



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ORFEO Y LA MÚSICA EN EL RENACIMIENTO: DE
MARSILIO FICINO A LA INVENCIÓN DE LA ÓPERA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A:

ANA CRISTINA DURÁN OROZCO

ASESORA:

DRA. MARÍA TERESA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Leticia y Paco por tanto amor, esfuerzo y confianza.

Todo es y será por ustedes, los amo.

Roci, gracias por estar pendiente, guiarme y enseñarme con el ejemplo.

Dra. Tere, el gran apoyo académico y personal que me ha dado desde el primer momento no lo puedo enunciar, pues trasciende la inmanencia de cualquier lenguaje. Sólo puedo decir que si de alguna manera es mensurable, sin duda es en una escala celeste.

Índice

Introducción

Capítulo I. Orfeo, la poesía y la música de las esferas para Ficino y Poliziano

I.1. Los antecedentes órficos de la sabiduría platónica

I.2. El Orfeo divino de Ficino

I.2.1. *La música celeste* y sus funciones según Marsilio Ficino

I.3. El Orfeo apasionado de Poliziano

I.3.1. Angelo Poliziano en el panorama artístico italiano

I.3.2. Primera *sacra rappresentazione* con tema pagano: la *Fabula di Orfeo* de Angelo Poliziano

Capítulo II. La *Camerata fiorentina* y Jacopo Peri. Un nuevo camino para la composición musical: el deseo de retornar a los griegos

II. 1. Exaltar la poesía y volver a los griegos

II.2. El surgimiento de la monodia acompañada y el *recitativo*

Capítulo III. La Ópera: un nuevo escenario para trascender a lo divino

III.1. *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio

III.1.1. Alessandro Striggio y el libreto. El encuentro con Apolo y el ascenso con los Dioses

III.1.2. El compositor y la música. Alejarse de las reglas de los hombres para trascender a lo divino

III.2. Después de *L'Orfeo*

Conclusiones

L'Orfeo, una vía artística para la consumación de un largo proyecto: el de retornar a la armonía de la trascendencia divina

Introducción

El filósofo Marsilio Ficino es uno de los más reconocidos platónicos del Renacimiento; sus traducciones, comentarios y trabajos sobre las obras de Platón son referencia indispensable para estudiar la filosofía y las ideas de su época, así como para adentrarse en los planteamientos del humanismo del Renacimiento. Al hablar sobre su vida, Ficino asegura haber tenido dos nacimientos, al menos de orden intelectual: el primero fue un nacimiento en el arte de la medicina heredado por su padre, quien fuera un respetado y conocido médico de la época, y su segundo nacimiento fue en el conocimiento de la filosofía y la poesía; el surgimiento de este interés por el cultivo de la razón lo atribuye a su encuentro con Cosme el Viejo, inteligente banquero y el primero de los gobernantes Medici de la ciudad de Florencia, a quien Ficino llamó su segundo padre. Lo anterior da cuenta de la importancia, así como de la estrecha relación que esas artes, la médica, la filosófica y la poética guardaban para Ficino, y con estos grandes pilares construyó varios aspectos de su pensamiento filosófico.

Entre los elementos que tomaron parte relevante en el pensamiento de Marsilio Ficino, se encuentra la figura del cantor Orfeo. Para el filósofo, el origen de Orfeo debía considerarse divino; además lo tuvo estimado como un sabio sacerdote (recordemos la función sacerdotal que funge en el viaje con Jasón y los argonautas) e iniciado en el conocimiento de misterios divinos acerca de los Dioses, los astros, la música y la divinidad del alma. Dado lo anterior, Ficino aseguraba que los astros, la música y la salud del cuerpo y del alma humanos, se hallan en una relación tan directa y cercana, que buscaba sanar su propio cuerpo, así como recuperar las virtudes divinas de su alma, por medio de la entonación de cantos órficos y para componerlos usaba entre otros elementos, sus observaciones y conocimientos acerca de los cuerpos celestes, además de los antiguos textos griegos sobre el arte musical y cómo debía ser este para poder contribuir a la virtud del alma. Dicho de otro modo, mediante la astrología y la práctica musical de entonar himnos órficos, la filosofía de Marsilio Ficino buscaba armonizar las partes tanto del cuerpo como del alma con el fin de devolverlas a la salud, es decir, una filosofía médica a través de la música y que remite entre otras cosas, a la importancia del furor poético.

