

Ponencia

Mito, magia y poder: el origen de la ópera en el Renacimiento tardío.

Ana Cristina Durán Orozco
Facultad de filosofía y letras, UNAM
Filosofía

En esta ponencia nos proponemos llevar a cabo algunas exploraciones en torno a la ópera; un género artístico, ciertamente muy complejo, entre otras cosas, por las variadas disciplinas que en él intervienen. La obra más antigua que consideramos ópera y que conservamos íntegra, fue escrita y representada a finales del Renacimiento, en el año 1600; su nombre es *L'Euridice*, con libreto de Ottavio Rinuccini y música de Jacopo Peri (), y representa el mito griego del semidiós Orfeo y su viaje a los infiernos para rescatar de la muerte a su amada esposa Eurídice. Previamente en la década de 1590, los mismos Rinuccini y Peri compusieron otra obra, *Dafne*, pero de ella nos han llegado sólo fragmentos.

No obstante, parece ser que el género mostró un gran número de sus características fundamentales y más importantes para su prolífico desarrollo posterior y se afianzó definitivamente en la vida musical de Occidente, sólo hasta 1607, con *L'Orfeo*, una obra de Claudio Monteverdi sobre libreto de Alessandro Striggio, que trata también el mito de Orfeo y Eurídice. Esta obra la conservamos completa y a diferencia de la de Peri, sigue siendo popular y representada hasta nuestros días.

Una de las inquietudes que nos impulsan a realizar esta investigación es que observamos que la ópera -un género vocal de los más importantes y populares dentro de la música académica occidental-, a pesar de ser un género artístico en varios sentidos complicado, y particularmente diverso y caro en su producción -pues requiere la producción de buenos músicos y cantantes, libretistas, compositores, directores, coros, costosas escenografías y montajes escénicos, vestuarios, maquillaje, teatros, casas de ópera; por nombrar sólo algunos de los elementos que la producción operística demanda-, continúa estando presente, produciéndose y consumiéndose no sólo en Occidente, la cultura donde nació, sino en gran parte del mundo actual.

¿Cómo es que la ópera sigue cultivándose en un mundo tan diferente -o en varios mundos, Occidente y Oriente al menos- de aquella Italia renacentista en la que nació? ¿Qué funciones, qué deseos y qué valores hicieron posible la creación de la ópera, y cuáles de ellos perviven y mantienen a la ópera hasta hoy? En pocas palabras, lo que nos proponemos pensar es ¿qué buscamos en la ópera?, o de otra manera, ¿qué revelan sobre nuestro mundo el surgimiento, el éxito y la permanencia de la ópera?

La manera en que nos proponemos pensar las cuestiones planteadas es la de la genealogía, es decir, indagando en los orígenes de la ópera, en la procedencia de sus elementos, en la historia de las características con las que la ópera nació. Para esto tenemos que hablar de la Italia del Renacimiento, de su historia, sus ideas, su poesía, sus relaciones con lo divino,

con el mito, de su vida religiosa y política, y por supuesto, de su música.

La música vocal y el drama del Renacimiento en los años anteriores a la ópera

Antes de la creación de la ópera hubo géneros musicales vocales propios del Renacimiento, como los corales sacros, la *canzonetta*, el *madrigal*, y también dramáticos, por ejemplo, la *sacra rappresentazione* que existía desde la Edad Media, la *commedia dell'arte*, la *favola pastorale* y los *intermedii*.

Al parecer la música tenía un lugar muy importante en las cortes y ducados de Italia en el renacimiento, así como en la vida religiosa. Era de suma relevancia y estaba siempre presente en las actividades espirituales y eclesiásticas, y también en las cortesanas y populares, desde el más común entretenimiento hasta las ocasiones más cruciales y determinantes de la vida política y la distribución de riqueza y poder. Como sabemos, las grandes cortes del renacimiento financiaron un gran número de las más impresionantes e influyentes obras de arte, y con ellas satisfacían su gusto estético, difundían e imponían sus valores e ideales, y daban muestras de su poder a sus gobernados y a sus enemigos, a través de la suntuosidad y la magnificencia. También fue un modo de satisfacer al pueblo logrando el disimulo de otras carencias, y un mecanismo de acumulación de más riqueza y conocimiento técnico y humanista. Todas las anteriores fueron funciones también de la música y del drama.

