

# EL NACIMIENTO DE LA ÓPERA, UN RETORNO A LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

*Luis Ballesteros Pastor*  
(Universidad de Sevilla)

Los intelectuales y artistas del Renacimiento tenían un serio problema en relación con la música. Sus creaciones se estaban desarrollando con la referencia permanente a la Antigüedad Clásica, tanto en concepciones estéticas como en la inspiración directa que las obras de esta época les ofrecían. Las estructuras arquitectónicas, los motivos pictóricos, las esculturas, poesías o cualesquiera obras en prosa, tenían como elemento inspirador el omnipresente paradigma de la perfección del mundo grecorromano presentaba. Éste era el mayor acicate para considerar que los oscuros y bárbaros siglos del medievo habían quedado atrás, y que el espíritu clásico había resurgido para iluminar de nuevo al Hombre en su progreso hacia un mundo racional, equilibrado, perfecto en definitiva<sup>1</sup>. Pero, como decíamos, la música planteaba un problema específico dentro de este ambiente: no había obras musicales antiguas que, como en las demás artes, pudieran ser utilizadas como modelo. Los muchos siglos transcurridos habían hecho modificar sustancialmente los sistemas de organización de los sonidos. Los registros escritos de notación musical prácticamente eran inexistentes, y, si bien se rescataron algunos, resultaban indescifrables, pues no sólo se había olvidado su significado, sino que además se referían a un sistema musical muy distinto del que en ese momento se hallaba vigente. ¿Qué podía quedar pues de la Antigüedad Clásica que pudieran aprovechar los músicos del Renacimiento? Más que nada el espíritu: esto es, la proporción, el equilibrio, la claridad, la simetría<sup>2</sup>. Los teóricos de este momento se

---

1.-P.H. LANG, *La Música en la Civilización Occidental*, Buenos Aires, 1963 [1941], pp.134 y ss.

2.-E. FUBINI, *L'Estetica musicale dall'Antichità al Settecento*, Turín, 1976, p.120; R. PAULY, *La Música en el periodo Clásico*, Buenos Aires, 1980, pp. 11 y ss.

afanaban en el estudio de los textos conservados sobre las concepciones de la Música en Grecia y Roma, que fundamentalmente eran más de carácter especulativo y filosófico que técnico, y trataron, a veces de forma ingenua, de esgrimirlos en apoyo de sus nuevas concepciones sobre lo que consideraban que debía ser el arte musical adaptado a las nuevas ideas imperantes en la Europa Moderna.

Pero los problemas no acababan ahí, puesto que el único arte sin modelo (al que quizás podríamos añadir la danza) era básicamente abstracto. ¿Cómo expresar pues ese equilibrio del mundo renacentista valiéndonos sólo de sonidos? Los recursos fueron diversos: por una parte, se simplificó la polifonía que a la par que el Gótico se había ido desarrollando, había llegado a unos extremos de complejidad francamente extraordinarios<sup>3</sup>. Por otra parte, la armonía pasó a tener un papel estelar, en cuanto refuerzo del significado de las palabras que se cantaban. Con ello se trataba de intensificar la belleza de la magnífica poesía renacentista que en diversos lugares de Europa iba a dar frutos difíciles de igualar<sup>4</sup>. La tortuosa polifonía gótica dará lugar a una serenidad renacentista, tendente cada vez más a la claridad y por tanto a la inteligibilidad del texto, pero además, y fruto de un proceso secular, la armonía va a caminar hacia la concepción moderna de tonalidad, en la que unos sonidos polares posibilitan el desarrollo de periodos musicales de tensión y distensión, cual si de una obra literaria se tratara, y de cuyo empleo adecuado va a surgir nuestro concepto actual de eufonía y juego armónico<sup>5</sup>.

Estos principios eran básicamente aceptados por todos, mas, como era de esperar en un periodo creador tan fecundo, la inquietud de los músicos renacentistas no se contentó con este estadio, sino que trató de ir más allá. Se multiplicaron así por doquier los experimentos musicales de corte clasicista

---

3.-Véase A. SALAZAR, *La Música como proceso histórico de su invención*, Méjico, 1950, pp.191 y ss.; P.H. LANG, *op. cit.*, pp.104 y ss.; H. BESSELER, *Dos épocas de la historia de la música: Ars Antiqua-Ars Nova*, Barcelona, 1986. La polifonía combina simultáneamente sonidos y melodías distintos.

4.-De esta obsesión nacerá la costumbre de "pintar" el significado de las palabras a través de la música (por ejemplo, subir o bajar, con escalas ascendentes o descendentes). Al haberse desarrollado estos procedimientos fundamentalmente en el madrigal polifónico, llevarán el nombre genérico de "madrigalismos": véase M. QUEROL, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1975, p.142. Este tipo de prácticas contaba con antecedentes en la época medieval, y llega hasta nuestros días. El madrigal es una forma musical vocal polifónica y profana, que carece de estribillo y constituye la más rica expresión del espíritu musical renacentista.

