

# Las primeras óperas

por Carlos Fuentes y Espinosa

Al inquirirse cuál fue la primera ópera de la Historia, rápidamente se escuchará la conocida crónica sobre la *Dafne* del compositor Jacopo Peri, “il zazzertino” (“el mechudo”, diríase en México), tenor y organista italiano, explicando su interesante génesis como hija de un movimiento intelectual y artístico producido por los culminantes aires renacentistas y representado por la admirable “Camerata Fiorentina”, las tertulias refinadas del conde Giovanni De’ Bardi, entre cuyos sapientes tertulianos se veía al músico Vincenzo Galilei (su apellido sería labrado en áureos grafos por la gloria de su insigne hijo, Galileo), entre tantos otros célebres estudiosos del siglo XVI.

En efecto, entre los ecos de pisadas solemnes sobre gruesas baldosas regulares, desfilando ante la orgullosa vista de esbeltos arcos, observados por los graves medallones, contenidos por los artesonados de los altos techos, inspirados por las variadas figuras de frescos luminosos, los frecuentes invitados del otrora Palacio Busini se reunían, a invitación del gran mecenas Bardi, en trance de amor por las musas, durante apasionantes y apasionadas veladas que versaban sobre las artes, su estética y sus ideales. Su profunda mirada se dirigió al pasado clásico, coligiendo que su actualidad distaba del esplendor anterior. Algunos se propusieron recuperar esa dignidad y decidieron liberar la música y la lírica de la contaminación y corrupción que las afectaban, rescatando el espíritu primario.



Jacopo Peri (1561-1633)



Tumba de Jacopo Peri, en Santa María Novella, Florencia

Después de la partida de Bardi de Florencia, otro protector de las artes, el coterráneo Jacopo Corsi dispuso encuentros semejantes, en un ambiente favorable, en parte debido a la poderosa familia Médici, y las ideas fraguaron en la praxis. La polifonía reinante les resultaba un estorbo para la expresión vocal, el discurso teatral, por tanto. Desarrollaron, pues, justamente entre el manierismo y el barroco primigenio, la monodía (ciertamente, el término es posterior), vehículo propicio para sus meritorias intenciones, estableciendo (pensaban que lo reestablecían) el “hablar cantando”.

Predeciblemente, una historia mitológica griega sería escrita por el renombrado poeta italiano Ottavio Rinuccini como libreto teatral para que fuese acompañada por música en la manera que suponían estos eruditos que se emularía el origen clásico. La ninfa *Dafne*, objeto de amor para el dios Apolo, sería la escogida. Peri fundamentalmente —y el propio Corsi— compondrían la música entre los años 1594 y 1597, cuando se estrenó en el Palacio Corsi, privadamente. La obra, con el acompañamiento de unos pocos instrumentos, se presentó en el curso de los años siguientes y fue un modelo del complejo, brillante e importante género que “inventaban” estos intelectuales maravillosos, la ópera.

El texto de Rinuccini se conserva en nuestro tiempo, pero la partitura, apenas fragmentariamente. Sin embargo, la siguiente colaboración de los autores, *Euridice*, de 1600, en ocasión del enlace nupcial de Enrique IV de Francia y María de Médici, que recurre a escritos del latino Ovidio, continuaría la concreción del proyecto general.

Para entonces, con el mismo motivo, otro cofrade ilustre, Giulio Caccini, notable cantante e instrumentista conocido como “el romano”, presentaba *Il rapimento di Cefalo* (*El secuestro de Céfalo*), con un costo realmente elevado, contando con un centenar de músicos, la escenificación del arquitecto Bernardo Delle Girandola (Buontalenti), y que tendría como audiencia ¡alrededor de tres mil personas!



Máscaras de la *commedia dell'arte*



Partitura de *Euridice*, de 1600

Los preceptos de la Camerata habían surtido efecto. Con el paso de los años y las composiciones que se sucedían, era inevitable que las posibilidades infinitas del novedoso género fueran mostrándose y aprovechándose. El naciente Barroco tomaba forma y los diversos compositores explotaban las riquezas del naciente periodo dentro de la ópera. Ciertas formas preponderaban, eclipsando otras. La espuma iridiscente e inmensa de hechuras nutría con infinidad de diseños este teatro cantado, que se alejaría y aproximaría alternativamente durante tres siglos a las instancias de sus primeros creadores, ocasionando una oscilación casi periódica, que enfrentaría a públicos, creadores y gustos, floreciendo siempre.