El *madrigal* fue un género desarrollado en dos etapas, muy distintas entre sí, sin mucho éxito la primera del siglo XIV, pero la segunda, en los siglos XVI y XVII, muy prolífica, popular y de suma importancia para la aparición posterior del *dramma per musica*, la *favola in musica* y demás nombres dados a las primeras manifestaciones operísticas. Esta segunda forma de madrigal se produjo inicialmente en Venecia, más tiempo después se popularizó también en Roma y los ducados de Mantua y Ferrara. Consistía en varias líneas melódicas, es decir, en varias voces (de cuatro a seis, comúnmente cinco entre los 1550s y 1560s) con un canto distinto cada una, e incluso a veces con textos distintos y que se ejecutan simultáneamente. Es decir, los madrigales solían ser composiciones *polifónicas*. No obstante, con el paso de los años, importantes compositores como Monteverdi, fueron modificando la composición de los madrigales mediante el énfasis de una melodía principal acompañada o adornada por las demás voces, encargadas sólo de la armonía y/o de repeticiones de fragmentos de la melodía que se cantaban a manera de eco.

Los temas tratados en los madrigales eran generalmente cuestiones paganas, cotidianas, canciones de amor, historias pastoriles, situaciones sentimentales, etc., algunos más relevantes que otros. La gran apertura temática del madrigal permitió a los mejores compositores producir muchos sentimientos y estados anímicos con la música, así como explorar y explotar las posibilidades de las voces cantantes de hombres (también *castrati*) y mujeres, y de los instrumentos musicales de la época. Así como al mismo tiempo, el desarrollo técnico e interpretativo del arte vocal y de los instrumentos musicales, y también el gusto melódico y armónico de moda eran fundamentales para la tarea del compositor. Por ejemplo, algunos madrigales de Monteverdi están claramente compuestos para voces

masculinas, puesto que en la catedral de San Marcos en Venecia, tuvo a su disposición un excelente coro de hombres; sin embargo, en ocasiones sus proyectos se veían limitados a causa del mismo coro, ya que los cantantes que lo conformaban estaban preparados fundamentalmente para la interpretación de música sacra. Otra época del desarrollo creativo de Monteverdi como compositor de madrigales está marcada por su fascinación ante las exquisitas cualidades vocales de las prima donnas de la corte de Mantua. Pero a cerca de Monteverdi abundaremos posteriormente.

Con respecto al drama, podemos decir que eran frecuentes las representaciones teatrales en las cortes, encargadas por los soberanos para los festejos de carnavales, bodas, cumpleaños, fiestas populares y religiosas, reuniones cortesanas, y demás ocasiones especiales. Habitualmente los dramas cumplían la función de alabar y atribuir virtudes a los cortesanos y clérigos importantes que los financiaban, y a menudo estos mecenas eran representados en los dramas bajo seudónimos o incluso tras la identidad de dioses y otros personajes míticos; también con frecuencia los dioses y personajes míticos recitaban o cantaban durante el drama las virtudes y proezas (no necesariamente reales) de algún mecenas.

La *sacra rappresentazione* era un tipo de drama que había nacido desde la Edad Media con el fin de celebrar ocasiones religiosas y que había permanecido. No obstante, el género se volvía cada vez más elaborado y menos espiritual, y por ello llegaba incluso a ser prohibida su representación pública. Angelo Poliziano, quien fue secretario personal de Lorenzo el magnífico de Medici, instructor de sus dos hijos, conoció bien a Marsilio Ficino y fue amigo de Giovanni Pico della Mirandola, escribió entre los años 1478 y 1483 un drama de nombre *Orfeo* para su representación en la corte de Mantua. Este *Orfeo*, de cuya creación el mismo Poliziano renegó y que quiso destruir, entre otras razones, porque se vio forzado a escribirla en italiano, una lengua vulgar, y no en latín, pero que fue de crucial importancia para los primeros libretistas y compositores de ópera, fue de las primeras obras italianas que emplearon los métodos y recursos de la *sacra rappresentazione* con un contenido secular. La obra de Poliziano incluía algunos coros y canciones que no conservamos. ^{Oxford,} p. 786.