5.-La Armonía se ocupa de la formación y combinación de acordes (bloques de sonidos simultáneos). La armonía moderna asigna una función concreta a cada acorde dentro de un sistema (tonalidad) con un sonido principal, y dos formas de organización (mayor y menor) de los restantes a partir de éste. Su primer tratado será el de RAMEAU (1722).

que pretendían, ingenuamente en la mayoría de los casos, retornar a lo que debía haber sido la música grecolatina, o también poner música a textos antiguos con la intención de aproximarse a lo que debió ser su fuerza originaria para el público oyente. Por citar sólo algunos ejemplos, la moda de los *trionfi*, desfiles triunfales en exaltación de los gobernantes, comprendía carrozas con músicos y actores que representaban escenas alegóricas, a veces como un intento por recordar el “carro de Tespis”, personaje griego a quien se atribuye la creación de la Tragedia<sup>6</sup>. Tanto éstos como otros tipos de piezas dramáticas con partes cantadas irían cobrando una complejidad cada vez mayor, hasta convertirse en pequeñas obras, bien religiosas (las *sacre rappresentazioni*) o bien basadas en la mitología clásica, como el *Orfeo* de Poliziano (1474) “tragedia” con un preámbulo, cuatro actos y epílogo o bacanal. Otro de estos experimentos, estaría en la composición que hizo Andrea Gabrieli de la música para los coros de un *Edipo tiranno* (1585), destinado a representarse en el “Teatro Olímpico” de Vicenza, en el que Palladio había intentado deliberadamente imitar la estructura de un teatro griego. En Francia, el movimiento de la *Pléyade* planteó también un retorno al teatro clásico. Ya que Ronsard había perdido la audición a los diecisiete años, serán Antoine Baif y Claude Le Jeune los fundadores hacia 1570 de una *Académie de poesie et musique*, en la que no sólo se pondrá música con poemas de autores clásicos, sino que se planteará una adecuación entre los pies métricos antiguos y el ritmo musical, asignando notas largas o breves, según la cantidad silábica, aunque el resultado fuera bastante forzado en su adaptación a la poesía francesa<sup>7</sup>. De los postulados de esta Academia surgirá el *ballet de cour*, que consistía en una serie de escenas bailadas o representadas, introducidas por versos cantados o recitados, que en general seguían un hilo argumental dramático. La primera composición en esta línea sería *Circe* de Baltasar de Beaujoyeux (1581)<sup>8</sup>. También en Alemania se seguía la misma tendencia, aunque con la peculiaridad de respetar el latín originario, y así Conrad Celtes (1459-1508) compuso música para que un coro a cuatro voces cantara las *Odas* de Horacio. El madrigal, por último, será sin duda símbolo máximo del espíritu musical renacentista y a la vez campo de experimentación. El afán clasicista no dejará de lado esta forma musical, y

---

6.-A. SALAZAR, *La música en la Sociedad Europea* t. I, *Desde los primeros tiempos cristianos*, Madrid, 1983 [1944], pp.424 y ss. Sobre Tespis, véase DIÓGENES LAERCIO, 3.56; PLUTARCO, *Solón*, 29.6. Para un repaso de todos estos experimentos de música dramática renacentista, véase, además, A. SALAZAR, *op. cit.*, t. II, *Hasta el siglo XVIII*, pp.16 y ss.; R. ROLLAND, *Músicos de Antaño*, Buenos Aires, 1953, pp.29 y ss.; D. GROUT, *A Short History of Opera*, Columbia, 19652, pp.23 y ss.

7.-A. SALAZAR, *op. cit.*, t. II, pp.37 y ss.

8.-G. CHOUQUET, *Histoire de la Musique dramatique en France*, París, 1873, pp.62 y ss.; J.-F. PAILLARD, *La Musique française classique*, París, 1973, p.16; H. RAYNOR, *Una Historia Social de la Música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, Madrid, 1986 [1972], pp.204 y ss.; G. REESE, *La Música en el Renacimiento*, Madrid, 1988 [1959], v. I, pp.664 y ss.

uno de los más rebuscados ejemplos estaría en un madrigal de Luca Marenzio (1553-1599) que intenta describir la arquitectura clásica desde la misma partitura, con una serie de acordes que representan los pilares y escalas ascendentes y descendentes que serían los arcos<sup>9</sup>. Hubo incluso quienes, ya hacia el final de este periodo, pretendieron resucitar en sus madrigales los modos cromático-enarmónicos de la música griega, que, empleados polifónicamente, dieron lugar a una sonoridad extraña, pensada para oídos “perspicaces y cultivados” (*la musica riservata*), que algunos han considerado más propia de una visión manierista por su distorsión del equilibrio del Renacimiento<sup>10</sup>.

En cuanto a la concepción teórica del arte musical, el Renacimiento aparece ante nosotros como contradictorio por principio. Por un lado, en este periodo se superan ciertos conceptos que desde la Antigüedad Clásica, y a través de todo el medievo habían estado vigentes con respecto a la Música. Ésta pasa ahora más allá del campo teórico-especulativo para centrarse fundamentalmente en el resultado sonoro. La música del Universo, de la Armonía de la Naturaleza y el Hombre, que habían sido la base del ideal de los anti-

---

9.-A. MILNER, “El Renacimiento Tardío”, en A. ROBERTSON; D. STEVENS (dir.), *Historia General de la Música*. t.II. *Del Renacimiento al Barroco*, Madrid, 19825 [1968], pp.167-315, p.236.

