



# Secretos colombinos: *Cristóbal Colón* de Leonardo Balada y Antonio Gala

Columbian Secrets: *Cristóbal Colón* by Leonardo Balada and Antonio Gala

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA  
Universität Heidelberg, Alemania  
[elias.gutierrez@uni-heidelberg.de](mailto:elias.gutierrez@uni-heidelberg.de)

**Resumen:** En 1989 *Cristóbal Colón* se estrenó en el Teatro del Liceu. Compuesta por el músico Leonardo Balada y el dramaturgo Antonio Gala, esta ópera fue encargada por la Sociedad Estatal Quinto Centenario como parte de las celebraciones organizadas por el Estado español para recordar la efeméride del Descubrimiento de América. En contra de la llamada “des-celebración del 92”, *Cristóbal Colón* propone una representación celebratoria de la figura del descubridor y enfatiza la participación española en la empresa por medio del ensalzamiento del papel de Martín Alonso Pinzón. A pesar de ello, la ópera fue recortada a último minuto, lo que, como propone este artículo, habría sido resultado de una censura política, inconforme con la crítica que proponía al Descubrimiento.

**Palabras clave:** Leonardo Balada; Antonio Gala; Ópera; Cristóbal Colón; Quinto Centenario; Censura; España; Siglo xx.

**Abstract:** The play *Cristóbal Colón* premiered in 1989 at the Teatro del Liceu. Composed by the musician Leonardo Balada and the playwright Antonio Gala, this opera was commissioned by the Sociedad Estatal Quinto Centenario as part of the festivities organized by the Spanish government to commemorate the Discovery of America. Unlike the so-called “des-celebración del 92”, *Cristóbal Colón* champions the figure of the discoverer and emphasizes the participation of Spain through the praised role of Martín Alonso Pinzón. However, the opera was cut at the last minute. This article asserts that such alteration may have been the result of political censorship attempting to counteract the criticism of the Discovery of America contained in the original version.

**Keywords:** Leonardo Balada; Antonio Gala; Opera, Christopher Columbus; 500th Anniversary; Censorship, Spain, 20th century.

## 1. ANTECEDENTES

La figura de Cristóbal Colón sigue fascinándonos por la dimensión y las repercusiones de su empresa, pero también por sus excentricidades. Como señala Felipe Fernández-Arnesto en su biografía del Almirante: “Incluso en vida tuvo fama de ser un chiflado. Sus mecenas reales no pudieron menos que sonreírse ante su proyecto de cruzada y los cortesanos se lo tomaron a broma. [...] Afirmaba escuchar voces celestiales y perturbaba a la corte de los monarcas españoles presentándose vestido de forma provocativa, en una ocasión cargado de cadenas y habitualmente en hábito de franciscano” (2004: 15). Pero no solo sus excentricidades han marcado su figura, sino que también lo han convertido en un imán para locos. Si dentro de las numerosas comisiones que se formaron para celebrar el Quinto Centenario del Descubrimiento de América se hubiese ofrecido, como sugiere Fernández-Arnesto, “un premio a la teoría más estúpida sobre Colón” (2004: 15), la competencia hubiese sido muy reñida.

Por lo anterior, no debe extrañarnos que la mayor parte de la bibliografía colombiana esté compuesta por biografías, muchas de las cuales someten a revisión, sobre la base de fuentes poco fiables y dudosos argumentos, su lugar de nacimiento. En este punto, a Colón también se le atribuye la responsabilidad por convertir en misterio este aspecto de su vida, ya que solo una vez, en la escritura del mayorazgo, afirmó su origen genovés, pero nunca se refirió a sus padres ni a su infancia. Su hijo y biógrafo, Hernando Colón, terminaría de convertir dicho silencio en secreto, cuando en su *Vida del Almirante*, afirmó no tener una clara idea sobre la patria de su propio padre (Mira Caballos 2006: 8).<sup>1</sup> Si consideramos el contexto de Colón, no es difícil entender la razón para esta actitud, pues sus modestos orígenes como hijo de un tejedor no encajaban con el ascenso social que pretendía y consiguió. Desde esta perspectiva, la afirmación que realiza Colón en la mencionada escritura debería verse, no como una respuesta evasiva, sino como lo que es: un reconocimiento de su origen genovés.

Sin embargo, quienes creen en los secretos de Colón se niegan a ver tales hechos, pues su creencia, como toda creencia irracional, se alimenta de la indiferencia ante las pruebas (Fernández-Arnesto 2004: 18). De este modo se han propuesto diversas teorías sobre la verdadera nacionalidad del Almirante, las cuales provienen en su mayoría de la llamada tradición historiográfica mistificadora, “que pretende revelar verdades supuestamente crípticas, que los datos objetivos no pueden revelar” (2004: 17). Esta tradición ha inventado un Colón portugués, castellano, catalán, mallorquín, gallego, ibicenco, inglés, suizo, griego. Son más de cincuenta distintas nacionalidades que la historiografía contemporánea sería ya no se molesta en refutar (Mira Caballos 2006: 8).

Si bien la figura de Colón ha mantenido una presencia continua dentro de la historiografía, no ha tenido la misma suerte en la literatura española (especialmente en el teatro) durante los primeros tres siglos siguientes a su muerte, como Wilfried Floeck

<sup>1</sup> Hernando Colón ciertamente mintió en dicha biografía, pues en su testamento reconoció la nacionalidad genovesa de su padre (Mira Caballos 2006: 12).

constató. La causa de esto sería, nuevamente, la cuestión de sus orígenes. Su nacionalidad genovesa marcaba una importante distancia a los ojos de los dramaturgos españoles, ya que no se prestaba como “héroe nacional” (2011: 333). Esta situación cambiaría en el siglo XIX, en el que se transformó en protagonista indiscutible dentro de los conquistadores dramáticos. Dicho siglo se convirtió, tanto en España como en el mundo, en el siglo de Colón (2011: 333), cuyo punto culminante fue la conmemoración del Cuarto Centenario del Descubrimiento. Asimismo, fue la ópera el arte donde tuvo una destacada presencia, como podemos constatar al revisar la minuciosa lista de Thomas Heck de óperas inspiradas en su figura. Evidentemente 1892 es el año en que coinciden muchas de ellas: *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti, estrenada en Génova; *Cristoforo Colombo* de Julio Morales, estrenada el 12 de octubre en México; *The Triumph of Columbus* de Silas Gamaliel Pratt, estrenada el 10 de octubre en el Metropolitan Opera House; el oratorio *Colombo* de Carlos Gomes, estrenado en Río de Janeiro; la cantata *Columbus* de D. Melamet, premio de composición del Columbus Festival, celebrado el 11 de octubre en Nueva York; entre otras. Con estos antecedentes, hubiese sido extraño que la ópera no hubiese estado presente en las celebraciones del Quinto Centenario en España, especialmente por su renacimiento durante esos años en dicho país (Fancelli/Vega del Campo 1989).

De acuerdo con Jordi Borja y Tona Mascareña, 1992 tenía para España un “triple significado internacional”: “la conmemoración del V Centenario y la confirmación de su nueva relación con América Latina; el reconocimiento definitivo de su inserción y de su protagonismo en el proceso de Unión Europea y la oportunidad de conocimiento-reconocimiento mundial de la nueva España. Para lo cual se diseñó una importante operación de imagen: la gran fiesta del 92” (1992: 91).<sup>2</sup> En tal sentido, se aprovechó que esta conmemoración coincidía con otros dos importantes eventos de nivel mundial que tendrían lugar en España: los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla.<sup>3</sup> Así, se apostaba por el “efecto multiplicador” de la coincidencia de fenómenos de tal calibre (1992: 93) para ampliar las resonancias de la gran fiesta de 1992.

