

# El nacimiento de la ópera

por Luis Gutiérrez Ruvalcaba



Retrato de músicos del temprano barroco © Anton Domenico Gabbiani (1652-1726)

## Florenxia

La boda del Gran Duque de Toscana Fernando I de Medici y Cristina de Lorena en Florenxia en 1589 se celebró con justas y torneos, una batalla naval en el inundado patio central del Palazzo Pitti, una *sacra rappresentazione* y algunos otros entretenimientos teatrales, encabezados por una comedia —*La pellegrina* de Girolamo Bargagli— con magníficos intermedios.

Entre quienes estuvieron a cargo de los intermedios para *La pellegrina* se encontraba Giovanni de'Bardi, quien lideraba un grupo de artistas y diletantes que se reunía en las décadas de 1570 y 1580 para discutir el estado de las artes. Este grupo era conocido como "la Camerata". Bardi se movió de Florenxia a Roma en 1592 y Jacopo Corsi, empresario cercano al Gran Duque Fernando I, ocupó su lugar.

Entre los miembros de la Camerata se incluían los poetas Giovanni Battista Strozzi (il Giovane) y Ottavio Rinuccini, quienes escribieron los textos para los intermedios y la música fue compuesta por el propio Bardi, Cristofano Malvezi, Luca Marenzio, Emilio de'Cavalieri, Jacopo Peri y Giulio Caccini, también miembros de la Camerata.

Rinuccini y Peri eran muy cercanos, artística y comercialmente, a Corsi. Su idea de aplicar música al drama en la forma que presuntamente se hacía en las representaciones de la tragedia griega, parece haberse enraizado hacia mediados de la década de 1590, aunque Peri dijo años después que no creyó haber logrado conocer la forma específica en la que se usaba la música en Grecia. La primera obra que incorporó música al drama a la luz de esta idea fue una colaboración de Rinuccini y Peri. La obra, *opera* en italiano, fue *Dafne*; se representó a principios de 1598, y luego se repitió en 1599. Desafortunadamente, la mayor parte de la partitura se perdió.

En 1600 Florenxia volvió a tener una boda real, la de Enrique IV de Francia con Maria de Medici. Las festividades fueron también brillantes y el evento principal fue la representación de *Il rapimento di Cefalo*, obra de Gabriello Chiabrera con música de Giulio Caccini quien, como Peri, era cantante además de compositor. El musicólogo Tim Carter, especialista en el Renacimiento y el Barroco italiano, sugiere que esta obra fue más cercana a los intermedios que al nuevo género, la ópera.

Rinuccini escribió un libreto para una nueva ópera, *Euridice*, que fue puesta en música casi simultáneamente por Peri y Caccini. Jacopo Corsi decidió patrocinar la ópera compuesta por Peri, que se estrenó el 6 de octubre de 1600 en el Palazzo Pitti; el público recibió sin entusiasmo la novedad del recitativo; de hecho, algunos lo encontraron aburrido, y el libreto no fue tan trágico como "debería" haber sido. Aunque la partitura de Caccini se publicó seis semanas antes que la de Peri, su *Euridice* se interpretó hasta 1602. Hoy día, se considera que la ópera de Peri es superior a la de Caccini, dado el uso dramático de la música de la primera.

La siguiente oportunidad para presentar otro gran espectáculo en Florenxia se dio en 1608, tratándose obviamente de otra boda, pero los florentinos regresaron a los intermedios del tipo de los de 1589, "deseando evitar los errores cometidos tan claramente en 1600", en palabras de Carter.

## Roma

Uno de los compositores de los intermedios para *La pellegrina* fue Emilio de'Cavalieri, quien encabezaba las actividades musicales de la corte del Gran Duque Fernando I, pero que era muy impopular en Florenxia, por lo que regresó a su nativa Roma, donde se representó en febrero de 1600 su ópera sacra *Rappresentazione di anima, et di corpo*.

La obra, también considerada como el primer *oratorio*, usa algunos de los elementos característicos de las óperas florentinas, tales como el eco musical, el lamento y canciones estrólicas. Alessandro Guidotti, editor de la obra, dice en el prefacio que "la representación provocó en los oyentes tanto lágrimas como risas, que era la respuesta a la que aspiraba la Camerata."