También surgió la *commedia dell'arte*, una especie de compañías de teatro formadas por artistas itinerantes organizado se. Los actores eran generalmente analfabetas, por lo que sus representaciones eran improvisadas; trataban siempre a cerca de historias y conflictos entre ricos y pobres, viejos y jóvenes, doctos e ignorantes, y otros personajes antitéticos. La simpatía de los espectadores estaba, por supuesto, de lado del personaje oprimido. Cabe mencionar además, que estas obras eran representadas en dialecto y a veces en italiano más o menos docto.

Un género de particular influencia para la ópera fue la *favola pastorale*, por sus diálogos poéticos y en cierto modo melodiosos, que a diferencia de la popular *commedia dell'arte*, era representada a partir de un libreto escrito. El *Orfeo* de Poliziano antes mencionado, bien podría acercarse a la forma de la *favola pastorale*.

Y como último ejemplo, mencionaremos los *intermedii*, que eran espectáculos dramáticos de temas variados, con o sin danzas, que se presentaban en habitaciones y estancias de

palacios, y que poco a poco se volvieron más complejos e importantes; así, junto con su progresivo refinamiento se convertían en obras cada vez más cercanas a las primeras óperas. Partes importantes de ellos eran los elaborados y tecnológicos escenarios diseñados por arquitectos y pintores, y la música. Un buen número de músicos se encontraban por lo general misteriosamente ocultos, agrupados según los registros y estilos sonoros de los instrumentos.

De cualquier manera, la música solía estar presente en casi todo tipo de escenificación dramática, al menos en forma de tonadillas o madrigales muy sencillos, pues presentaban la obra y se intercalaban entre los actos, resumiendo lo sucedido y anticipando lo próximo, de manera que el contenido textual era mucho más importante que la complejidad musical.

El interés por la Antigüedad clásica y la Camerata fiorentina

La *Camerata florentina* fue un grupo de estudiosos humanistas que se reunían para discutir en torno a la poesía y las artes bajo la protección del Conde de Vernio, Giovanni de' Bardi, probablemente entre los años 1576 y 1582. Sus principales integrantes fueron el mismo Conde de' Bardi, el compositor Giulio Caccini, quien años después escribió música a uno de los primeros libretos de ópera, el compositor Vincenzo Galilei, padre del astrónomo Galileo Galilei, y quizá el más erudito de todos y que tuvo mucha influencia en el resto, Girolamo Mei.

Esta primera *Camerata florentina* no tenía interés en el aspecto escénico de la música, ni planteó la creación de la ópera ni nada similar, sin embargo, las ideas y opiniones musicales de este grupo alcanzaron una gran influencia en los compositores y fueron cruciales para el desarrollo de formas exclusivamente propias de la ópera, como el *recitativo* y el *aria*, de los que hablaremos adelante.

La opinión general del Conde de' Bardi y sus compañeros con respecto a la música cantada, era de rechazo a la manera más popular de componer de la época. Los compositores se ocupaban con vehemencia de que la música proporcionara placer sensual y admiración al escucha, empleando la mayoría de recursos vocales e instrumentales a su disposición, así como elaborados pasajes contrapuntísticos. *Contrapunto* significa, según lo define el diccionario de música Akal/Grove, "arte de combinar dos líneas musicales destinadas a sonar de forma simultánea". Para los humanistas de la *Camerata* estos elaborados contrapuntos de voces y generosidad de ornamentos en la música de moda, eran indeseables en la medida en que la multiplicidad de voces moviéndose cada una por su cuenta en diferentes ritmos, alturas y direcciones, no llegaba a ser bien atendido el contenido textual y/o poético, que para ellos era lo principal. Por el contrario, en su opinión el contrapunto y los ornamentos exaltaban los sentidos, las emociones y el disfrute de la música en sí misma, relegando el texto cantado o utilizándolo como mero pretexto para la invención de motivos musicales.