El Quinto Centenario del Descubrimiento de América se insertó, pues, dentro de la política exterior española y constituía, desde sus inicios, una política de Estado (Arenal 1994: 222). Se instituyó la entidad gubernamental Sociedad Estatal Quinto Centenario, la que, de acuerdo con Juan Francisco de Dios Hernández, estuvo encar-

<sup>2</sup> Con el Tratado de Adhesión, firmado en Madrid el 12 de junio de 1985 y que entraría en vigor el 1 de enero de 1986, España se integra a la entonces Comunidad Económica Europea. Precisamente en 1992 se firma el Tratado de Maastricht, por el que se dota a la Unión Europea de su actual denominación y, entre otras medidas, se sientan las bases para su integración económica mediante la creación de una moneda común. Con respecto al conocimiento-reconocimiento, en la década de los ochenta España era “un caso modélico de construcción democrática, casi como un ejemplo a imitar” tanto para América Latina como para la Europa del Este (Borja/Mascareña 1992: 90).

<sup>3</sup> La candidatura de esta última se había justificado con la celebración de la efeméride y, por ello, se presentó como la Exposición de los Descubrimientos.

gada de “proclamar, celebrar y *rescribir*, en la medida de lo posible, la historia del Descubrimiento del Nuevo Continente para los europeos y viceversa” (2012: 223). Para ello, ejecutaría un conjunto variado y ambicioso de actividades que incluían, junto con proyectos de cooperación (técnica, científico-tecnológica) y de infraestructura (Borja/Mascareña 1992: 91-92)<sup>4</sup>, un importante programa cultural en el que destacaba el encargo de una ópera sobre la vida de Cristóbal Colón, la cual sería “el primer gran proyecto cultural del primer gobierno socialista de España” (Dios Hernández 2012: 195).

En la elección de Leonardo Balada como compositor no debió pasar por alto, además de sus méritos musicales, su doble nacionalidad: español de nacimiento, desde 1981 era también ciudadano de los Estados Unidos, lo que lo convertía en ejemplo de la música del Nuevo y del Viejo Mundo. Asimismo, el tema del encargo no era nuevo en su trayectoria. En 1974 había compuesto la cantata para narrador y orquesta *Ponce de León*, inspirada en la figura del homónimo conquistador de Puerto Rico y descubridor de la Florida.<sup>5</sup>

Para el libreto, Balada sugirió dos nombres: Camilo José Cela, con el que había colaborado antes en la tragifonía *María Sabina* (1969), y Fernando Arrabal, a quien le unía el intento fallido de una ópera sobre la dirigente política de la Segunda República Dolores Ibárruri, la Pasionaria; sin embargo, la comisión encargada de asesorar la composición de la ópera prefirió a Antonio Gala. Esto ya implicó un importante cambio en la idea inicial del compositor. Como Dios Hernández considera, si bien Balada apostó por Arrabal, un dramaturgo denso y vanguardista, era en todo caso una propuesta mucho menos poética que la que representaba Gala. Consciente de que una ópera para América no era lo mismo que una para Europa y buen conocedor del medio musical de su Cataluña natal, Balada sabía que “para Barcelona había que proponer algo potente, directo, contemporáneo y arriesgado”, lo cual la elección de Gala como libretista no permitiría y, por el contrario, condicionaba su planteamiento sonoro. Así, *Cristóbal Colón* se alejó de su idea inicial y empezó a tomar visos de “ópera grande en clave decimonónica” (2012: 227).

Si bien el compositor aceptó esta primera e importante alteración en su plan para la ópera, la siguiente no la tomó con la misma paciencia. En vísperas del estreno, el director de escena, Tito Capobiano, realizó cortes al libreto sin consentimiento de Balada.

<sup>4</sup> Como dichos analistas señalan, algunas de las instituciones creadas en el marco del Quinto Centenario (el Instituto Cervantes, el Museo de América, etc.) debieron existir desde hacía mucho tiempo. A pesar del aparatoso conjunto de programas y proyectos, el presupuesto destinado al mismo fue modesto, por lo que se trató de “una actuación pública fundamentalmente de imagen”, que tuvo “más impacto nacional que mundial, incluida América Latina” (Borja/Mascareña 1992: 92).

<sup>5</sup> Inicialmente Balada pensaba en tomar como tema los juicios de Núremberg, pero su interés por determinados textos del Siglo de Oro lo llevó a enfocarse en el conquistador español. Este cambio también estuvo relacionado con la participación del connotado actor puertorriqueño José Ferrer en la New Orleans Symphonic Orchestra durante aquella temporada (Dios Hernández 2012: 195). Asimismo, otro ejemplo de su interés por el Siglo de Oro, es la cantata *Torquemada* (1980), con texto y música compuestos por el propio Balada, donde “nos presenta argumentalmente la sinrazón de la Inquisición a ojos de la sociedad del siglo xx” (2012: 227).

La justificación para los mismos era la reciente enfermedad del intérprete de Colón, el reconocido tenor José Carreras. A pesar de que este había superado la leucemia, su condición vocal no le permitía asumir notas más agudas que un Sol La 5. La primera reacción de Balada fue retirar la partitura, pues esos cortes unilaterales suponían un atentado contra su integridad como autor, de modo que se anulaba el estreno de la ópera (2012: 232-233). Finalmente transigió y *Cristóbal Colón*, muy a su pesar, fue estrenado con los cortes impuestos por Capobiano el 24 de setiembre de 1989 en el Teatro del Liceu.

## 2. COLÓN COMO COPROTAGONISTA

Sobre la composición del libreto de *Cristóbal Colón*, Gala comentó: “no soy partidario de maquillar la Historia y, además, me horrorizaba la idea de producir una ópera ‘convencional’”; por ello, buscó en la misma Historia el conflicto dramático y lo halló en el antagonismo entre Colón y Pinzón. Este, asimismo, le permitía resolver “algo que me atormentó siempre, una injusticia que anhelaba denunciar: la trascendental importancia de Pinzón y de los marineros andaluces en el Descubrimiento de América, no siempre aquilatada” (Gala 1989: 9).

En este punto, Gala se equivoca en parte, pues Martín Alonso Pinzón no ha sido completamente olvidado en las óperas colombinas. Así, en el *Christophe Colomb* de Paul Claudel y Darius Milhaud (estrenado en una traducción al alemán en la Staatsoper de Berlín en 1930 y que se repondría en dicho escenario en 1998), si bien Pinzón no aparece como personaje, se coloca en labios del propio Colón un importante elogio hacia él: “No solamente es un verdadero español, es un marino de los que ya no hay, que se ha pasado toda su vida navegando. No es un aficionado ni un aventurero, no es uno de esos navegadores de papel que no saben ni leer un mapa ni levantar la altura de una estrella” (1938: 94).<sup>6</sup> Claudel también aprovechó la oposición entre ambos, ya que Pinzón aparece como el hombre en el que toda la tripulación tiene confianza, mientras que Colón es solo “¡Un loco, un soñador, un sin patria, un iluminado, un sastre, un ignorante, un cardador de colchones!” (1938: 95).

<sup>6</sup> La versión española que ofrezco aquí y en la siguiente cita procede de una traducción de *Le libre de Christophe Colomb*, editada por la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Su publicación en España confirma lo señalado por Floeck sobre “la línea del discurso triunfalista y de la sublimación religiosa de la empresa” colombina durante las primeras décadas del siglo xx (2011: 337). Si bien en el citado pasaje la traducción es bastante fiel, como puede verificar el lector: “Non seulement c’est un vrai Espagnol, c’est un matelot fini qui a passé toute sa vie à naviguer. Pas un amateur, pas un aventurier, nos pas un de ces navigateurs de papier qui ne savent même pas lire une carte et relever l’ascension d’une étoile” (Claudel 1958: 38); encontré, sin pretender ser exhaustivo, un punto en el que se acomoda a la ideología de los editores. Cuando la reina Isabel dice, refiriéndose a Santiago: “Tu chevauchais l’épée au poing à la tête des légions espagnoles” (27), la edición española traduce: “Tú cabalgabas empuñando la espada a la cabeza de las falanges españolas” (70).