10.-El principal teórico de esta tendencia sería Nicola VICENTINO (1511-1572), con su obra *L'Antica Musica Ridotta alla Moderna Prattica* (1555). Es cierto que los griegos utilizaron sistemas de sonidos (*tonoi*) que empleaban intervalos inferiores al semitono (cuartos de tono) en lo que se llamó “género enarmónico” (que no tiene que ver con el concepto moderno de enarmonía): ARISTÓGENES, *Elementa Harmonica* 1.19; PTOLOMEO, *Harmonica*, 3.6; ARÍSTIDES QUINTILIANO, *De Musica* 1.9; 2.19; PLUTARCO, *De Musica*, 11. El empleo de estos intervalos está inserto dentro de la concepción oriental de la Música, y fue considerado moralmente pernicioso por los filósofos (cf. *ibíd.*, 33). Los intervalos pequeños (semitonos) han sido tradicionalmente vistos como símbolo de lo tortuoso, lo libidinoso, lo extraño, por ese “valor patético” en palabras de SALAZAR, *La Música como proceso...*, 91 y ss. Los antiguos griegos, aplicaron así un contenido moral (*ethos*) a cada uno de los sistemas tonales de su música, según el uso de semitonos o microtonos: véase PLATÓN, *La República*, 398e-399; ARISTÓTELES, *Política*, 1340-1342; cf. B. GENTILI, “Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prattica della ‘performance’”, en B. GENTILI; R. PRETAGONISTI, *La Musica in Grecia*, Roma, 1988, 5-16, 12 y ss.; *id.*, “La Música”, en R. BIANCHI-BANDINELLI (dir.), *Historia y Civilización de los griegos*, t.VI, *La crisis de la polis*, Barcelona, 1982 [1979], pp.269-345, pp.294 y ss. Los cuartos de tono serán usados por algunos autores del siglo XX (“Música Microtonal”). Sobre el concepto de Manierismo aplicado a la música, véase C. PALISCA, “Ut oratoria musica: The Basis of Musical Mannerism”, en E. ROBINSON (ed.), *The Menaning of Mannerism* (New Hampshire 1972); M.R. MANIATES, *Mannerism in Italian Music and culture, 1530-1630* (Manchester 1979), aunque hay quien lo debate, como J. LÓPEZ CALO, *Historia de la Música Española*. t.III. *El siglo XVII*, Madrid, 1983, pp.9-10. Este tipo de sutilezas, para un público minoritario, recibirían el nombre de *musica riservata*. Los principales compositores que utilizaron estos recursos fueron Carlo Gesualdo, Lucca Marenzio, Luzzascho Luzzaschi, y Claudio Monteverdi. Para un comentario detallado de sus obras, véase C. PALISCA, *La música en el Barroco*, Buenos Aires, 1968, pp.71 y ss. C. GALLICO, *Historia de la Música*, t.4, *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Madrid, 1986 [1978], pp.81 y ss.

guos filósofos griegos<sup>11</sup>, empezaban a considerarse poco válidas desde el punto de vista práctico, y aún más allá, desde el de los gustos de un público laico, cada vez más nutrido y por ello menos selecto, cuyo peso específico aumentaba día tras día<sup>12</sup>. Pero paralelamente, se hace valer la idea griega de que la música debe ser el reflejo de la Naturaleza, y de ahí, entre otras cosas, surgirá la pretensión casi obsesiva por describir, e incluso “pintar” objetos o situaciones a través de los sonidos<sup>13</sup>. Un caso ejemplar de esta contradicción estaría para nosotros en Giuseppe Zarlino, quien, pese a su inclinación pitagórica, desarrolló el sistema de afinación atribuido a Aristógenes de Tarento, alumno de Aristóteles, que pasa por ser el primero en concebir la Música como arte de la relación entre sonidos, al margen de la especulación filosófica<sup>14</sup>.

Como hemos visto, a todo este ambiente clásico no era ajeno el teatro. El deseo de lograr un modo de expresión más sublime, relacionado con la tragedia grecolatina, y al mismo tiempo conseguir una mayor fuerza dramática en las representaciones teatrales, acabaría dando lugar a la ópera. Los caminos que a ella habían conducido provenían de los más diversos lugares, y pasaban por motivaciones tanto estético-ideológicas, como propiamente musicales. Cier to es que desde la Edad Media se habían venido dando, con mayor o menor fortuna, formas musicales de carácter dramático<sup>15</sup>, que al llegar al Renacimiento habían dado lugar a *intermezzi*, a pequeñas fábulas pastoriles, a mascaradas carnavalescas, y a madrigales dramáticos con distintos personajes<sup>16</sup>. Todas estas experiencias desembocarán en la Florencia de fines del siglo XVI, donde

11.-Véase especialmente E. FUBINI, *op. cit.*, pp.16 y ss. Sobre su repercusión en el Medievo, P.H. LANG, *op. cit.*, pp.44 y ss. Aunque esto se compaginará con el platonismo que está en boga.

12.-A. SALAZAR, *op. cit.*, p.75; E. FUBINI, *op. cit.*, pp.110 y ss.

13.-Cf. *ibíd.*, p.114; PÍNDARO, *Píticas*, 12; PLATÓN, *La República*, 395d, 398a-402c; *Las Leyes*, 798d, 668a-b; ARISTÓTELES, *Política*, 1340a; ESTRABÓN, 9.3.10.

14.-Sobre ambos sistemas de afinación, véase T. de OLAZÁBAL, *Acústica musical y organología*, Buenos Aires, 1954, pp.70 y ss.; L. HURTADO, *Introducción a la Estética de la Música*, Buenos Aires, 1971, pp.47 y ss.; ARISTOXENO, *Elementa Harmonica*, 1.22-29 (con los comentarios de A. BARKER, *Greek Musical Writings: II. Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, 1989, pp.126-184); cf. B. FARRINGTON, *Ciencia Griega*, Barcelona, 1979 [1969], pp.174 y ss. Giuseppe Zarlino (n.1517) fue un teórico de la Música, cuya obra más conocida son las *Istituzioni harmoniche* (1558). La superación del sistema de afinación pitagórico era por otra parte necesaria para consolidar el concepto moderno de armonía, con acordes basados en la superposición de intervalos de tercera (distancia de entonación entre dos notas que tienen una intermedia: p.ej. do-mi, re-fa, etc.) que continúa vigente en nuestros días.