El mito de Orfeo también se trató en Roma, aunque en forma distinta. Stefano Landi presentó *La morte d'Orfeo* en 1619. El 21 de febrero de 1632 estrenó en el Palazzo Barberini su obra maestra, *Il Sant'Alessio*, con el libreto del cardenal Giulio Rospigliosi, quien bajo el nombre de Clemente IX sería papa. La familia Barberini fue el principal apoyo de la ópera en Roma, especialmente bajo el reinado



Giovanni de'Bardi (1534-1612)

de Urbano VIII, Maffeo Barberini. No obstante, la Iglesia Católica se oponía a ciertos aspectos de la ópera, como la presencia de mujeres cantantes. Esto dio ímpetu a la importancia de los *castrati*, que sería suprema en el desarrollo de la ópera en los siguientes dos siglos.

## Mantua

En el norte de Italia, la familia Gonzaga gobernaba Mantua. El Duque Vincenzo I asistió en 1600 a la boda de Enrique IV y María de Medici en Florencia, acompañado por su hijo menor, Fernando, y el secretario de la corte, Alessandro Striggio. Fernando Gonzaga, hombre muy interesado en las artes, se convirtió en el patrocinador de la “Accademia degli elevati”, que incluía entre sus miembros a Peri y a Caccini.

Fernando escribió el guion y compuso la música para un ballet que se presentó a la corte florentina en Pisa en 1606, hecho que repitió el año siguiente. Francisco Gonzaga, el hermano mayor de Fernando, quien era un notable patrocinador de la música y estaba al tanto de las actividades de su hermano. Decidió “encargar una ópera para escenificarse en Mantua durante el Carnaval de 1607, bajo la égida de la Accademia degli invaghiti de la que él era miembro prominente”.

Se escogieron a Alessandro Striggio para escribir el poema, y a Claudio Monteverdi para componer la música. Monteverdi era *maestro di capella* del Duque Vincenzo desde 1602, habiendo llegado a Mantua diez años antes como un miembro del conjunto musical de la corte.

Striggio y Monteverdi escogieron el mismo tema que emplearon las óperas florentinas, Orfeo, alentados probablemente por Francisco Gonzaga, a la luz de la rivalidad amistosa — política y artística — que existía entre Mantua y Florencia: es decir, los Gonzaga y los Medici. Conocían seguramente el libreto y la partitura de la *Euridice* de Rinuccini y Peri, pero también tuvieron influencia de la pieza pastoral *Orfeo* de Angelo Poliziano, que se había interpretado en Mantua (probablemente) en 1480. La influencia clásica principal en el libreto provino de las obras de los poetas romanos Ovidio: *Metamorfosis* (Libros X y XI); y Virgilio: *Geórgicas* (Libro IV). El cambio principal en el argumento es el final feliz que muestra el ascenso de Orfeo al empíreo en vez de su horrible muerte a manos de las Bacantes; sin embargo, hay inconsistencias entre las copias sobrevivientes de la partitura: *lieto fine*; y del libreto: final clásico.

*L'Orfeo, favola in musica*, se presentó por primera vez el 24 de febrero de 1607 en el Palazzo Ducale de Mantua. Se desconoce el lugar exacto en el que se llevó a cabo la representación, a lo que han colaborado las numerosas renovaciones y restauraciones a las que se sometió el Palazzo durante cuatrocientos años. La partitura exige una gran orquesta: 38 instrumentos al principio, más otros que se agregan en el transcurso de la ópera; un cantante, el *castrato* Giovanni Gualberto Magli — quien cantó el papel de la Mensajera — se trajo desde Florencia para dar más calidad a la interpretación, y, como en los antecedentes florentinos, se usó a menudo maquinaria escénica elaborada. El estreno fue exitoso.

*L'Orfeo* tiene elementos espléndidos que nos hacen saber que se trata de una gran obra maestra. Algunos de estos elementos son el corto *ritornello* de 10 compases que inicia el Prólogo (dado por la Música, en contraposición a la Tragedia, que lo hizo en *Euridice*: *¿prima la musica, poi le parole?*); el lamento de la Mensajera ‘Ahi caso acerbo’, que en realidad es patético, y la pieza principal de la ópera, la plegaria a Caronte para que lo deje entrar al Hades, ‘Possente spirito’, que es realmente memorable. Es muy interesante, por cierto, que Caronte se rinda no ante la plegaria de Orfeo, sino ante el poder de la música de la Sinfonía que sigue al canto órfico.

El musicólogo Denis Arnold escribió que “*Orfeo* ha sido llamada la primera ópera real, y con justicia; pues no fue obra experimental resultado de teorizaciones como lo fueron las óperas florentinas.”