En *Cristóbal Colón*, Gala dramatiza este antagonismo desde la acotación inicial, que marca espacialmente la confrontación entre ambos personajes: “Colón y Pinzón están a uno y otro lado de la cubierta”, la cual se repite a lo largo del desarrollo de la ópera: “Colón y Pinzón se observan, cada cual en su extremo” (25).<sup>7</sup> Evidentemente, la música también enfatiza el antagonismo y, por la dimensión que agrega al texto, convierte, por ejemplo, el momento de concierto entre ambos en la Rábida frente a Marchena, en el que deciden unirse para emprender juntos la empresa del Descubrimiento, en una competencia entre sus voces, cada una de las cuales busca superar e imponerse sobre la otra.<sup>8</sup> Sin embargo, el Pinzón de Gala, más que español como el de Claudel, es andaluz, por lo que constantemente evocará a su natal Andalucía. Este vínculo incluso impregna al personaje de Colón, que también tendrá en sus recuerdos muy presente a Córdoba, pues ahí se encuentra su amante Beatriz Enríquez y, además, es una ciudad con la que Gala tiene una relación especial, ya que en ella vivió sus primeros años.

Pero Colón y Pinzón no solo se dividen el espacio, sino que también comparten un papel activo en los planos o realidades con los que juega la ópera. *Cristóbal Colón* juega con tres realidades (Gala 1989: 9): la primera es “la actual”, que corresponde a la misma representación; es decir, el viaje de Colón en la nao *Santa María*. Desde esta realidad surge “la pasada”, que es el resultado de las evocaciones de los personajes. Así, se trae a escena importantes momentos anteriores al viaje: la audiencia de Colón con los Reyes Católicos y, después, con la Junta de Salamanca; el concierto entre Colón y Pinzón; el rechazo y, luego, la aceptación de su proyecto; la organización de la expedición en Palos. En la tercera realidad, que Gala llama “la fantástica”, se mezclan las dos primeras realidades. Así, cuando Colón recuerda a Beatriz, esta aparece en escena y como señala la acotación: “se dirige al Colón real que, poco a poco, entra en el recuerdo”. En dicha realidad se mantiene hasta que Pinzón aparece “Sacando a Colón del recuerdo. Desaparece Beatriz” (37), como la acotación apunta. Este juego con los planos aleja, como Ursula Mathis apunta, el libreto de Gala de un principio del libreto tradicional: “Gala se distancia abiertamente de un naturalismo del hecho escénico entendido de una manera demasiado limitada [...] La ópera ya no quiere ser algo superficial, sino algo enigmático, ahí están los mal vistos mundos interiores, vestidos de distintas formas” (1993: 24), de modo que “La superficial pobreza de temas se desenmascara como una abundancia escondida, con lo que la superposición compleja de varias realidades y puntos de tensión parciales toma el lugar de una acción única y de dramaticidad lineal” (1993: 28).<sup>9</sup>

En todo caso, la capacidad de hacer surgir estas realidades secundarias no solo es una característica del personaje de Colón, sino también de Pinzón: “Pinzón evoca la

<sup>7</sup> Cito el libreto incluido en el programa de la ópera, editado por la Sociedad Estatal Quinto Centenario.

<sup>8</sup> Se puede comprobar en la grabación de Naxos: CD 1, pista 5, 03:21-04:35.

<sup>9</sup> “Gala distanziert sich offensichtlich von einem zu eng verstandenen Naturalismus des Bühnengeschehens [...] Nicht mehr Vordergründiges, sondern Hintergründiges will die Oper sein, die verpönten Gedankenwelten, gekleidet in die unterschiedlichste Form, sind da”, “Die vordergründige Stoffarmut entpuppt sich als versteckte Fülle, wobei an die Stelle von Einsträngigkeit und linearer Dramatizität die komplexe Überlagerung mehrerer Realitäten und partieller Spannungsfelder tritt”. Para un análisis más detallado de este juego de realidades, remito al artículo de Mathis (1993: 21-29).

siguiente escena, llena de la luz andaluza, del gozo y del garbo andaluces. En la vera de la mar de Palos, el pueblo alegre y resignado de Palos” (31).

Así se confirma el coprotagonismo de Pinzón en la ópera, el cual se proyecta también sobre la empresa. El Pinzón de Gala reclama y, con fundamento, su coautoría en el Descubrimiento:

Para esta empresa yo lo arriesgo todo.  
Emprendámosla juntos.  
Alonso Pinzón y Cristóbal Colón,  
Cristóbal Colón y Alonso Pinzón  
escribirán sus nombres  
juntos sobre la espuma (29).

Como en el *Colomb* de Claudel, Pinzón es el personaje en el que recae la confianza de la tripulación. Al respecto, Gala acentúa todavía más el antagonismo entre ambos, al punto de convertirlos en contrapartida uno del otro. Mientras Pinzón recurre a la persuasión para alistar a la tripulación de las carabelas y, asimismo, a su fama de hombre honesto: “Martín Alonso nunca os ha engañado. / Navegaremos en los lomos / azules del mar” (33); Colón, en un tono claramente autoritario, ordena a los hombres de Palos la preparación de su expedición, apoyándose no en su buen nombre, sino en el pliego que acaba de recibir de los Reyes Católicos, desarmando abruptamente la armonía del coro de hombres y mujeres que, persuadidos por Pinzón, celebraban la hora de Andalucía:

*(Muestra un pliego)*  
Aquí se ordena a los vecinos de Palos  
que pongan a mi disposición dos carabelas.  
El que sepa leer puede leerlo.  
Si no las hay, se ordena  
a los vecinos de Palos que las armen,  
y a todos los poderes andaluces  
que me otorguen, a precios razonables,  
cuanto para mi expedición yo necesite:  
¿No obedeceréis a sus Altezas? (33).

Colón es una figura antipopular, a diferencia de Pinzón, que incluso tiene un ascendiente paternal sobre sus paisanos andaluces: “Ahora, hombres de la mar / ahora, hijos míos, / cada cual a lo suyo” (41). Por ello, para enfrentar la autoridad real en la que Colón se apoya, sin rebelarse contra la Corona, Pinzón recurrirá a la figura legal del “acatamos, pero no cumplimos”<sup>10</sup>: “Respetamos tu carta; / la obedecemos, pero no la cumplimos. / Por la fuerza, Colón, no obtendrás nada” (33).

<sup>10</sup> Ya desde *Las Siete Partidas* se establecía la suspensión o derogación de una ley sobre la base de un motivo racional suficiente (Figueroa 2005: 27). Asimismo, con la institucionalización jurídica del Nuevo Mundo, el “acatar, pero no cumplir” se convertiría en hábito mental y praxis cotidiana de los funcionarios de la Corona en los dominios americanos (2005: 31).

Pero Colón no solo quiebra la armonía de la comunidad de Palos, sino que es completamente ajeno a ella por su condición de extranjero<sup>11</sup>, la cual los vecinos le echarán en cara al ver la facilidad con la que, ante su negativa de unirse a su expedición, decide reclutar presidiarios:

Váyase el extranjero en hora mala.  
Váyase con sus presos.  
Los marinos de Palos  
tienen las manos limpias (33).

Y como más adelante Pinzón le increpa, también falsea el número de leguas recorridas durante el viaje (37). El Colón de Galán no tiene, pues, las manos limpias como sí las tiene su honesto Pinzón, quien no duda en defender a su rival en el motín de los vizcaínos: “Porque un hombre que empeña su palabra / debe cumplirla hasta el final” (33). La falta de probidad de Colón se extiende también a sus orígenes y, en este punto, Gala introduce el tema del secreto origen de Colón, pues Pinzón no tarda en revelar su calidad de converso:

Desde que supe que erais un converso  
me temí la traición.  
El judío solo te busca cuando te necesita.  
Han hecho bien los reyes expulsándolos;  
mejor que dándoos esas cartas (33).