15.-Véase I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la Música española. v.I, Desde los orígenes hasta el Ars Nova*, Madrid, 1983, pp.307 y ss.

16.-Véase *supra*, n.7 ; H. RAYNOR, *op. cit.*, pp.207 y ss.

los Médici promueven un activo debate en torno a la tragedia griega<sup>17</sup>. Allí, en casa de Giovanni Bardi, conde de Vernio (1534-1612), se darán cita desde antes de 1576 poetas, músicos y actores, en una especie de reunión o club de artistas que recibirá para la posteridad el nombre de “Camerata Fiorentina”. Presidía la camerata el conde, y junto a él estaban el helenista florentino Girolamo Mei y Vincenzo Galilei (padre del científico), ambos teóricos de la música, Piero Strozzi, los poetas Rinuccini, Marini y Chiabrera, los cantantes y compositores Jacopo Peri, Giulio Caccini y Emilio Cavaleri, y a ellos se uniría después como director Jacopo Corsi. Sus ideas se compendian en la obra de Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581). En ella se reivindicaba lo clásico, fundamentalmente porque favorecía el significado de las palabras, y por tanto reforzaba la capacidad del canto para conmover al oyente. Frente a ello, la música “moderna” (esto es, del Renacimiento) poseía una complejidad rítmica y contrapuntística que difuminaba el sentido del texto cantado, y por tanto restaba claridad a su capacidad de comunicación<sup>18</sup>. Galilei mismo se afanó en el rescate de fragmentos de música grecolatina, y así exhumó unos fragmentos de Mesómedes de Creta, del siglo II d.C., que incluyó en su obra, pero sin transcribir a la notación musical moderna. El padre del astrónomo pretendió plasmar sus ideas en dos composiciones hoy perdidas, unas *Lamentaciones de Jeremías* y el *Lamento del conde Ugolino*, basado en el canto 33 de la *Divina Comedia* de Dante<sup>19</sup>. Pero, como era de esperar, y según nos revelan los juicios de sus contemporáneos, Galilei sólo estaba adaptando con más voluntad que acierto los sistemas tonales vigentes en la Italia renacentista<sup>20</sup>. Las ideas expresadas por éste se verían plasmadas asimismo en el prefacio a *Le*

---

17.-S. FRANCHI, “Monodia e coro: Tradizione classica, scritti critici e origini del melodramma. Sopravvivenze di una danza greca nell'Europa medievale e moderna”, en B.GENTILI; R. PRETAGONISTI, *op. cit.*, pp.35-71, p.37.

18.-Estos reproches de Galilei no son del todo exactos. Como hemos dicho, la tendencia a la claridad en el texto se desarrolla a lo largo de todo el Renacimiento: véase M. BUKOFZER, *La Música en la era Barroca*, Madrid, 1986 [1947], p.21. Esta paradoja en la que lo antiguo es lo moderno y viceversa, es común a todos los movimientos neoclásicos: véase R. DI BENEDETTO, “Poetiche e Polemiche”, en L. BIANCONI; G. PESTELLI, *Storia dell'Opera italiana*, t.6, *Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Turín, 1988, pp.1-71, pp.6 y ss.

19.-Para una descripción, véase el relato del hijo del Conde Bardi, en 1634, recogido por A. SOLERTI, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Turín, 1903, pp.143 y ss.; cf. P. FABBRI, *Monteverdi*, Madrid 1989 [1985], pp.144-145.

20.-A. SALAZAR, *La Música en la sociedad...*, t.II, p.45; G. ABRAHAM, *Historia Universal de la Música*, Madrid, 1986 [1979], p.267.

*Nuove Musiche* de Caccini (1602)<sup>21</sup>, en el *Discorso sopra la musica antica e'l cantar bene* (h.1580-1585) de Bardi, y en el prefacio de Peri a su *Euridice* (1600).

Un experimento de teatro musical de la "Camerata" sería la representación de una obra que el Duque Fernando de Médicis encargó a Bardi para el festejo de su boda con Cristina de Lorena en 1589. Contenía seis "intermedios", con escenas mitológicas, salvo la primera, alusiva a la Armonía de las Esferas Celestes, todas con letra de Rinuccini y música de distintos miembros de la Camerata<sup>22</sup>. Finalmente surgieron las primeras óperas, *Dafne* de Rinuccini y Peri (1594), *favola pastorale* estrenada en casa de Corsi, ante un entusiasta público de aristócratas florentinos. El interés despertado llevó a estos mismos a componer la "tragedia" *Euridice*, representada en el Palacio Pitti de Florencia en 1.600<sup>23</sup>. La ópera se consagró así como espectáculo profano, y ello pese a que en este periodo de experimentaciones hubo composiciones de carácter religioso, en particular la *Rappresentazione di anima e di Corpo* de Cavalieri (1.600), quien, animado igualmente por la idea de rescatar la Antigüedad Clásica<sup>24</sup>, había puesto música a una obra con personajes alegóri-

---

21.-Un fragmento del mismo suele citarse como mejor resumen de los postulados de la "Camerata": "esos muy ilustres gentilhombres me insistieron siempre con clarísimas razones en que no debía cultivar aquella clase de música que, al no dejar entender bien las palabras, altera el concepto y el verso, -ya alargando ya acortando las sílabas para adecuarse al contrapunto, lacerando la poesía-, induciéndome por ende a atenerme a esa forma tan alabada por Platón y otros filósofos, los cuales afirman que la música no era más que el habla y el ritmo y el sonido por último, y no lo contrario, si se quiere que ella puedan penetrar en el intelecto ajeno y hacer esos admirables efectos que admiran los escritores" (A. SOLERTI, *op. cit.*, pp.56-57; P. FABBRÍ, *op. cit.*, pp.113-4).

