columbus: A Quincentennial Checklist», *Notes*, 49, 2, 1992b, pp. 474-497.
- Hitler, Adolf, *Mein Kampf*, München, Franz Eher Nachfolger, 1943.
- Hobratschk, Jason P., *Werner Egk and Joan Von Zarissa: Music as Politics and Propaganda under National Socialism*, Tallahassee, Florida State University, 2011.
- Jouve-Martín, José, «Werner Egk's opera Columbus (1933/1942) and the Recreation of the Discovery of America in Nazi Germany», *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 6, pp. 769-792.
- Kater, Michael H., *Composers of the Era Nazi*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Kohl, Brigitte y Eckehart Nölle, *Werner Egk. Das Bühnenwerk*, München, Kastner & Callwey, 1971.
- Krause, Ernst, *Werner Egk. Oper und Ballett*, Berlin, Henschelverlag, 1971.
- Lucena Giraldo, Manuel, «Los estereotipos sobre la imagen de España», *Norba. Revista de Historia*, 19, 2006, pp. 219-229.
- Ludewig, Wolfgang, *Werner Egk. Opern, Ballette, Konzertwerke*, Mainz, B. Schotts's Söhne, 1966.
- Pino, Rafael del, «Darius Milhaud y Granada. Tormenta y buñuelos en la visita del músico francés», *La Opinión de Granada*, 19 de junio de 2004, p. 38.
- Riley, John, *Dmitri Shostakovich: A Life in a Film*, New York, I. B. Tauris, 2005.
- Schilling, Heinz, «Del Imperio común a la leyenda negra: la imagen de España en la Alemania del siglo XVI y comienzos del XVII», en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener, Madrid, Complutense, 2002, pp. 37-61.
- Varela Ortega, José, «Formación, etapas y variantes del estereotipo de España en el pensamiento occidental» en *La mirada del otro. La imagen de España, ayer y hoy*, ed. José Varela Ortega y Andrea Donofrio, Madrid, Forcola, 2016, pp. 15-43.
- Vega Cernuda, Daniel Santos, «La imagen española en la música alemana» en *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, ed. Miguel Ángel Vega Cernuda y Henning Wegener, Madrid, Complutense, 2002, pp. 185-200.
- Wassermann, Jakob, *Das Gold von Caxamalca*, ed. Klaus-Ulrich Pech y Rainer Siegle, Stuttgart, Klett, 2008.
- Wassermann, Jakob, *Christoph Columbus. Eine Biographie*, München, DTV, 1992.
- Zweiniger, Arthur y Erwin Dressel, *Armer Columbus*, Leipzig, Oscar Brandstetter, 1927.