Pues bien, la intención de la *Camerata* y la dirección que piden para la música cantada es clara: una melodía sencilla, es decir, sin contrapunto, que sirva al texto de herramienta y

vehículo para que este sea enfatizado y llegue con mayor claridad y efectividad al escucha. La música al servicio del mensaje. Aprobaban la opinión platónica de que la música debía subordinarse a la palabra y admiraban la música griega, que según ellos era *monódica*, es decir, una sola melodía sencilla y sin contrapunto que incrementaba el poder de las palabras. La música griega, la de Orfeo por ejemplo, tenía según la *Camerata florentina* la virtud de ser monódica, y de ahí procedían sus poderes mágicos que tenían efecto sobre piedras, ríos, animales, hombres, fieras, monstruos y dioses.

En resumen, la Camerata florentina promovió la vuelta de la música monódica, y ese ideal llegó con mucha fuerza a los primeros compositores de ópera, como Jacopo Peri y Giulio Caccini, quienes desarrollaron el *recitativo* y el *aria*, partes fundamentales de la ópera primera y de la ópera en todos los tiempos, como una monodia acompañada por un bajo continuo o un conjunto instrumental, cuyo objetivo principal fuera transmitir una historia audible y comprensible, suficiente por sí misma e independiente de los sucesos externos. La ópera a diferencia de los dramas anteriores, se libera de sus compositores, mecenas y público; los personajes se narran y recapitulan sus peripecias para sí mismos en el "recitar cantando", en los *recitativos*; y después cuentan con toda una *aria* para dar lugar a sus emociones, expresar sentimientos, pensamientos, creencias, con más expresividad, movimiento y variaciones de las que el *recitativo* permite. Así nació el *dramma per musica*, que ahora llamamos ópera.

La magia de Orfeo y la ópera del Renacimiento

Mencionamos ya que desde el siglo XV llegó a la escena dramática el viaje Órfico al Hades, por medio de la pluma del humanista Angelo Poliziano. Y fue hasta los últimos años del siglo XVI, quizá no más de la última década, que se escribieron obras que podemos considerar óperas o casi óperas. Pero hasta el año 1600, y no antes, se creó el primer *dramma per musica* que conocemos íntegro, *L'Euridice* de Peri y Rinuccini, que también narraba el viaje en el que debido a la muerte de la hermosa Eurídice, el semidiós Orfeo, su esposo, bajó a los infiernos, en donde pudo entrar y conmover con su dolor a los dioses Plutón y Proserpina, señores del Hades, para que devolvieran la vida a Eurídice y le permitieran regresar al mundo de los vivos con él; la hazaña fue posible gracias a su lira y a su canto, de los que eran bien sabidos sus poderes mágicos y su irresistible belleza. -Cabe mencionar que, dados los elementos de la música órfica, únicamente una voz y una lira, nos parece apropiado considerarla una monodia acompañada por un instrumento de cuerda, la lira. Tal como la *Camerata* había comprendido la música griega.

El libreto de Rinuccini está inspirado en el drama de Poliziano, y ambos presentan cómo Orfeo vuelve a perder a Eurídice antes de lograr salir del Hades, pues no es capaz de mantener la única condición dictada por Plutón. Orfeo no debía volver su mirada a Eurídice mientras no estuvieran en el mundo de los vivos, pero Orfeo es atacado por la angustia y la desconfianza, y pierde para siempre a su esposa por haber volteado a mirarla. Orfeo es obligado a salir solo del infierno y decide no volver a amar jamás a mujer alguna. Las bacantes quienes lo deseaban, indignadas lo asesinan y tanto la *Favola d'Orfeo* de Poliziano como *L'Euridice* de Peri y Rinuccini, concluyen con cantos y danzas

descontroladas de las bacantes, celebrando la muerte del semidiós. No los dioses ni el infierno, sino las pasiones de Orfeo, fueron las que burlando a la magia de su canto lo llevaron a la muerte.