22.-Para una descripción, véase G. CHOUQUET, *op. cit.*, pp.69 y ss.; G. ABRAHAM, *op. cit.*, pp.268-9. Para una relación cronológica de las más relevantes representaciones operísticas o pseudo-operísticas desde los orígenes hasta primeros del siglo XVIII, véase R. de CANDÉ, *Historia de la Música*, Madrid, 1980, v.I, pp.430 y ss.

23.-P.H. LANG, *op. cit.*, pp.267-8; cf. G. ABRAHAM, *op. cit.*, pp.269 y ss. Ésta es la primera ópera cuya música se conserva.

24.-En el prólogo de esta obra (1.600), Alessandro Guidotti, el editor, afirma: "he tenido la osadía de imprimir algunas singulares y nuevas composiciones tuyas, hechas a semejanza de aquel estilo, con el que se dice que los antiguos griegos y romanos en los escenarios y teatros solían mover a diversos sentimientos a los espectadores" (A. SOLERTI, *op. cit.*, p.1; cf. A. SALAZAR, *La Música en la Sociedad...*, t. II, p.69 n.70).

cos (el alma, el mundo, el intelecto, etc.), que pasa por ser el primer oratorio de la Historia<sup>25</sup>.

Las prioridades en estas óperas primitivas, a decir de los propios compositores, situaban en primer lugar la palabra, después el ritmo, y finalmente el sonido<sup>26</sup>. Nos hallamos así ante un punto de partida básicamente racionalista, de raíz platónica: la música, al ser un arte abstracto, y por tanto imposible de controlar, debía servir a la poesía, que, al emplear palabras, resultaba más inteligible al intelecto<sup>27</sup>. Los libretos se elaboraron tomando como base las pastorales cortesanas de asunto mitológico. Igual que los griegos, se prefería que la acción transcurriese lejos del escenario, y fuera descrita por un mensajero. Desde el punto de vista musical, estas primeras óperas consistían básicamente en un recitativo continuo con un ligero apoyo instrumental armónico. En el prefacio a la *Euridice*, Peri nos ofrece una justificación clasicista de este canto: "los antiguos griegos utilizaron una armonía que sobrepasaba la del lenguaje común, pero estaba tan por debajo de la melodía que adoptó una forma intermedia"<sup>28</sup>. Junto a la obsesión por la inteligibilidad del texto, los miembros de la camerata estaban convencidos de que en la tragedia antigua se cantaba de principio a fin<sup>29</sup>, y de que se basaba en el equivalente musical de las leyes de la retórica.

---

25.-A. SALAZAR, *op. cit.*, pp.48 y ss. Con algunas excepciones, hasta fines del XIX no hallaremos óperas de tema religioso. La forma del oratorio terminaría por consagrarse en el XVII fruto de la división entre géneros musicales sacros y profanos que se establece tras el Concilio de Trento. La denominación de la *Rappresentazione* como oratorio es discutida: por ejemplo, véase D.J. GROUT, *op. cit.*, pp.35; y sobre todo P.H. LANG, *op. cit.*, p.274: "esta composición era una ópera, sagrada en cuanto a su contenido, sin duda, pero tan pieza teatral como las demás óperas florentinas". Por su argumento, se asemejaría a lo que en España fueron los autos sacramentales, mientras que los oratorios religiosos (también los hay profanos) solían tener como argumento pasajes bíblicos, y, sobre todo, no se representaban.

26.-A. SALAZAR, *La Música como proceso...*, p.45.

27.-PLATÓN, *La República*, 398d; cf. B. GENTILI, *art. cit.*, pp.9 y ss. Postulados semejantes se esgrimieron por parte de los ilustrados del XVIII: véase E. FUBINI, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, 1971 [1968], pp.14-15.

28.-Cit. por A. SOLERTI, *op. cit.*, pp.45-47; cf. P. FABBRI, *op. cit.*, p.158.

29.-Tal idea había sido expresada por Bernardo Segni, miembro de la Academia de Florencia, en su traducción de la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles al italiano (S. FRANCHI, *art. cit.*, p.50 n.21); y al parecer estaba ampliamente difundida entre los humanistas, cf. P.H. LANG, *op. cit.*, 239; H. RAYNOR, *op. cit.*, 209. En la Camerata su principal valedor habría sido Mei, cf. C. PALISCA, "Camerata", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres 1980) t.3, pp. 645-6.

Pese a haberse presentado como un “renacimiento de la tragedia”<sup>30</sup>, la ópera resultó ser, ya desde sus mismos inicios, un espectáculo bien distinto. Había algunos problemas de principio: en primer lugar el idioma. La sonoridad del italiano (y de las lenguas de los demás países a los que pronto pasó el nuevo arte) era distinta de la del griego y el latín. Siglos más tarde, Stravinsky insistiría en que su *Oedipus Rex* (1927) fuera traducido al latín para tratar de acercarse al Mundo Antiguo a través de la musicalidad propia de esa lengua<sup>31</sup>. Además, el canto antiguo, hasta la invención y difusión de la polifonía, había sido monódico, esto es, a una sola voz. La polifonía, por tanto, enriquecía notablemente el canto, y posibilitaba una capacidad de conmover los “afectos”<sup>32</sup> mucho mayor, pero desvirtuaba la pureza originaria de la melodía tal y como se habría utilizado en la Antigüedad. Una solución hubiera sido volver a la monodía, pero ello habría supuesto dar marcha atrás en el proceso histórico, al despreciar el enorme logro que la polifonía representaba<sup>33</sup>.