Gala sigue, pues, la tesis sobre un Colón judío de Salvador de Madariaga (Romera Castillo 1989: 38), autor de la biografía *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón* (1940) y del díptico dramático *El romance de la cruz y la bandera* y *Las tres carabelas* (1966). Esta tesis, aunque ya hace tiempo descalificada (Álvarez Pedroso 1942), es convertida en una justificación para la actitud del personaje que construye. Así, sus exageradas exigencias a los Reyes Católicos no se deben a una excesiva ambición ni al estereotipo del judío codicioso, sino que aparecen como una forma de reivindicación por la reciente expulsión de su pueblo. En este sentido, su trato autoritario e inflexivo con los hombres y mujeres de Palos, así como su antagonismo con Pinzón, son efecto también de dicha reivindicación.

Finalmente, Pinzón arrebató a Colón el protagonismo de la empresa en un momento decisivo. Cuando pide cuentas a Colón, le repite su pedido de que rectifique el rumbo de las naves, siguiendo el vuelo de las aves que habían avistado. Colón se niega a hacerlo y, de forma análoga a su anterior desencuentro, se apoya en sus mapas, libros y en su triple autoridad como almirante, gobernador y virrey. Cuando Pinzón lo deja solo, “tras un instante de reflexiva soledad”, como señala la acotación, Colón ordena al

<sup>11</sup> En cambio, como José Jouve Martín señala, que Colón fuese extranjero en el *Kolumbus* de Werner Egk, de acuerdo con la interpretación del régimen nazi, lo enaltecía, pues lo convertía en un *outsider*, completamente ajeno a una España representada como “a backward country with a strong Muslim presence and dominated by a Christian religious zeal” (2009: 789).



timonel rectificar el rumbo: “¡Siguiendo el vuelo de las aves!” (39), cambio que llevará al Descubrimiento de América.

Es evidente que Gala, a pesar de su deseo de fidelidad histórica, se toma ciertas y válidas libertades en su recreación de la aventura colombina, que convierte en la aventura de Colón y Pinzón, o, mejor dicho, de Pinzón y Colón, pues como Mathis acertadamente apuntó: “Pinzón, el andaluz, familiarizado con el alma y la pobreza del pueblo, forma con este la base de la pirámide, en cuya punta la historia coloca a Colón” (1993: 31).<sup>12</sup> Si bien, en principio, la reivindicación de la empresa del Descubrimiento tiene tintes más regionalistas que nacionalistas, el coprotagonismo de Pinzón, súbdito ejemplar de la Corona, supone finalmente resaltar la participación española en la empresa del Descubrimiento, de tal modo que se resuelve el problemático protagonismo de un extranjero en dicho logro (Floeck 2011: 333). En este sentido, la ópera se sirve del tópico del secreto origen de Colón para proponer una reivindicación de la figura del descubridor, pero sin centrarse realmente en su nacionalidad. Aunque el Colón de Gala es judío, esto no es tan relevante (Romera Castillo 1989: 39-40). Lo realmente importante es que Pinzón es andaluz, y que él y el leal pueblo de Andalucía tuvieron una importante y decisiva participación en el Descubrimiento de América. Desde luego, por la misma fidelidad histórica que pretende, hacia el final de la ópera, Gala tiene que resolver el destino de Pinzón. Históricamente, este falleció poco tiempo después de desembarcar en España sin poder dar su versión del viaje del Descubrimiento. Así, el Pinzón operístico presiente su destino y al declararlo se apropia de otra dimensión de la figura colombina construida por Gala, quien manifestó: “la figura de Colón me ha interesado siempre, como perdedor, porque él sabía que iba a perder. Y perdió. Se murió sin saber que había descubierto América y sin que los Reyes cumplieran las capitulaciones que habían pactado” (38). Si bien esta idea es completada por el espectador, quien está al tanto de lo que sucedió más allá de los límites de la historia de la ópera, la misma aparece explícitamente en la representación de Pinzón:

En todas las historias, capitán,  
hay un hombre que gana  
y hay un hombre que pierde.  
En esta –os lo aseguro–  
yo soy el perdedor.  
Vuestros serán, amigo,  
el honor y la gloria (41).

De este modo, no solo Pinzón comparte con Colón el protagonismo de la ópera y la empresa del Descubrimiento, sino también la figura de perdedor. Colón y Pinzón son caras de una misma moneda. En este sentido, es necesario corregir el juicio de José Romera Castillo, quien recuerda que, aunque se trató de una obra de encargo, Gala

<sup>12</sup> “Pinzón, der Andalusier, mit Seele und Not des Volkes vertraut, bildet mit diesem die Basis der Pyramide, an deren Spitze die Geschichte Kolumbus stellt”.

no presenta al descubridor desde una perspectiva triunfalista, sino desde la óptica del perdedor (1989: 37-38); y también el de Mathis, para quien no se propone una desmitificación del Descubrimiento, pero sí de la figura del descubridor (1993: 31), la cual se limita a tal ámbito debido a la principal regla que rige sobre la composición de un libreto de ópera: su tendencia al *Textminimum* (1993: 19-20, 33).

La ruptura “más o menos radical” con el discurso triunfalista de la conquista de América caracteriza las obras que sobre dicho tema se gestan en España entre 1985 y 1995 (Floeck 2009: 23); sin embargo, el *Cristóbal Colón* de Gala y Balada escapa a la mencionada ruptura. Es cierto que Colón es representado aquí como extranjero, converso y –sobre todo– perdedor, pues el coprotagonismo de Pinzón le resta crédito en su principal e indiscutible logro (el Descubrimiento); sin embargo, dichas características, aunque lo muestran bajo una óptica distinta –no como el héroe sino como el hombre de incontables contradicciones, cuyo mundo interior es desnudado por el juego de realidades de la ópera (Mathis 1993: 31)–, no suponen finalmente una crítica contra su figura. Por el contrario, esta humanización de Colón es aparente, pues solo busca hacerlo caer de su pedestal como rótulo de la nación española para elevarlo inmediatamente sobre otro diferente. A la luz de su origen judío, su ambición y autoritarismo son justificados como parte de su deseo de revancha por la expulsión de su pueblo, lo cual, en lugar de suponer una crítica contra él, reescribe sus defectos, de modo que se lo exalta y remitifica. Así, el Colón de Gala descubre América continuando la búsqueda ancestral y mesiánica de sus ancestros:

*(Incorporado también a su evocación, dirigiéndose al desfile de los judíos.)*

Una nueva Jerusalén levantaremos  
al otro lado de los mares.  
Yo salgo ahora como heraldo vuestro  
en busca de otra tierra prometida (35).

Con respecto a la regla del *Textminimum* con la que Mathis justifica las diferencias del tratamiento del Descubrimiento por Gala en *Cristóbal Colón* y en *Las cítaras colgadas de los árboles*, pieza teatral en la que desmonta no al descubridor, sino a la sociedad completa (1993: 32), si bien no se pueden olvidar las reglas que organizan cada género (libreto de ópera y pieza teatral o, más específicamente, *Sprechstück*), tampoco se puede llegar al extremo de considerar que existe una relación proporcional entre extensión y complejidad lingüística de un texto y su potencial crítico, de modo que en un libreto de ópera (que, según Mathis, en su forma tradicional debe ser de corta extensión y emplear un lenguaje sencillo) no es posible armar una crítica al mismo nivel que en una pieza teatral sin tales restricciones.<sup>13</sup> Si en *Cristóbal Colón*, Mathis echa de menos la fuerza auténtica del Gala de *Las cítaras colgadas de los árboles*, esto se debe, más que

<sup>13</sup> No solo el teatro breve cuestiona tal relación, basta con vincular, por ejemplo, el conocido microrrelato de Augusto Monterroso con el predominio del Partido Revolucionario Mexicano (PRI) en México para verificar cuánta crítica puede expresarse mediante un texto brevísimo y carente de complejidad lingüística.

a cuestiones genéricas, a las circunstancias de la composición del libreto, las cuales corresponden a un encargo realizado por el Estado español para festejar la efeméride del Descubrimiento.