Otra celebración cortesana, la boda de Francisco Gonzaga y Margarita de Saboya, fue el pretexto para la creación de otras dos óperas: *Dafne*, con libreto de Rinuccini, quien revisó el de 1598, y música de Marco da Gagliano, y *Arianna, tragedia in musica* de Monteverdi y Rinuccini, que se interpretó el 24 de mayo de 1608. Desgraciadamente, la mayor parte de esta ópera está perdida, pero el único fragmento que conocemos, el llamado “Lamento d’ Arianna” al ser abandonada por Teseo, ‘Lasciatemi morire’, es particularmente conmovedor. Arnold escribe que “Monteverdi no tenía escrúpulos por repetir palabras, y desde el principio hace uso de esto para crear frases balanceadas y un desarrollo natural de la melodía como melodía (no sólo como declamación), que hace inolvidable de la primera sección del lamento.”

Como resultado del criterio de la Duquesa de Mantua, quien encontró el libreto “más bien seco”, se dio la orden al poeta de “enriquecerlo con algo de acción”, por lo que *Arianna* pudo ser más un conjunto de intermedios que una ópera.

En 1616 Monteverdi se rehusó a componer música para una típica obra cortesana; *Le nozze di Tetide, favola maritima*, diciendo: “*Arianna* me llevó solamente un lamento y *Orfeo* a una plegaria virtuosa, pero no sé adónde me pueda llevar esta fábula.”

Las primeras óperas de Florencia y Mantua llegaron rápidamente a un punto de divergencia entre los intereses de las cortes, y los de los compositores y poetas. El norte italiano regresó a los ligeros intermedios, en tanto que las óperas deberían esperar algunos años para desarrollarse en un ambiente diferente.



Fernando I de Medici (1549-1609)



Giovanni Battista Strozzi (1551-1634)



Vincenzo I Gonzaga (1562-1612)



Ottavio Rinuccini (1562-1621)

En los principios de la ópera, su tema se restringió principalmente a los mitos de Dafne y Orfeo, leyendas familiares muy adecuadas para explotar la música, dados los atributos de Apolo y Orfeo. Se diseñaron también para escenificarse con gran espectáculo y orquestas grandes, aunque todo en pequeña escala dados los espacios en los que se presentaron, salones de palacios de la nobleza.

## Venecia y la ópera después del principio

Existe una conexión clara entre las primeras óperas y las cortes de Florencia y Mantua, pero también es claro que la ópera encontró fuertes obstáculos para su desarrollo en dichas cortes. Venecia tenía otra estructura política, una organización de la oligarquía para la que el teatro siempre fue una herramienta que diera cohesión a la población.

Monteverdi se desplazó en 1613 de Mantua a Venecia donde fue nombrado *maestro di capella* de la Basílica de San Marcos, la columna vertebral del mundo musical de la Republicca Serenissima. Su presencia fue fundamental en la realización de algunos experimentos operísticos, tales como la producción de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, escenificada en el Palazzo Mocenigo en 1624, como parte de un baile de Carnaval. Monteverdi usó versos de la *Gerusalemme liberata* de Tasso. Aunque el libreto contiene abundancia de direcciones escénicas, el compositor incluyó esta obra en sus *Madrigali guerrieri, et amorosi* publicados en 1638. Denis Arnold afirma que esta obra no es ópera ni intermedio, sino un nuevo tipo de drama musical que llegó rápidamente a un callejón sin salida.

En 1637, dos artistas educados en Roma, el compositor Francesco Manelli y el poeta Benedetto Ferrari, compusieron *L'Andromeda*, que fue la primera ópera presentada en el Teatro San Cassiano. Éste fue un evento crucial en el desarrollo de la ópera, ya que fue la primera vez que se dio una función a un público que pagó por asistir al espectáculo, en contraposición a las privadas en las que las funciones se habían representado en privado ante un público escogido cuidadosamente por la nobleza. Es muy probable que no haya sido una función “popular” por el precio de admisión, pero a fin de cuentas se trató de una representación a la que asistió quien quiso y pudo pagar. Manelli y Ferrari presentaron otra ópera en 1638, *La maga fulminata*.

Al Teatro San Cassiano siguieron el Teatro SS. Giovanni e Paolo (1639), el Teatro San Moisè (1640) y el Teatro Novissimo (1641). En estos teatros se presentaron aproximadamente 50 óperas antes de 1650. Tim Carter sugiere que “uno podría argüir que aquí es donde empieza la historia real de la ópera”.