Desde el punto de vista dramático, las dificultades eran aún mayores. El problema estético capital de la ópera es su carácter no-realista, es decir, el hecho de hablar cantando va en contra de la naturalidad, ya que no tiene lugar en la vida real<sup>34</sup>. El canto, pues, aparecía como propio para la expresión

30.-Término acuñado por F. NIETZSCHE, *El Nacimiento de la Tragedia*, Madrid, 1973 [1886], p.160.

Tal idea es rebatida por FRANCHI, *art. cit.*, 40 y ss., 55 y ss.: la mayoría de las óperas primitivas no se llamaron “tragedias” y en general no recogieron temas propios de este género, pues en realidad, lo que trataban de imitar de los griegos era ante todo la forma del canto. Pero ello se contradice con las frecuentes alusiones que estos autores hacen a la Tragedia en sus argumentaciones teóricas (y que el propio Franchi recoge), como el prólogo a la *Euridice* de Peri, e incluso en la denominación de las obras, como la *Arianna*, con libreto del mismo Rinuccini. La Tragedia era considerada la más sublime manifestación del arte antiguo, y por tanto suponía un referente prioritario a la hora de respaldar los argumentos del nuevo arte.

31.-“...los sucesos y la figura de la gran tragedia se encarnaban maravillosamente en esta lengua (el latín) y revestían, gracias a ella, una plástica monumental, un porte soberano, todo a la escala de majestad de la que está impregnada la antigua leyenda”. (I. STRAVINSKY, *Crónicas de mi vida*, Barcelona, 1985 [1936], p. 138). Esta obra tenía libreto en francés de Jean Cocteau; cf. F. HERZFELD, *La Música del siglo XX*, Barcelona, 1964, pp.191 y ss.; E. SALZMAN, *La Música del siglo XX*, Buenos Aires, 1979, pp.75-76. Sobre las diferentes posturas acerca de la acentuación de la poesía grecolatina, véase J. LUQUE MORENO, *Arsis, Thesis, Ictus. Las marcas del ritmo en la música y el métrica antiguas*, Granada, 1994, pp.38-9, pp.60 y ss.

32.-Los tratadistas empleaban esta palabra para aludir a los sentimientos. En el Barroco, cada pieza musical deberá tener un solo “afecto” dominante. Tal tesis estaría derivada de la de los “humores” renacentista: cada individuo tiene un ánimo predominante: véase H. RAYNOR, *op. cit.*, p.209.

33.-La monodía supone la existencia de una sola melodía. La polifonía, como hemos visto, fue considerada por algunos como un estorbo para la comprensión del texto. El Papa Marcelo II (1555) decretó la abolición de cualquier género de música en la Iglesia que no fuese el Gregoriano. Palestrina escribiría su célebre *Misa* en su honor, buscando preservar la polifonía; véase A. SALAZAR, *La Música en la sociedad...*, t. I., pp.321-2.

34.-Ello iba además en detrimento de la verosimilitud recomendada por Aristóteles, véase S. FRANCHI, *art. cit.*, p.36.

de seres superiores, de divinidades o héroes, que, desde sus orígenes, se habían adueñado de la escena operística. El canto era presentado como una manera más sublime de expresión que la palabra hablada, expresión de ideas sobrenaturales, universales, pertenecientes a un mundo situado fuera y por encima del cotidiano, que en realidad suponía uno de los mayores atractivos para el público de ópera<sup>35</sup>. Este género quedó, pues, como el reducto de lo fantástico, de lo maravilloso, potenciado por espléndidas escenografías, y sólo en ese mundo tenía sentido el sinsentido de hablar cantando<sup>36</sup>. Junto con ello, venía de la mano una transgresión permanente de las reglas aristotélicas para el drama. Las unidades de acción, espacio y tiempo, no convenían a este mundo irreal que se creaba en la escena<sup>37</sup>. Esto haría que la “nueva comedia” que triunfa en España acabara por tener una gran repercusión dentro de las concepciones sobre la ópera, y acabaría dando lugar a la aparición del género *buffo*, que, sin tantas pretensiones, resultaba mucho más ajustado a la lógica y la naturalidad<sup>38</sup>. El desarrollo de la ópera rompería incluso con el modelo clásico de edificio para el teatro. Experimentos como el Teatro Olímpico de Vicenza de Palladio no hallaron el eco que cabía esperar, y a primeros del XVII se desarrollaría el patrón de teatro barroco, que llega casi hasta nuestros días<sup>39</sup>. Habrá que esperar al siglo XIX para que Wagner, otro seguidor del mundo clásico, diseñe su “Festspielhaus” de Bayreuth con las filas de asientos formando un abanico, en busca sobre todo de una mejor acústica, pero coincidiendo en parte con el modelo grecolatino<sup>40</sup>. Respecto a los temas, los libretos de ópera pronto desterrarían un buen número de argumentos del pasado clásico, provenientes en general del mundo trágico, para centrarse en otros más

---

35.-F. NIETZSCHE, *op. cit.*, p.153.

36.-L. BIANCONI, *Historia de la Música*, t.5, *El siglo XVII*, Madrid, 1986 [1982], pp.162-3; R. DI BENEDETTO, *art. cit.*, p.13. Ambos reproducen tales ideas de un tratado anónimo de 1630, titulado *Il Corago*.