Por todo lo anterior, este Colón operístico se ubica dentro de la perspectiva celebratoria del Descubrimiento y, por lo mismo, se aleja del teatro de revisión histórica que se desarrolló en España y Latinoamérica en aquellos años (Serrano 1995: 128), caracterizado –en términos de Juan Villegas– por “la des-celebración del 92” (1999: 240). Es decir, se distancia de las dramatizaciones colombinas críticas y satíricas de Alberto Miralles, Luis Riaza y Fernando Urdiales, en las que no solo se cuestiona la figura de Colón, sino también la de los Reyes Católicos.<sup>14</sup> En *Cristóbal Colón*, la figura real solo en un momento es cuestionada, momento que –como veré más adelante– desaparecerá en el estreno de la ópera; por el contrario, el interés de los Reyes en la empresa repite razones religiosas y civilizatorias eurocéntricas:

Yo os mando, mi almirante,  
a llevar la buena nueva  
a esas tierras agazapadas  
que esperan nuestra luz (39).

A esto hay que añadir el suavizamiento de los hechos históricos en la escena de la aceptación del proyecto de Colón en lo que se refiere a la figura de Fernando el Católico, ya que no fue él, sino Luis de Santángel, quien movió a Isabel a la aprobación del proyecto (Mathis 1993: 26). Si bien esto se podría explicar por la regla del *Textminimum*, no se puede negar que dicho suavizamiento otorga a la reducida intervención de Fernando en la ópera un lugar positivo y determinante en la realización del proyecto del Descubrimiento. Así, el Católico se aleja de la imagen fijada por el propio Colón, quien hacia el final de su vida lo consideró hostil hacia su persona (Fernández-Arnesto 2004: 256), la cual pasó a la representación literaria de la

<sup>14</sup> En *Colón. Versos de arte menor por un varón ilustre* de Miralles (1968), Colón “no es nada más que un buen actor que sabe interpretar bien su papel”, que aprende de Marco Polo a presentar su proyecto de modo que se adecúe a los intereses de los reyes, el clero, los militares y los comerciantes, pero que finalmente solo persigue sus propios intereses (Floek 2011: 340). Pero la crítica de Miralles no se enfoca solo en Colón, sino en las instituciones que están detrás de él, representadas por los Reyes Católicos, que comienzan la Conquista no por influencia divina, sino por su deseo de poder y de riquezas. En el escenario del mundo, Colón es finalmente solo un actor, los directores son los reyes y el Estado (2011: 341). Por su parte, en *Retrato de gran almirante con perros* (1991) Riaza dramatiza distintos episodios de la vida de Colón que, con la intervención de un Comentarista, son presentados desde una doble perspectiva: por una parte, la oficial y positiva y, por otra, la neutral y negativa. Finalmente, *La barraca de Colón* de Fernando Urdiales (2005) ofrece “un héroe deformado, esperpéntico, codicioso de riquezas y oro tanto como la Reina Católica que le otorga las famosas Capitulaciones solo bajo la condición de ‘que revienten de oro las tres carabelas’” (2005: 341-342). Para más detalles sobre otras obras que surgen alrededor del Quinto Centenario en España véanse Floek (2009: 23-32); Serrano (1995: 129-138) y, para el caso de Latinoamérica, Villegas (1999: 243-248).

relación entre ambos, como sucede, por ejemplo, en el *Cristóbal Colón* de Luciano F. Comella, donde el rey aparece siempre dispuesto a escuchar las acusaciones contra el Almirante, a diferencia de Isabel, siempre propicia hacia él (Bobes Naves 1991: 15-16). Finalmente, esta sutil exaltación de los Reyes Católicos se observa también en la exaltada representación de Pinzón y de los andaluces, en la cual se recurre a la figura del “acatamos, pero no cumplimos” para evitar que su antagonismo con Colón los coloque en una posición de rebeldía contra la Corona, de modo que se evita menoscabar su lealtad a la autoridad real.

### 3. LOS REPENTINOS CORTES

Como mencioné antes, *Cristóbal Colón* fue sometido a repentinos cortes en vísperas de su estreno. Ciertamente fueron cortes realizados a último momento, pues en el programa que se imprimió para el estreno de la ópera aparece una versión más larga. Esto también se reflejó en los diferentes datos sobre la duración de la ópera que aparecían en la partitura, en el dossier informativo remitido por la Sociedad Estatal Quinto Centenario y en el *timing* facilitado por el propio Liceu. Así, si se compara el tiempo de duración de la partitura con el *timing* del teatro, se habrían perdido 50 minutos de música (Fancelli 1989).

En el programa, que recoge un texto de Balada, este señala: “CRISTÓBAL COLÓN se concibió en agosto de 1984 durante cinco días de intensa planificación con Antonio Gala en Madrid. Durante estos días se estructuró la ópera en términos de las escenas y relación de personajes desde el comienzo al final. Después, Gala escribió la letra, la cual se alteró alguna que otra vez –como es corriente– mientras componía yo la música, en espíritu de mutuo respeto y cooperación” (1989: 11-12); lo que confirma que la versión del libreto impresa en dicho programa era la definitiva. Al compararla con la versión recortada (la cual podemos conocer gracias a la publicación de su grabación, 20 años después de su estreno, en el sello musical Naxos) deberíamos, en principio, constatar que dichos cortes afectan principalmente a las partes de Colón, pues el motivo para los mismos fue la incapacidad de Carreras para asumirlas debido a su menguada condición vocal. Sin embargo, esto no es así.

En la entrevista a Gala realizada por José Luis Téllez, la cual acompañó la transmisión por Televisión Española de la ópera, el libretista afirma: “Hay algo que pasa bastante inadvertido, que es un romance de las remendadoras de redes de Palos, que me gustaría leer, porque me parece que ni usted ha caído en la cuenta, porque la música enmascara, ennoblece, embellece, pero enmascara”<sup>15</sup> y, a continuación, lee el siguiente coro:

<sup>15</sup> El vídeo de la entrevista se encuentra en Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z7afvW-9c3a4>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=V7ShBwCz0Sk>> (10.07.2016).

Vecinas,  
 cosiendo redes se nos va la vida.  
 Que se nos va,  
 que se nos va la vida.  
 Con lo grande que es la mar  
 y sin salir de la orilla.  
 Quién viera la Torre Roja  
 de Granada la Morisca.  
 Quién viera correr el río  
 por las calles de Sevilla.  
 Vecinas,  
 cosiendo redes se nos va la vida.  
 Dicen que Córdoba tiene  
 palacios de plata fina,  
 y tiene techos de oro  
 la Alcazaba de Almería.  
 Con lo grande que es la tierra  
 y sin salir de la orilla.  
 Vecinas,  
 que se nos va,  
 que se nos va la vida.  
 Cosiendo redes se nos va la vida (31).

Sin embargo, al cotejarlo con la grabación de la ópera, las dos estrofas “Con lo grande que es la mar...” y “Dicen que Córdoba tiene...” han sido eliminadas y solo se mantiene el coro de “Vecinas...”. Es decir, el libretista lee en la entrevista, que acompañó la transmisión televisiva de la ópera, un pasaje recortado de la ópera, por lo que parece tampoco estar al tanto de los cortes. Del mismo modo, más adelante, Gala se refiere a que Colón avista tierra por medio de los ojos de su amante Beatriz: “En el libreto se dice: grita ella al salir de escena, ‘¡Mira hacia el horizonte!’ Esa fuerza del amor, un gesto del amor, el que hace que el Descubrimiento se produzca un instante antes de que grite Rodrigo de Triana la palabra ‘¡Tierra!’”, lo cual tampoco aparece en la grabación, donde la participación de Beatriz en esta parte ha sido eliminada y, en su lugar, se coloca un coro de marineros que reclama furiosamente a Colón: “¡Hoy se cumple el plazo!”<sup>16</sup>, el cual no aparece en el libreto.