En 1602 Giulio Caccini escribe una segunda versión musical para el mismo libreto de *L'Euridice* que había musicalizado Peri, ambos con *recitativos* y *arias* al modo operístico, y haciendo de sus composiciones una muestra de las ideas de la *Camerata florentina*, melodías sencillas, que no opacaran sino que exaltarán y dieran fuerza al texto. El mismo Peri representó a Orfeo en su obra, pues era un conocido cantante. Y para nosotros, uno de los primeros cantantes de ópera de la historia.

Si bien la ópera se hacía cada vez más presente de la mano del mito de Orfeo y Eurídice, cosa comprensible, pues el semidiós músico y mago que tuvo el poder de vencer con su lira a sirenas, de burlar a Caronte y a Cerbero, de encantar a la naturaleza entera, a hombres y seres divinos, que tuvo el poder que lo llevó a ser el mago y sacerdote de los argonautas, era el indicado para traer al mundo la magia del drama a través de la música. No obstante, el cambio decisivo que llevó a la ópera de sus primeros balbuceos vacilantes a su consolidación con características que hemos conservado como propias de la ópera, lo dio Claudio Monteverdi hasta 1607. *L'Orfeo. Favola per musica* fue su primer gran ópera, con libreto de Alessandro Striggio que narraba el mismo mito que Rinnucini, Peri y Caccini, pero con más éxito que aquéllos. Monteverdi, con ideas musicales que concibió previamente a lo largo de su desarrollo como madrigalista, se desembarazó de los preceptos de la *Camerata* liberar al nuevo género musical de su subordinación a las palabras. Monteverdi advirtió por vez primera que los poderes mágicos del mítico Orfeo no consistían solamente en la belleza sensual de sus melodías, ni en las palabras que recitaba acompañadas por el canto.

La magia de Orfeo y la magia de la ópera residían en la experiencia completa de entregarse al poder del discurso músico-textual, que están concebidos como unidad. El Orfeo de Peri y de Caccini era un hombre que canta y conmueve, al final vencido por sus propias pasiones. Pero el Orfeo de Monteverdi es un ser divino, que al final, encontrándose casi derrotado y sin alguien a quien conmover, el poder de su magia lleva hasta él a Apolo, su padre -según la ópera de Monteverdi y Striggio, que modifica el mito griego-, para quitarle el peso de sus propias pasiones y llevarlo con él al Olimpo.

Monteverdi entiende que en la ópera, la música

El afán por emparentar la Antigüedad clásica con el cristianismo y las cortes renacentistas es mostrado de un modo muy peculiar en todas las representaciones artísticas, todas financiadas por príncipes y clérigos pudientes para su propio goce y también con fines sociales y políticos.

Como ya dijimos, las óperas o casi óperas más antiguas que conocemos son *Dafne* de Rinuccini y Peri, de la última década del siglo XVI, es decir, al final del tiempo histórico que conocemos en Occidente como Renacimiento; seguida de *L'Euridice* en 1600. En 1602

la siguiente ópera conocida y representada hasta hoy es *L'Orfeo*, con libreto de Alessandro Striggio y música del Claudio Monteverdi. Tal como *L'Euridice* de Peri, la ópera de Monteverdi representa el mismo mito del viaje hecho por Orfeo al Hades, con el objetivo de recuperar a Eurídice, en el cual fracasó. La popularidad del mito griego a cerca del descenso de Orfeo no comenzó con la aparición de la ópera, sino mucho tiempo antes, sin embargo, parece que fue con dicho mito como la ópera pudo consolidarse como un género distinto, aunque nombrado por sus autores como *rappresentation* o *favola in música*.