37.-*ibíd.*, pp.173-4.

38.-*ibíd.*, p.174. Clemente IX (1667-1669), que había sido nuncio en España, será pionero de la misma, adaptando obras de autores españoles que darán lugar a óperas como *La cómica del cielo*, adaptación de *La Gran comedia de la Baltasara*, de L. Vélez de Guevara.

39.-P.H. LANG, *op. cit.*, p.261; L. BIANCONI, *op. cit.*, pp.168 y ss.; cf. G.-K. LOUKOMSKI, *Les théâtres anciens et modernes*, París, 1935.

40.-El propio Wagner en su artículo “El Teatro de los festivales escénicos de Bayreuth”, escrito en 1873 con motivo de la colocación de la primera piedra del edificio, afirma que era necesario lograr “el carácter y disposición del teatro antiguo” (cit. por M. GREGOR-DELIN, *Richard Wagner. Su vida, su obra, su siglo* v. II 1.864-1883, Madrid, 1983, p.539). Nietzsche escribe *El Nacimiento de la Tragedia* para apoyar las ideas de Wagner: véase H. LEFEBVRE, *Nietzsche*, Méjico, 1940 [1939], pp.72 y ss.; y en particular, D. FISCHER-DIESKAU, *Wagner y Nietzsche. El mistagogo y el apóstata*, Madrid, 1982; E. PÉREZ MASEDA, *El Wagner de las ideologías. Nietzsche-Wagner*, Madrid, 1983.

amables, entroncados sobre todo con el ambiente mitológico de la *Metamorfosis* de Ovidio<sup>41</sup>.

Surgido como experimento renacentista, la ópera triunfaría como espectáculo netamente barroco. La popularización acabaría, como siempre ocurre, por eliminar aquellos planteamientos inicialmente elitistas y restringidos. El deseo de conmover al público, la presentación de alegorías con personajes paradigmáticos, formarían parte indisoluble de ese carácter espectacular, falso y, en definitiva, conservador, que el Barroco representa, y que la ópera resumirá probablemente en un grado no alcanzado por ninguna otra de las manifestaciones artísticas<sup>42</sup>. Por tanto, las ideas de estos florentinos y las primeras obras surgidas al amparo de las mismas, no llegarían a perpetuarse como modelos, sino que se transformarían a la par que se consumaba el tránsito al Barroco. La monodía acompañada, esto es, el empleo de una melodía principal con un acompañamiento armónico, se despojó bien pronto de toda evocación clasicista. La disolución de la igualdad de voces de la polifonía del Renacimiento había dado lugar a una búsqueda de la intensificación emocional de las palabras. A partir de ahí, se buscará ante todo el efecto patético, y el texto podrá incluso pasar a un plano secundario, dejando a la música el papel protagonista: los largos melismas, la repetición insistente de frases y palabras, y, finalmente, la distinción de piezas independientes en la composición de las óperas (arias, dúos, coros, etc.) que en realidad supondrán una interrupción del desarrollo dramático, y contribuirán aún más a despojar a la ópera de todo atisbo de imitación de la realidad, a convertirla en un espectáculo artificial y artificioso, pensado para el gusto de un público naciente, lejos de los selectos cenáculos intelectuales en los que se había especulado acerca de sus raíces clásicas<sup>43</sup>.

Los tratadistas y críticos modernos han despreciado en su gran mayoría estas primeras óperas como pobres, carentes de interés musical, poco ajusta-

---

41.-L. BIANCONI, *op. cit.*, p.162; R. DI BENEDETTO, *art. cit.*, p.5.

42.-E. CASARES RODICIO, "El Barroco y la Música. Análisis Formal e Ideológico", en id. (dir.), *La Música en el Barroco*, Oviedo, 1977, pp.15-49; cf. J.A. MARAVALL, *La Cultura del Barroco*, Madrid, 19802.

43.-P.H. LANG, *La experiencia de la ópera*, Madrid, 1983 [1971], 16; R. de CANDÉ, *op. cit.*, p.435. El primer teatro público de ópera se abre en Venecia en 1637: véase H. PRUNIÈRES, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIIè siècle*, París, 1931, pp.11 y ss. Canto melismático es aquél que aplica varias notas a una sola sílaba.

das al drama, y por tanto, fruto de un experimento de diletantes<sup>44</sup> que a nada habría conducido de no ser por la aportación posterior de Monteverdi. Éste fue un músico al servicio de los Gonzaga, y después maestro de capilla en la catedral de San Marcos de Venecia, que sentó en su *Orfeo* (1607) las bases que seguiría la ópera al menos en los dos siglos siguientes, superando la interminable y monótona declamación de los florentinos, y estructurando la obra en una serie de partes más o menos diferenciadas, en las que lo musical cobra valor<sup>45</sup>. Por tanto, las peculiaridades de los primeros experimentos operísticos florentinos han sido relegadas hasta el punto de que algunos autores prefieren situar el origen de la ópera en la Venecia de 1637, en que aparece el primer teatro público de ópera<sup>46</sup>. Pero, sin sacar las cosas de su contexto, hay que valorar la aportación de estos florentinos. Es cierto que su retorno a la Antigüedad Clásica pecaba de un exceso de inocencia. Es cierto también que sus óperas resultan extraordinariamente aburridas y pobres desde el punto de vista musical. Mas fueron ellos los que postularon un drama totalmente cantado, unido a una reivindicación, quizás arbitraria pero necesaria en aquel momento, del valor de la monodía. En este sentido, los podemos comparar con los compositores de la época pre-clásica (mediados del siglo XVIII)<sup>47</sup>: sus obras, como las de los florentinos, nos resultan hoy carentes de interés en comparación con las de Mozart y Haydn, pero ellos sentaron las bases que hicieron posible la composición de las mismas. Habría que situar a los miembros de la Camerata dentro del ideal de arista del Renacimiento: eran “artistas completos”, sus obras aspiraban a globalizar todo lo que el arte era capaz de transmitir, próximas al concepto de *Gesamkunstwerk* (“Obra de arte total”), que