Venecia tenía una gran tradición teatral de la que formaba parte la *commedia dell'arte*. Esta tradición tendría impacto en los argumentos de las óperas. Los temas mitológicos continuaron siendo los predominantes, también los mitológico-pastorales como en *L'Adone* (1639) de Manelli y Vendramin, o simples pastorales como *La ninfa avara* (1642) de Ferrari. Hubo óperas inspiradas en héroes romanos o en novelas y poemas épicos, incluyendo los modernos como los de Ariosto y Tasso. En la década de 1640 se introdujeron en la ópera elementos fantásticos y cómicos que estarían presentes hasta el siglo XIX, incluyendo las óperas de temas serios. Ejemplo de esto es Fra Melitone en una ópera tan seria como *La forza del destino* (1862) de Verdi.

Una república como Venecia, “la nueva Roma”, usaría el nuevo género para enfatizar su grandeza, magnificencia y lujo, y también para resaltar lo que los oligarcas pensaban eran sus raíces y justificación: Troya y la antigua Roma. Monteverdi compuso al menos tres óperas para los teatros públicos de Venecia: *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), *Le nozze d'Enea in Lavinia* (1641), cuya música está perdida, y *L'incoronazione di Poppea* (1643). Las tres óperas tuvieron como tema secuelas de la Guerra de Troya o episodios de la historia romana.

Monteverdi era septuagenario cuando compuso *Il ritorno d'Ulisse in patria*, con un libreto del poeta Giacomo Badoaro, quien era parte de un grupo de literatos “algo libertino”, que formaban la “Accademia degli incogniti”, y que tuvieron una influencia importante en la ópera veneciana temprana. La fuente literaria de *Ulisse* son los Libros XIII al XXIII de la *Odissea*, que narran la llegada de Ulises a Ítaca después de las aventuras que siguieron al triunfo de los griegos en la Guerra de Troya, aventuras que fueron resultado de la venganza de los dioses a favor de Troya y de la ira específica de Neptuno, dado el incidente de Polifemo, su hijo.

Aunque Denis Arnold menciona que algunos eruditos han sostenido que *Ulisse* es una obra espuria, hoy día se considera que su autoría es indiscutiblemente de Monteverdi. Como es el caso de *L'Orfeo*, las copias sobrevivientes de la partitura y el libreto son inconsistentes. Por ejemplo, el libreto tiene cinco actos y la partitura sólo tres.

Desde el punto de vista escénico, *Ulisse* no es muy diferente de *L'Orfeo*; ambas tienen tres cambios de escenografía y buenas oportunidades para el uso de maquinaria escénica elaborada. En *Ulisse*, hay apariciones súbitas y cambios de apariencia de Minerva, el naufragio de la nave de los feacios, el viaje aéreo de Telémaco de Esparta a Ítaca, el vuelo del águila sobre la cabeza de Ulises y la reunión de los dioses en el Olimpo.

Las diferencias musicales entre las dos óperas sí son importantes. La orquestación de *L'Orfeo* fue rica y abundante, en tanto que en *Ulisse* se reduce a pocas cuerdas, trompetas para los momentos heroicos y el grupo del continuo. Esto fue motivado, muy posiblemente, por factores económicos, ya que para los teatros venecianos el dinero empezó a ser un aspecto importante.



Maffeo Barberini (1568-1644)

La estructura musical también es muy diferente, Penélope canta solamente formas de recitativo, con dos notables excepciones, casi al final de su primera escena, en la que la música se transforma en un bello *arioso* y, al final de la ópera, durante la escena de reconocimiento de su esposo. Hay nuevas formas melódicas, como las que canta Melanto en su dueto con Penélope, y la ópera contiene muchos ariosos de estilo antiguo, duetos, madrigales guerreros, y nuevas arias venecianas compuestas con versos estróficos. Todos estos elementos expresan una gama más amplia de situaciones y sentimientos. También aparecen elementos cómicos en esta ópera, como la presencia del glotón Iro, cuya intervención tartamuda sucede después del clímax en el que Ulises mata a los pretendientes.

Con esta obra, en palabras de Tim Carter, “Monteverdi regresa a casa”, la música escénica, provocando “aspectos emocionales de sus personajes y del drama cantado como un todo.”

El libretista de *L'incoronazione di Poppea* fue Giovanni Francesco Busenello, también miembro de la supuestamente disipada Accademia degli incogniti. *Poppea* es la primera ópera cuyo tema fue un episodio histórico real. Esto como resultado del interés que se había desarrollado en Venecia durante la primera mitad del siglo XVII en los historiadores romanos, en especial Tácito, Suetonio y Séneca, como resultado de la caótica política prevalente en Italia después de la invasión francesa del siglo XVI.