Ahora bien, no podemos ignorar, que el interesarnos por los trabajos y las prácticas de Marsilio Ficino acerca de Orfeo, nos presenta la necesidad de mirar hacia el pitagorismo en su presunta calidad de heredero directo de los conocimientos y misterios órficos, y en consecuencia, a su siguiente heredero: Platón.

Partiendo de lo anterior, en esta investigación nos proponemos realizar un análisis acerca de la influencia que tuvieron los fundamentos terapéuticos y musicales de la filosofía de Marsilio Ficino, pasando por los elementos órficos, pitagóricos y platónicos contenidos en su pensamiento, en el desarrollo de la invención de la Ópera en el Renacimiento tardío, tomando en cuenta el mito con el que se consolidó el género operístico: el mito de Orfeo y Eurídice. Este mito, en el que Orfeo desciende al inframundo con la intención de rescatar a su esposa Eurídice, tras su reciente muerte accidental, fue un tema representado por los primeros compositores de óperas, que además de obtener gran aprobación por parte del público, fue representado en la obra que hasta hoy sigue siendo estimada como la primera en pertenecer plenamente al canon operístico (la ópera *L'Orfeo* del compositor Claudio Monteverdi y el libretista Alessandro Striggio), marcando así un parteaguas musical y cultural, y con ello, una reconfiguración, diferentes expectativas y nuevas formas de relacionarse con el arte escénico.

Las reflexiones en torno al mito de Orfeo en el contexto histórico del Renacimiento florentino que llevaremos a cabo para nuestro propósito, también nos dirigen hacia la escritura dramática del poeta Angelo Poliziano, que desde el *Quattrocento* había logrado volver las miradas al mito de Orfeo y Eurídice. Si bien, las obras de Ficino y Poliziano son anteriores a la aparición de las primeras óperas, sostienen relaciones de gran importancia tanto en sus postulados como en sus prácticas poético-musicales, con las ideas y las nuevas maneras de escribir música vocal de los primeros compositores de óperas, como Jacopo Peri (*L'Euridice*, 1600, con libreto de Ottavio Rinuccini) y algunos miembros de la *Camerata fiorentina*, un importante grupo de intelectuales al que perteneció entre otros Giulio Caccini, compositor de *L'Euridice*, una de las primeras óperas conocidas (última década del siglo XVI, con el mismo libreto que la obra de Peri). Y no sólo con ellos, sino también con Claudio Monteverdi, quien compuso la ópera *L'Orfeo* (1607, con libreto de Alessandro Striggio), obra que, como dijimos, logró consolidar el género operístico por poseer características que hasta hoy, la hacen ser considerada como la primera gran ópera.

Además de la fascinación por el personaje mítico Orfeo —cuyo viaje al inframundo se convirtió precisamente en la primera historia hecha una gran ópera—, aparentemente, una de las mencionadas relaciones entre los pensamientos y las creaciones de los intelectuales y artistas renacentistas que estudiaremos, es el gran interés por la filosofía y las artes escénicas de la antigua Grecia, y principalmente parecían interesarse en los textos de Platón. A nosotros nos ocupará en primera instancia, estudiar las formas en que la filosofía platónica fue vinculada con la sabiduría y los misterios de Orfeo, ya que éste último, es quien protagoniza aquello que analizamos, a saber, la creación de las primeras óperas. Por lo anterior, investigaremos la manera en que las ideas filosóficas de Platón y Ficino acerca de la música, con su trasfondo órfico y pitagórico, tomaron parte en las ideas musicales de los primeros compositores de óperas.

La estructura de la tesis es la siguiente:

El *Capítulo I. Orfeo, la poesía y la música de las esferas para Ficino y Poliziano*, analiza la presencia y relevancia de Orfeo para estos dos pensadores. Por el lado de Marsilio Ficino estudiaremos toda una línea de platonismo que él hereda, procedente de los misterios órficos y el pitagorismo (I.1. Los antecedentes órficos de la sabiduría platónica), seguido de la considerable estima que Orfeo cobró para el mismo Ficino, forjando alrededor suyo la figura de un personaje divino y sabio capaz de mostrar el camino hacia la trascendencia (I.2. El Orfeo divino de Ficino). También analizaremos las características y la importancia de la *música celeste* según las enseñanzas procedentes del divino Orfeo en el pensamiento de Ficino, como medio para curar y procurar bienestar al cuerpo y al alma, y para acercarnos a la trascendencia divina; ya que para Ficino el estudio y práctica de la *música celeste* necesitaba de conocimientos sobre la música órfica (I.1.1. La *música celeste* y sus funciones según Marsilio Ficino).