---

44.-P.H. LANG, *op. cit.*, p.269; en este mismo sentido, C. PALISCA, “Giovanni de’Bardi”, en *The New Grove...*, t. 2, pp.150-152, afirma que “más que un compositor era un organizador de espectáculos” como el de la boda del duque de Médicis. Sin embargo, todos ellos habían sido compositores públicamente reconocidos; habríamos de considerarlos, pues, como hombres completos, “multidisciplinares” según el ideal humanista, que luego rescataría para sí también el polifacético Wagner: cf. H. RAYNOR, *op. cit.*, p.216; y la opinión de PIETRO DELLA VALLE (1586-1652), cit. en P. FABRI, *Monteverdi*, p.500 n.195.

45.P.H. LANG, *op. cit.*, pp.269 y ss. La estructuración y concepción de Monteverdi recibirían el nombre de *stilo rappresentativo*, por contraposición a las de los florentinos, en *stilo recitativo*.

46.-L. BIANCONI, *op. cit.*, pp.151-2. R. de CANDÉ (*op. cit.*, p.428 con n.1) prefiere llamar “melodramas” a las óperas anteriores a 1.650.

47.-M. BUKOFZER, *op. cit.*, p.21, los compara con los diletantes que contribuyeron, ya en el XVIII, a la eclosión del estilo Clásico. Pero no olvidemos que quienes experimentaron con las sonoridades orquestales y con la simplificación tras la decadencia del contrapunto fueron verdaderos músicos. Los diletantes, como Federico II de Prusia, no pasaron de ser compositores más que mediocres.

en el siglo XIX esgrimirá Wagner, quien por cierto se veía a sí mismo también como “artista completo”, y restaurador de la tragedia griega<sup>48</sup>.

El menosprecio al valor musical de estas primeras óperas responde una visión propia de los críticos modernos de ópera que no contemplan la evolución de la Historia si no es desde el punto de vista puramente sonoro, y bajo un prisma empañado por la experiencia de varios siglos de óperas sujetas a los vaivenes de la moda, pero sustancialmente diferentes de estas primeras creaciones. La Camerata ha sido considerado así un anacronismo, una “isla” renacentista en un ambiente barroco<sup>49</sup>, como una especie de “referente estilístico provisional”, en el revolucionario proceso de transformación de la polifonía renacentista, en tanto se consolidaban los postulados estéticos de la nueva sensibilidad<sup>50</sup>. Incluso ha habido también quien los ha tachado directamente de barrocos por su reivindicación de la melodía, su empleo del acompañamiento armónico y por su preocupación por plasmar los sentimientos derivados de la poesía con el apoyo de la música. A ello se une el problema de su situación cronológica, demasiado tardía para poder pensar aún en el Renacimiento<sup>51</sup>. Pero, aparte del carácter arbitrario de las etiquetas, debemos pensar que estamos en un período de transición, en el que la superposición de unos estilos con otros difumina la situación estilística de las artes, pues de la evolución de las antiguas concepciones van a surgir las nuevas. Tratar de minimizar las raíces clasicistas de este movimiento para privarlo de su vinculación al Renacimiento tampoco tiene sentido, porque es verdad que éstas se detectan en otros períodos anteriores de la Historia de la Música<sup>52</sup>, pero en general, la alusión al pasado grecolatino está presente, de uno u otro modo, en todas las fases de la cultura occidental. Así, lo que nos debe quedar clara es la necesidad de valorar el papel pionero de este inicio, que sentó a su manera algunos de los principios básicos del género operístico y posibilitó su ulterior desarrollo. De hecho, el Mundo Antiguo siguió siendo el referente

---

48.-H. RAYNOR, *op. cit.*, p.216; el concepto de *Gesamkunstwerk* es aplicado por LANG (*op. cit.*, p.263) a las *sacre rappresentazioni* de la Florencia renacentista, previas a las primeras óperas. Aunque Wagner puso de manifiesto la falsedad del retorno a la Grecia antigua por parte de los primeros operistas: véase R. WAGNER, *Sobre la determinación de la ópera* (Conferencia pronunciada el 28-4-1871 con motivo del ingreso en la Real Academia de Artes de Berlín), recogida en *id.*, *Escritos y Confesiones*. Recopilación y prólogo de E. BLOCH, Barcelona, 1975, pp.149-180, p.158.

49.-P.H. LANG, *op. cit.*, p.271.

50.-H. RAYNOR, *op. cit.*, 212.

51.-A pesar de la arbitrariedad de estas clasificaciones, se suele comenzar el Barroco musical en 1580: cf. M. BUKOFZER, *op. cit.*, pp.31 y ss.; E. CASARES, *art. cit.*, pp.49-50.

52.-M. BUKOFZER, *op. cit.*, p.22.

obligado para las composiciones operísticas<sup>53</sup>, y daría lugar, con la llegada de nuevos estilos, a experimentaciones que incluso se situaban más allá de las simples alusiones históricas o mitológicas de los libretos.

53.-En palabras del propio P.H. LANG, *La experiencia...*, p.16: "En ninguna otra forma teatral duró tanto el viejo espíritu humanista como en la ópera".