*Poppea* es hoy una ópera muy problemática. Tenemos dos copias de la partitura hechas a principios de la década de 1650, una en Venecia y otra en Nápoles, y resultan ser muy diferentes. Este problema ha suscitado tantas ediciones de la ópera que puede decirse que cada escenificación es única. Otro aspecto es resultado de las conclusiones a las que han llegado un buen número de especialistas en el sentido de que la *particella* de Othón y el dueto final de la ópera, el célebre ‘Pur ti miro’, no fueron compuestos por Monteverdi. Los especialistas coinciden en que la música del dueto final es de Francesco Sacratí, quien fuera el exitoso compositor de *La finta pazza* (1641).

*L'incoronazione di Poppea* se estrenó en el Teatro SS. Giovanni e Paolo a principios de 1643 y tuvo un gran éxito, como lo atestiguan todas las representaciones que tuvo en toda Italia en la década de 1650. No solo el tema del argumento, sino también la música de *Poppea* han tenido un largo recorrido desde *L'Orfeo* y las óperas florentinas. Arias y duetos más melódicos sustituyeron al “recitar cantando” inicial. El nuevo público encontró el *recitativo* académico muy aburrido. Esto llevó a una crítica a la ópera, que sobrevive hasta nuestros días, en el sentido que la gente no canta entre sí en sus vidas diarias. Quizá la ópera se convirtió en una forma artística en la que la gente sí lo hace.

Los personajes principales son personajes históricos y no dioses o héroes clásicos, aunque Penélope o Arianna eran tan reales como Popea para Monteverdi; como en *Ulisse*, la ópera incluye personajes cómicos derivados de la *commedia dell'arte*, como Arnalta, la nodriza de Popea.

Nerón, cantado originalmente por un *castrato*, muestra muy claramente su ira con Séneca y en la escena de la acusación de Drusila, pero derrite su corazón en sus duetos lujuriosos con Popea. Séneca es un bajo impresionante que muestra su dignidad constantemente. Othón es definitivamente una parte para un virtuoso; prueba de esto es su intervención inicial.

Octavia, la esposa repudiada por Nerón, tiene dos lamentos como los de Arianna y Penélope; el más notable es su despedida de Roma, sus padres y sus amigos al ser exiliada por el emperador. Popea, el papel titular, tiene un objetivo muy claro: adquirir poder, para lo que usa su belleza para lograrlo. Canta pocos recitativos y en sus duetos con Nerón su melodía alcanza inusitados momentos de belleza sensual.

*L'incoronazione di Poppea* ha sido considerada como una obra maestra musical para una pieza teatral inmoral; sin embargo, es notable que un régimen retrógrado como el del Reino Español haya permitido su escenificación en Nápoles en 1651, al ser visitada por una compañía itinerante llamada los *Febiarmonici* —los músicos de Apolo— que empezaron a visitar ciudades italianas en la década de 1640. El texto de Popea es el de una pieza teatral naturalista en el que los personajes intercambian ideas y muestran sus emociones, en algunas ocasiones con mucha crudeza, algo que no había sucedido en el mundo de la ópera hasta ese momento.

## Y la nave va

Francesco Cavalli, organista de la catedral de San Marcos, fue el sucesor de Monteverdi, su maestro. No sólo fue un compositor de altísima calidad, sino que tuvo un gran éxito con *L'Egisto*, que estrenó el mismo año que *Poppea* y muchos otros le seguirían. También sería el responsable, con los *Febiarmonici*, de divulgar exitosamente la ópera en toda Italia, y aún al norte de los Alpes. En 1662 presentó la primera ópera en París, *Ercole amante*, equiparando al héroe mítico con Luis XIV.

Hoy día se reconoce la importancia de Cavalli como compositor. Una de sus últimas óperas, *Pompeo magno*, es un ejemplo del inmenso número de óperas que esperan ser descubiertas en las bibliotecas de los teatros, museos y monasterios de toda Europa y aún de América. A fin de cuentas, las óperas de Monteverdi se descubrieron hasta principios del siglo XX, casi trescientos años después de su creación.

La historia de Cavalli y lo que siguió en el mundo de la nueva forma artística llamada ópera es tema que han tratado muchos eruditos en los últimos años. ●



Claudio Monteverdi (1567-1643)



Stefano Landi (1587-1639)