Dentro de tales alumbramientos creativos que orzaban ventajosamente la ópera buscando una explotación del espectro de sus capacidades, a principios del siglo XVIII, a partir de largos procesos teatrales y en vista de las condiciones prevalecientes en el periodo, se despliega un radiante subgénero, el cómico. Figuras refulgentes dotarían esta categoría con trabajos imponentes y riquísimos que lo enaltecerían tanto como su contraparte sería, completándose, y la convivencia social con ella sería una inveterada costumbre bien apreciada por generaciones. Su parto no proviene del análisis académico, empero, ni de reformas retrospectivas; tampoco es espontáneo como aparenta la anécdota,

sino la consumación lógica, llegada la oportunidad, de una larga cadena de inclinaciones teatrales paralelas, que miraban las conductas y prácticas humanas, burlándose de ellas.

Encontramos algunas obras cómicas en música, tan tempranas como la propia *Dafne*, a veces más, de procedimientos opuestos a los de la Camerata y que se erigen, paradójicamente, como uno de los influjos que marcarían el embrión que devendría en la ulterior ópera bufa. El surgimiento de la ópera redujo significativamente las escenificaciones musicales de otros estilos, especialmente los polifónicos. Los cambios estéticos y la grandeza de los logros vistos en el siglo XVI arrinconaron cualquier otro movimiento, mas no pudieron evitar que se permearan en la ópera.

Los ejemplos de mayor peso, el primero del compositor italiano Orazio Vecchi, *L'amfiparnaso o Li disperati contenti* (*Los desesperados contentos*), impresa en 1597, comedia armónica para coro a cuatro y cinco voces, es una obra eminentemente madrigalista, con una serie de escenas en uso de dialectos, que son precedidas por una narración breve. Recurre la obra a la expresiva *commedia dell'arte*, a su materia inveterada, tema y caracteres, con los enredos típicos y una gama de gracejadas en la música, incluyendo parodias de reconocidos madrigales con textos serios. Pero dada la esencia coral de la obra, el flujo escénico puede llegar a interrumpirse. El mismo prólogo de la obra insta al espectador a oír antes que a ver... En nuestros días, se ha resuelto esto al dejar el canto separado de la actuación y abundando en explicaciones sobre la trama.

Más lograda aún, *La pazzia senile* (*La demencia senil*), de 1598, del benedictino boloñés Adriano Banchieri, reúne evidentes rasgos que preconizan muchos atributos propios de la ópera bufa del setecientos. Banchieri construye con una esencia madrigalista el medio de sobrada efectividad para el trazo cómico y burlón, valiéndose de discursos onomatopéyicos y descriptivos, sostenidos por cambios de velocidad, atropellados a voluntad como base de hilaridad, teniendo más en cuenta la disposición escénica.

El argumento se abastece, previsiblemente, en la médula de la *commedia dell'arte*, esa forma teatral interesantísima y de gran valor, descendiente de las manifestaciones grecolatinas, que contrastaba en muchos aspectos con las representaciones elitistas de las cortes y templos renacentistas, que se abría paso con el poder de la eficacia en manos de actores, acróbatas, mimos,



Giulio Caccini (1551-1618)

titiriteros y cantantes, con la misteriosa y atractiva apariencia que daba la máscara carnavalesca, cuyo trabajo era un logro fascinante: la improvisación sobre temas bien establecidos con personajes fijos y alegóricos, de indumentaria reconocible y representativa en una expresividad rítmica y gestual.

La trama, visible al principio de las impresiones de la partitura, expone, en Rovigo, una declaración del propio autor como personaje a manera de introducción, para dar paso a los pregoneros y su costumbrismo. El humor bizarro, revelador apelativo, se presenta ante el público, dando comienzo a *La demencia senil*. Aparece el viejo comerciante veneciano Pantaleón, que se lamenta, en escandalosa queja, por su mal estado físico y su languidez de amor por la cortesana Lauretta, que lo rechazará con repugnancia



Adriano  
Banchieri  
(1568-1634)

esperada en su oportunidad. Doralice, hija de Pantaleón, ama a Fulvio (nótese el par de nombres), que la ama también, pero el viejo comerciante no mira contento esta relación y la promete al viejo doctor Graziano, que cantará a Doralice pomposas serenatas inútiles. Los amantes jóvenes, ante los tratos entre los viejos, se prometen amor. El humor bizarro confirma el desenlace de la obra antes del baile final:

*“Ilustres espectadores, heme aquí de nuevo para deciros que Graziano ha perdido el tiempo. El viejo Pantaleón ha hecho el ridículo, pero Fulvio, feliz, ha desposado a Doralice. Mientras tanto, quiero partir para no incomodaros. Alegraos, que con esta danza, solicito vuestra merced.”* ●