Con respecto a Angelo Poliziano, veremos un Orfeo muy distinto al de Ficino, que lejos de ser divino y un sacerdote sabio poseedor de los misterios celestes, es más bien un hombre con gran sensibilidad, expresividad y talento musicales inigualables, que tanto en la alegría como en la desgracia es arrastrado por sus pasiones (I.3. El Orfeo apasionado de Poliziano). Nos adentraremos también en el contexto artístico y cultural florentino de la época, viendo en este el papel de Poliziano en sus relaciones con Marsilio Ficino, la familia Medici, principalmente con Lorenzo el Magnífico y con la corte de Mantua, lo que es

importante para poder advertir la influencia que la *Fabula* de Poliziano muy posiblemente ejerció en el drama y la música del siguiente siglo (I.3.1. Angelo Poliziano en el panorama artístico italiano y I.3.2. Primera *sacra rappresentazione* con tema pagano: La *Fabula di Orfeo* de Angelo Poliziano).

El *Capítulo II. La Camerata Fiorentina y Jacopo Peri. Un nuevo camino para la composición musical: el deseo de retornar a los griegos* presenta el contexto de creación cultural en Florencia de finales del siglo XVI y comienzos del XVII. A diferencia del mecenazgo que Marsilio Ficino y Angelo Poliziano conocieron –principalmente con Cosme el Viejo y Lorenzo el Magnífico respectivamente–, las discusiones y la creación artísticas se concentraron en grupos de intelectuales y artistas, la mayoría de estos cortesanos y allegados a las cortes. Es el caso de la *Camerata Fiorentina* liderada por el conde Giovanni Bardi, cuyas reuniones se estima que tuvieron lugar entre 1570 y 1590 aproximadamente.

En los escritos de sus miembros más destacados –*Dialogo della musica antica et della moderna* (1551) de Vincenzo Galilei y *Nuove musiche e nuove maniere di scriverle* (1602) de Giulio Caccini– podemos ver ideas que además de criticar y rechazar las prácticas de composición musical más comunes y aceptadas de entonces (la polifonía y los madrigales), promovían volver a la música y las ideas de los griegos; una de las fuentes que con frecuencia mencionan es Platón (II.1. Exaltar la poesía y volver a los griegos). Es así como siguiendo estos ideales y preceptos, la *Camerata* y algunos otros que la sucedieron, como Jacopo Corsi, Jacopo Peri y Ottavio Rinuccini anduvieron el camino que pasando por el estudio de Pitágoras, Platón y Ovidio entre otros, los llevó hasta la creación de la *monodia acompañada* y el *recitativo* que podemos ver en la obra *L'Euridice* con libreto de Rinuccini y dos distintas musicalizaciones por Giulio Caccini y Jacopo Peri, que además retoma el mito de Orfeo y Eurídice mostrando al héroe como un hombre de gran sensibilidad y talento musical comandado por sus pasiones, y no como un divino sabio (II.2. El surgimiento de la monodia acompañada y el *recitativo*).

Finalmente en el *Capítulo III. La Ópera: un nuevo escenario para trascender a lo divino* se pretende mencionar las características presentes en la creación de los primeros trabajos operísticos, que en primer lugar podemos distinguir del drama pastoral, ya que este trataba más bien cuestiones cotidianas de la vida en el campo, y la ópera representaba mitos dramatizados ocurridos –¿en dónde más?– en el campo. En el desarrollo de la ópera destaca

la invención del *recitativo* con influencia de las ideas sobre música de los griegos, como aquellas expuestas por Platón en *República*. Se buscan las melodías simples en cantos monódicos siguiendo más bien la entonación del habla para buscar con los sonidos musicales, no la exaltación de los afectos, sino alejar las turbaciones y confusiones del alma para ordenarla hacia la armonía oculta y racional que reside adormecida en ella a causa de las distracciones de la vida inmanente. Y por otro lado, se analiza el contexto en el que la ópera apareció, pues el hecho de que haya comenzado a crearse y representarse entre los aristócratas de las cortes cultas de Florencia, nos ha sugerido una relevante relación con la nostalgia de la Antigüedad griega y de la Florencia de Lorenzo el Magnífico, misma en la que brillaban las ideas de Marsilio Ficino y Angelo Poliziano; además, es preciso considerar las ideas del Humanismo. Lo anterior tiene la finalidad de comprender la invención de la ópera en una dimensión amplia que nos permita verla más allá de ser un estilo artístico con éxitos y fracasos, susceptible de gustar o no como cualquier otra forma de arte; comprenderla como una práctica que surge en un sector social particular, alentada por la fuerza de ideas y necesidades concretas de alta importancia filosófica, según nuestra opinión.