Es claro que las diferencias entre el libreto y la grabación de la ópera no están limitadas solo a las partes del personaje de Colón, pues estas afectan a todos los personajes y coros sin excepción. Si bien algunas representan cambios menores, se percibe una lógica organizada en varias de ellas. Así, se han eliminado las referencias al Gran Khan<sup>17</sup> y las partes de Isabel en su primer solo, en las que esta se identifica directamente con la figura del ama de casa:

<sup>16</sup> En la grabación: CD 2, pista 10, 1:20-2:04

<sup>17</sup> “COLÓN: Quizá el Gran Khan y sus reales príncipes / deseen ser bautizados” (27); “ISABEL: No dejéis de entregar mis cartas / al Gran Khan y a sus príncipes” (39).



Yo me ocupo, como un ama de casa,  
de ir de un lado a otro lado,  
abastecer la insaciable intendencia,  
buscar dinero para las campañas  
y echar las cuentas con los dedos.  
Supongo que una reina no es más que eso:  
una mujer que lleva bien su casa... (27).<sup>18</sup>

Tal caracterización de Isabel, más que representar el fracaso del personaje, como Ursula Mathis sostiene –“Gala la muestra como una ama de casa conservadora que está reparando su reino, porque no es competente para cosas mayores como millas o grados. Humildemente ella interpreta a la ‘criada del señor’, pues el deseo de Dios nunca había sorprendido a Castilla y ella aceptaría agradecida ‘los hijos que Dios mande’” (1993: 33)<sup>19</sup>–, recuerda la utilización por el franquismo de la Reina Católica como modelo femenino. Así, en el “Discurso de Franco en Medina del Campo en el homenaje a la Sección Femenina” del 30 de mayo de 1939, Isabel es presentada como el modelo femenino: “En la vida de la Reina Isabel de España tenéis todo un libro para estudiar. Ella conoció también de los tiempos turbulentos y materialistas. Ella se crio también abandonada entre la corrupción y el vicio. Pero supo mantener la pureza de su fe y la pureza de sus virtudes. Este es un ejemplo que tenéis que observar las mujeres españolas de hoy”. Como Víctor García Ruiz señala, en dicho discurso se recuerda cumplidamente el testamento de la Reina Católica, en el que no se olvida el “amor a los pueblos de América” (2012).<sup>20</sup>

En otras partes, los recortes parecen seguir razones de corrección política, como la citada intervención de Pinzón, en la que echa en cara a Colón su origen converso. En la grabación se eliminaron los últimos tres versos: “El judío solo te busca cuando te necesita. / Han hecho bien los reyes expulsándolos; / mejor que dándoos esas cartas” (33).

Basta lo mostrado para sostener que los cortes no pueden ser explicados solo por la condición menguada del tenor. Asimismo, como la entrevista a Gala sugiere, los mismos no solo fueron hechos a espaldas del compositor, sino aparentemente también a espaldas del libretista. En este sentido, o bien hubo un completo descuido en la versión que se entregó para su impresión como parte del programa, así como en la partitura que se facilitó a los medios (es decir, se proporcionaron versiones preliminares y no

<sup>18</sup> La repetición, más adelante, de esta imagen también fue omitida: “Tendré que reponer / el ajuar de mi casa, que es Castilla: / cosas que se rompieron o que nunca tuvimos, / coser, zurcir, bordar. / Soy una ama de casa / igual que tantas otras. / También Castilla tuvo / demasiado tiempo –ocho siglos– / para desear y para echar de menos” (31).

<sup>19</sup> “Gala zeigt sie als biedere Hausfrau, die an ihrem Reich flickt, weil sie zu Größerem –wie Seemeilen oder Grade– nicht berufen ist. Demütig spielt sie die ‘Magd des Herrn’, denn Gottes Wunsch habe Kastilien noch nie überrascht und ‘los hijos que Dios mande’ nehme sie dankbar an”.

<sup>20</sup> En *La santa virreina* (1939) de José-María Pemán, la condesa de Chinchón es presentada como otra Isabel la Católica: “madre sin hijos [...] que, por intervención de la providencia, había recibido las Indias para calmar su ‘anhelo maternal’” (Arnscheidt 2009: 258).

definitivas); o sencillamente, como las circunstancias indican, los cortes se realizaron a último momento y no obedecieron exclusivamente a la condición vocal de Carreras. Esto plantea la pregunta de cuáles fueron las razones para tales cortes. A continuación, ensayo una respuesta, para la cual es necesario referirme primero a la representación de los indígenas y su relación con la figura de Colón.

#### 4. LA REPRESENTACIÓN DE LOS INDIOS

En otras óperas sobre la aventura colombina, los indígenas han tenido un limitado papel. Por ejemplo, en el *Kolumbus* de Werner Egk, estrenado primero como ópera para radio (1933) y, luego, en la Ópera de Fráncfort durante el régimen nazi (1942), los indios solo hablan en la escena del desembarco. Tras la toma de posesión por medio de un Heraldo, que lee una traducción al alemán del controversial texto del requerimiento, la respuesta de los indios es, primero, mostrar la geografía de su mundo: “Nosotros conocemos las tierras de Guanahani, Samaoth, Colba, Babek, Bohio Macorix y Caritaba. Y sabemos que fuera de estas tierras no existe otra”; la cual inmediatamente reconocen como limitada, pues nunca han visto seres como los que tienen frente a sus ojos: “Pero ahora han llegado hasta nosotros seres como nunca hemos visto. Blancos son en cara y manos”, cuya superioridad divina no tardan en reconocer, no porque hayan entendido algo del texto que acaban de escuchar, sino por el imponente y bello porte físico de Colón y sus hombres: “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”.<sup>21</sup>

En el ya citado *Colomb* de Claudel, los indios sencillamente nunca hablan. Esta omisión no fue pasada por alto por Peter Greenaway, director de escena de su reposición en la Staatsoper de Berlín en 1998, sobre lo cual comentó: “Para la sensibilidad moderna esto puede parecer extraño y hasta políticamente sospechoso. Posiblemente hasta lo sentimos como una extensión de la arrogancia colonialista” (1998: 17).<sup>22</sup> En tal sentido, el *Colomb* de Greenaway recurre a un juego con el color de los trajes (entre otros elementos) para mostrar y criticar el sistema colonial que, como él mismo recuerda, se estableció con Colón en América.

En el caso del *Cristóbal Colón* de Balada y Gala, la intervención de los indios se dispone en la escena final de la ópera y originalmente hacía que estos se hiciesen cultural y materialmente presentes (Dios Hernández 2012: 229). Sin embargo, fueron otra

<sup>21</sup> “Wir kennen die Länder Guanahani, Samaoth, Colba, Babek, Bohio, Macorix und Caritaba. Und wir wissen, dass außer diesen Ländern kein anderes da ist. Aber jetzt sind Wesen zu uns gekommen, wie wir sie nie gesehen haben. Weiß sind sie am Gesicht und an den Händen. Sie sind groß und schön. Wir wissen nicht, was sie denken, und wir verstehen nicht, was sie sagen. Aber für sie gibt es kein Geheimnis. Es sind Götter, die vom Himmel herabgestiegen sind”. En la grabación de Orfeo, con el propio Egk en la dirección: CD 1, pista 13.

<sup>22</sup> “Für das moderne Feingefühl mag das wohl merkwürdig, wenn nicht sogar politisch zweifelhaft erscheinen. Möglicherweise empfinden wir es sogar als eine Ausweitung kolonialistischer Arroganz”.

víctima de los cortes a último momento, por lo que se quedaron sin cinco minutos de gloria (2012: 235). En el libreto, su intervención es corta, pero crítica. Aparecen como un coro que se repite tras cada uno de los celebratorios discursos finales de Marchena, Colón e Isabel, desestabilizándolos:

COLÓN Arcángeles de acero  
llevarán en sus alas el mensaje,  
de luna en luna y de estrella en estrella.  
Como Gabriel Arcángel,  
la noticia de la fraternidad del universo;  
como Miguel Arcángel,  
la Victoria sobre el espacio tenebroso;  
como Rafael Arcángel,  
la medicina contra la soledad.  
INDIOS Sobre mares de sangre (43).<sup>23</sup>

Se propone así una crítica al Descubrimiento como inicio de la violencia de la colonización. Una crítica poética, pero también tímida y amortiguada, pues al final todas las voces (los protagonistas y el coro de indios) se funden en un gran coro que reafirma su esperanza en el hombre y en el progreso:

COLÓN Preparemos el viaje interminable  
poniéndonos de acuerdo unos con otros  
y dándonos las manos para multiplicarnos.  
Tan solo los pacíficos  
podrán llamarse hijos de lo Alto.  
TODOS Esa es nuestra esperanza.  
Esa es nuestra esperanza.  
Nuestra única esperanza.  
La esperanza en el Hombre.  
¡La esperanza! (43).