Nos parece que la cúspide y culminación del tipo de Ópera que estamos analizando, llegan con la obra *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio, que por el lado musical alcanza el desarrollo de las características propias de la ópera durante los siguientes siglos, y por el lado poético y filosófico, además de su contexto ya brevemente mencionado, destaca como novedad el peculiar final de esta representación del mito de Orfeo y Eurídice (III.1.1. Alessandro Striggio y el libreto. El encuentro con Apolo y el ascenso con los Dioses). En la primera versión de 1607 se tomó el final de Ovidio en el que Orfeo es asesinado por las bacantes, pero en una segunda versión de 1609 –la que conservamos y hasta hoy sigue siendo representada–, Apolo (que en esta ópera es el padre de Orfeo) desciende después de la pérdida definitiva de Eurídice e insta a Orfeo a dejar el mundo inmanente en el que ha sido comandado por la inmediatez de sus pasiones, para ascender con él al cielo. En cuanto a la música (III.1.2. El compositor y la música. Alejarse de las reglas de los hombres para trascender a lo divino), Claudio Monteverdi no reparó en ignorar y contradecir las reglas obsoletas, a pesar de las críticas y confrontaciones, para desarrollar un estilo compositivo (por cierto, inspirado en pasajes platónicos) adecuado para

lograr los efectos deseados, y mostrar a su Orfeo como aquél que logró la empresa de trascender la vida inmanente para volver a lo divino.

Así pues, este trabajo desea ser un ejercicio de reflexión en torno a la invención de la Ópera, que se aproxime a dicha práctica poético-musical como corolario de ideas filosóficas, o mejor dicho, como un modo de practicar la filosofía. Concretamente, el caso de la invención de la Ópera comprende un nudo de filosofía, mito, magia y fascinación por la Antigüedad griega, así como el ideal del abandono del mundo inmanente, para acceder a la trascendencia del mundo divino de las formas.

Capítulo I. Orfeo, la poesía y la música de las esferas para Ficino y Poliziano

I.1. Los antecedentes órficos de la sabiduría platónica

En la Antigüedad tardía, fueron varios los filósofos de tradición platónica que consideraron a Orfeo un antecesor fundamental de la sabiduría de Platón. Ellos trataron al orfismo como una doctrina de carácter religioso y, junto con este, al pitagorismo y al platonismo; de esta manera, intentaron buscar la consonancia entre los fundamentos de estas teologías griegas, sus misterios y antecedentes, conjuntándolos en una teología pagana. Para poder desarrollar esa pretendida consonancia entre teologías, el primer paso fue establecer firmemente las relaciones teóricas entre Platón, el pitagorismo y el orfismo, pero, sobre todo, sus relaciones de índole místico-religioso y ritual.

En primer lugar, esto implica que Orfeo fue tomado como un verdadero sacerdote por estos filósofos y no sólo como un simple poeta, un cantor o como un personaje mítico. Luc Brisson, en su artículo “El lugar, la función y la significación del orfismo en el Neoplatonismo”, muestra las estrategias que los platónicos de la Antigüedad tardía, desde Siriano, pasando por Jámblico y Proclo, utilizaron para establecer estos vínculos que van del orfismo al platonismo, justificándolos, al mostrarlos como una «mistagogia». “El término griego *μυσταγωγία* designa, en efecto, la acción del *μυσταγωγός*, el sacerdote encargado de dirigir (*ἀγωγός*) a quien solicita ser iniciado en los misterios (*μύστης*). El momento más importante es el de la iniciación (*τελετή*)”.¹

Según lo anterior, Pitágoras tuvo que ser iniciado en los misterios órficos en un contexto religioso, que lo llevara a un nivel más elevado de conocimiento teológico y filosófico, y que además, lo dotara de cualidades divinas, pues según Proclo, la sabiduría de Orfeo tenía una procedencia divina, ya que la había obtenido gracias a su madre, la musa Calíope. Una vez que se les había atribuido un origen tracio a ambos –Orfeo y Pitágoras–,

¹ L. Brisson, “El lugar, la función y la significación del Orfismo en el neoplatonismo” en Bernabé, Alberto y Casadesús, Francesc (coords.), *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. II, Madrid, Akal, 2008, p. 1492.