Con todo, este final supone un reconocimiento de la violencia del Descubrimiento, que se extiende no solo sobre la figura del descubridor, sino también sobre el poder político y el religioso (representados por Isabel y Marchena) que apoyaron dicha empresa. Tras ello, la reunión de todas las voces (españoles e indios) en un solo coro, que reafirma su esperanza en el hombre, propone la reconciliación y unión de ambos pueblos.

<sup>23</sup> “MARCHENA: Bendito sea el que venga y el que vaya / en el nombre del Creador. / Bendito sea el Creador, / que nos abre los mares, / que nos abre los aires, / que nos abre los ojos. / INDIOS: Sobre mares de sangre. / [...] ISABEL: [...] Soy la vieja Isabel del Evangelio, / a la que el viejo Simeón anunció un hijo / que anunciaría al Salvador. / Cuando aparezcan hermanos imprevistos / compartamos con ellos la manzana del mundo, / como niños que sacian / su hambre en la misma mesa. / INDIOS: Sobre mares de sangre” (43).

Esta crítica reconciliadora, por una parte, recuerda el final del *Kolumbus* de Egk, donde se coloca en labios de un agonizante Colón una imagen igual: “Yo veo mi paraíso, en medio de la isla está una fuente que fluye incesante, una fuente que día tras día, hora tras hora mana más sangre. Esta sangre mancha la isla, el mar está rojo de sangre desde La Española hasta España”.<sup>24</sup> Pero también se asemeja a la segunda parte del díptico de Madariaga, *Las tres carabelas*, en cuya escena final, cuando Colón toma posesión del Nuevo Mundo, una voz celestial irrumpe: “Españoles, sabed que los hombres no pueden tomar posesión de la tierra, sin que la tierra tome posesión de los hombres”. Este cuestionamiento, inesperado, resquebraja la imagen triunfalista de Colón, pero, como Jorge Chen Sham ha señalado, nada más eso (2009: 281), pues la obra de Madariaga se debate entre “el discurso apologético y la toma de conciencia que quiebra la visión enjundiosa y monolítica del Descubrimiento”, lo cual solo era posible entre los escritores exiliados, ya que la realidad española de aquel tiempo, la plenitud del franquismo, impedía tales cuestionamientos (2009: 282). Con todo, se trata de un cuestionamiento que no solo resquebraja el discurso del Descubrimiento, sino que lo deja así, resquebrajado, sin recomponerlo conciliadoramente como propone el final del *Cristóbal Colón* de Balada y Gala.<sup>25</sup>

En la versión recortada de la ópera, la escena final comienza con los cantos de los indios: “Ayaje, ayaho, wehnya...”, que acompañan su baile en el centro del escenario. Colón, Isabel y Marchena cantan formando un trío, pero las intervenciones como solistas de Isabel y Marchena –cortadas por el coro de los indios: “Sobre mares de sangre” en el libreto– han desaparecido. Solo la de Colón, recortada, aparece envuelta por dicho coro crítico. Además, la amortiguación final del coro en esta versión va más allá, ya que contesta y reescribe la denuncia de los indios. Así, el coro conciliador de marineros e indios convierte los “Sobre mares de sangre” en “Sobre mares de fe y esperanza”, que entonan mientras los jefes indios y la reina Isabel se dedican mutuas reverencias. La ópera finaliza con Colón repitiendo como solista dicho coro: “Sobre mares de esperanza, sobre mares de fe”. En este sentido, la crítica amortiguada del libreto se reduce (al igual que la presencia de los indios) todavía más, a lo que se añade que dicha crítica solo afecta a Colón y ya no a Marchena ni a Isabel; es decir, los representantes del poder político y religioso quedan libres de todo cuestionamiento.

¿Podrían, entonces, los cortes repentinos en el libreto obedecer a una censura política? Es un hecho que en la España posterior a la Transición todavía resultaba problemático representar los aspectos negativos del Descubrimiento. Como Floeck ha señalado, *Retra-*

<sup>24</sup> “Ich sehe mein Paradies, inmitten der Insel ist ein Brunnen, der unaufhörlich fließt, ein Brunnen, dem Tag um Tag, dem Stunde um Stunde mehr Blut entströmt. Dieses Blut besudelt die Insel, das Meer ist rot von Blut von Espagnola bis Spanien”. En la grabación de Orfeo: CD 2, pista 10, 2:08-4:03.

<sup>25</sup> De acuerdo con Bret Johnsonn, la música de Balada, tras tocar temas controversiales –como su *Guernica* (1966), “a product of his detestation of the Franco dictatorship as of the event itself”–, se orientó “to find a reconciliation between the past, the present and the future, and this has informed his choice of musical subject matter as well as of style”, dentro de lo cual se ubica, sin lugar a dudas, su *Cristóbal Colón* (2010: 94-95).

*to de gran almirante con perros* de Riaza, compuesta en 1991 (es decir, en plena efeméride del Quinto Centenario), pero nunca publicada ni estrenada en un teatro oficial, es un ejemplo de censura indirecta. Y no fue ciertamente el único caso, pues piezas de tema similar como *Naufragios de Álvaro Núñez* de José Sanchis Sinisterra, *¡¡¡Tierraaa aaa laaa vista!!!* de Manuel Martínez Mediero o *Yo tengo un tío en América* de Albert Boadella sufrieron una suerte parecida (2011: 342). Si a esto se añade el embargo posterior que ejerció la Sociedad Estatal Quinto Centenario sobre la ópera, que incumplió con las representaciones prometidas en Estocolmo, Moscú, Japón, Caracas, México, Buenos Aires, Estados Unidos, Sevilla; e impidió que Balada concertase por su propia cuenta representaciones en Estados Unidos (Fernández Rubio 1991), estamos frente a claros indicios de un control sobre la ópera. Al respecto, es necesario corregir a Thomas Bremer, quien señaló: “La serie de presentaciones en las celebraciones de otoño de 1992 fue estrictamente solo una reposición” (1995: 93)<sup>26</sup>, pues la ópera no habría sido repuesta. Balada (como había hecho antes con su ópera *Zapata*, la que todavía hoy permanece sin estrenar) habilitó una *suite* “para mover la partitura y mantenerla viva de cara al aniversario de 1992”, lo que también le valió presiones por parte de la Sociedad Estatal Quinto Centenario. Hacia 1992 compuso una continuación, *La muerte de Colón* (con libreto del propio Balada), que se estrenaría en 1996 en Pittsburg (Dios Hernández 2012: 236-237). Esta ópera, ya fuera del contexto del encargo político, propone un acercamiento más oscuro y crítico a la figura del Almirante (Johnson 2010: 94-95).

Por todo lo anterior, creo que los cortes repentinos en el libreto obedecieron a una censura política, pues se trataba de una ópera, encargada por el propio Estado español, para celebrar y no cuestionar (por más amortiguada que fuese la crítica) la gesta española del Descubrimiento. La mano que realizó estos cortes se aseguró de marcar distancia con las imágenes franquistas de la Reina Católica, pero no con las del Descubrimiento. Es decir, en la España de 1989, en un contexto democrático y de búsqueda del estrechamiento de lazos con Iberoamérica<sup>27</sup>, no era posible referirse desde un espacio oficial al Descubrimiento si esto no se hacía, parafraseando a Floeck, buscando ese “orgullo inevitable” en el público (2011: 343)<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> “Die Festaufführungsserie im Herbst 1992 war also, genau genommen, nur eine Wiederaufnahme”.

<sup>27</sup> En el programa de la ópera, Luis Yáñez-Barnuevo, presidente de la Comisión Nacional Quinto Centenario, señala: “Es, sobre todo, el destino de los pueblos iberoamericanos lo que nos importa y esta ópera, como todas las iniciativas que están creciendo como motivo de la conmemoración, es un hito notable de la marcha iniciada hacia la configuración de una comunidad de pueblos enteriza y libre que ponga su fuerza, su talento y su gracia al servicio de un mundo mejor” (1989: 5), lo que repite a continuación y más escuetamente el presidente del grupo empresarial que patrocinó la ópera (1989: 7).

<sup>28</sup> A su vez, Floeck parafrasea a Yáñez-Barnuevo: “El Quinto Centenario es una ocasión para recordar. También, desde luego, para dar testimonio desde la conciencia de todos los hombres que hablan castellano y portugués, de un orgullo inevitable y comprensible” (1989: 5).



- Álvarez Pedroso, Armando (1942): “Cristóbal Colon no fue hebreo”. En: *Revista de Historia de América*, 15, pp. 261-283.
- Arenal, Celestino del (1994): *La política exterior de España hacia Iberoamérica*. Madrid: Universidad Complutense.
- Arnscheidt, Gero (2009): “La conquista en el teatro del franquismo. José-María Pemán y Gonzalo Torrente Ballester”. En: Floeck, Wilfried/Fritz, Sabine (eds.): *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim: Georg Olms, pp. 253-269.
- Balada, Leonardo (1989): “Cristóbal Colón”. En: Sociedad Estatal Quinto Centenario: *Cristóbal Colón. Ópera en dos actos*. Zaragoza: Clarión, pp. 11-12.
- Balada, Leonardo (2009): *Cristóbal Colón* [grabación sonora]. Alemania: Naxos, 2 CD.
- Bobes Naves, Jovita (1991): *Análisis semiológico de “Cristóbal Colón” de Comella*. Kassel: Reichenberger.
- Borja, Jordi/Mascareña, Tona (1992): “El V Centenario y la imagen de España en el mundo”. En: *Anuario Internacional CIDOB*, 1, pp. 89-96.
- Bremer, Thomas (1995): “‘Guarda, l’oceano m’è dintorno’. Alberto Franchettis Columbus-Oper (Genova 1892)”. En: Wawor, Gerhard/Heydenreich, Titus (eds.): *Columbus 1892/1992. Heldenverehrung und Heldendemontage*. Frankfurt a. M.: Vervuert, pp. 57-100.
- Chen Sham, Jorge (2009): “Del discurso apologético de la Conquista hacia su cuestionamiento. El caso de Salvador de Madariaga”. En: Floeck, Wilfried/Fritz, Sabine (eds.): *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim: Georg Olms, pp. 271-283.
- Claudel, Paul (1938): *El libro de Cristóbal Colón*. Bilbao: Jerarquía.
- (1958): *Le livre de Christophe Colomb*. En: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, vol. 14, pp. 9-72.
- Dios Hernández, Juan Francisco de (2012): *Leonardo Balada. La mirada oceánica*. Madrid: Alpuerto.
- Egk, Werner (2001): *Columbus* [grabación sonora]. München: Orfeo, 2 CD.
- Fancelli, Agustí (1989): “El suspense que no falte”. En: *El País*, 24 de setiembre, <[http://elpais.com/diario/1989/09/24/cultura/622591202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/09/24/cultura/622591202_850215.html)> (31-03-2015).
- Fancelli, Agustí/Vega del Campo, Juan Ángel (1989): “La ópera busca nuevas historias”. En: *El País*, 24 de setiembre, <[http://elpais.com/diario/1989/09/24/cultura/622591204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/09/24/cultura/622591204_850215.html)> (31-03-2015).
- Fernández-Arnesto, Felipe (2004): *Colón*. Barcelona: Folio.
- Fernández Rubio, Andrés (1991): “Balada denuncia que la ópera sobre Colón que le encargó el V Centenario no volverá a montarse”. En: *El País*, 13 de junio, <[http://elpais.com/diario/1991/06/13/cultura/676764003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/06/13/cultura/676764003_850215.html)> (31-03-2015).
- Figuroa, Dimas (2005): “‘Acatamos, pero no cumplimos’. Una técnica jurídica y su relación con las Leyes de Burgos y las Leyes de Valladolid”. En: Folger, Robert/Oesterreicher, Wulf (eds.): *Talleres de la memoria. Reivindicaciones y autoridad en la historiografía indiana de los siglos XVI y XVII*. Hamburg: LIT, pp. 23-44.
- Floeck, Wilfried (2009): “Del triunfalismo a la revisión crítica. El desarrollo del discurso de la Conquista en el teatro español”. En: Floeck, Wilfried/Fritz, Sabine (eds.): *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim: Georg Olms, pp. 9-37.

- (2011): “Cristóbal Colón en el teatro español desde el Romanticismo hasta la actualidad”. En: *Romanische Forschungen*, 123, pp. 331-351.
- Gala, Antonio (1989): “Palabras previas”. En: Sociedad Estatal Quinto Centenario: *Cristóbal Colón. Ópera en dos actos*. Zaragoza: Clarión, p. 9.
- García Ruiz, Víctor (2012): “*La mejor reina de España: ¿propaganda o elegía?*”. En: *Espéculo*, 49, <[http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/rosales/v\\_garciaruiz.htm](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/rosales/v_garciaruiz.htm)> (31-03-2015)
- Greenaway, Peter (1998): “Kolumbus erfinden”. En: Staatsoper Unter den Linden (ed.): *Christoph Kolumbus. Darius Milhaud*. Berlin: Hausstaetter, pp. 12-31.
- Heck, Thomas (1992): “Toward a Bibliography of Operas on Columbus: A Quincentennial Checklist”. En: *Notes*, 49, 2, pp. 474-497.
- Johnson, Bret (2010): “Reseña de Balada: *Cristóbal Colón* / Balada: *La muerte de Colón*”. En: *Tempo*, 64, 251, pp. 94-95.
- Jouve-Martín, José (2009): “Werner Egk’s opera *Columbus* (1933/1942) and the Recreation of the Discovery of America in Nazi Germany”. En: *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 6, pp. 769-792.
- Mathis, Ursula (1993): “Zur Geschichte der Kolumbusopern. A. Gala im Spannungsfeld zwischen Opernlibretto und Damentext”. En: Krömer, Wolfram (ed.): *1492-1992: Spanien, Österreich und Iberoamerika*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, pp. 9-33.
- Mira Caballos, Esteban (2006): “Cristóbal Colón en el V Centenario de su muerte: sus orígenes lombardos”. En: *Iberoamericana*, 23, pp. 7-19.
- Romera Castillo, José (1989): “Prólogo”. En: Gala, Antonio: *Cristóbal Colón*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 9-65.
- Serrano, Virtudes (1995): “Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español”. En: *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 6-7, pp. 127-138.
- Sociedad Estatal Quinto Centenario (1989): *Cristóbal Colón. Ópera en dos actos*. Zaragoza: Clarión.
- Villegas, Juan (1999): “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”. En: Romera Castillo, José/Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Teatro histórico: 1975-1998: textos y representaciones*. Madrid: Visor, pp. 233-249.

Fecha de recepción: 09.07.2015

Fecha de aceptación: 31.05.2016

El **José Elías Gutiérrez Meza** es doctor en Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura por la Universidad de Navarra y se desempeña actualmente como docente de la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Sus áreas de trabajo son el teatro de tema americano del Siglo de Oro español, la representación de Cristóbal Colón en el teatro y la ópera, y el cine peruano. Recientemente ha publicado “El canto en la representación de la conquista y evangelización del Perú en *La aurora en Copacabana* de Calderón” (2014), “El culto de la Virgen de Copacabana en España y la fecha de composición de *La aurora en Copacabana*” (2014) y, junto con Robert Folger, edita el volumen *La mirada del otro en la Literatura Hispánica*.