Proclo habla de la iniciación de Pitágoras, por medio de la cual legitima las cualidades mística y divina de los conocimientos de los pitagóricos:

Timeo es un pitagórico y por ello sigue los principios de Pitágoras. Estos principios son las enseñanzas recibidas a través de la transmisión de los órficos, pues todo lo que Orfeo había comunicado en secreto en forma de doctrinas esotéricas, Pitágoras lo aprendió tras ser iniciado en los montes Libetros en Tracia, cuando el iniciador Aglaofamo le comunicó la ciencia de los dioses que Orfeo había aprendido de su madre Calíope.²

Ahora bien, ya establecido el vínculo que relacionaba a Pitágoras y los pitagóricos con el conocimiento divino de los órficos, y que los hacía partícipes de este, el siguiente paso para los platónicos de la Antigüedad tardía, en su intento de mostrar una consonancia entre las teologías o mistagogias griegas –la órfica, la pitagórica y la platónica–, era buscar un elemento que ligara legítimamente a Platón con el pitagorismo y, por lo tanto, con los misterios órficos. Este elemento fue el pitagórico Timeo de Locros.

Según Jámblico y Proclo, a Platón le habían sido revelados los misterios del orfismo por medio de un pitagórico: Timeo. Entonces, concediendo lo anterior se puede afirmar que el origen de la metafísica platónica se remonta a dos personajes divinos –Orfeo y Pitágoras–, que por medio de la música y la sabiduría mantenían un vínculo con el mundo terreno y un poder sobre él, además del conocimiento del mundo de los dioses, sustentado en el número.

En esta visión de Jámblico, que involucra su entendimiento de las tres mistagogias griegas que nos ocupan, la filosofía no depende ni procede por completo del ejercicio del intelecto, sino que también participa de manera importante la revelación divina; es decir, que si no es por una acción de los dioses –la de revelar sus misterios–, la transmisión de conocimiento no puede comenzar. “La verdad sólo puede ser adquirida al término de una revelación que los propios dioses dispensan, ofreciendo así un remedio para la debilidad humana, al que permite llegar el rito”.³ De este modo resulta comprensible que los pitagóricos iniciaran sus sesiones filosóficas con una invocación a los dioses.

² Proclo, *in Ti.* 3.168.8-20 Diehl. Véase también *in Ti.* 3.161.1-6, *in Euclid.* 22.11-14.

³ L. Brisson, *op. cit.*, p. 1497, nota 1.

Para dar continuidad y poder incluir las doctrinas platónicas en este carácter de revelación divina, utilizaron el tema de la locura en la filosofía platónica. Según Platón, en el *Fedro*, la locura puede ser una simple enfermedad humana, o bien, una alteración del hombre causada por los dioses. Pero, acerca de la locura divina, se explica en voz de Sócrates: “En la locura divina hemos distinguido cuatro partes: la mántica, que hemos considerado inspiración de Apolo; la teléstica, de Dionisio; la poética, por su parte, de las Musas; la cuarta, la locura amorosa, de Afrodita y Eros, habíamos dicho que era la mejor”.⁴ Así pues, considerando de esta manera al pitagórico Timeo como el responsable de haber revelado a Platón los misterios órficos que conocía Pitágoras, y teniendo también a la filosofía platónica como una sabiduría comunicada e inspirada por los dioses, es como lograron estos filósofos poner al platonismo junto con el pitagorismo y el orfismo, dentro de una misma tradición mística de origen divino y de carácter esotérico y ritual.

Toda esta concepción mistagógica de las filosofías griegas llegó tiempo después al filósofo renacentista Marsilio Ficino. Por eso, para él no cabía duda acerca del origen órfico de la sabiduría platónica, ni de su procedencia divina; él mismo sostuvo una profunda admiración y respeto por Orfeo, como fundador divino de una doctrina revelada, misma que había llegado a Platón y, según sostenía, también a sí mismo, al considerarse músico y poeta de inspiración celeste.

A propósito de dicha inspiración, con respecto a la poesía y los sonidos musicales, Ficino dio mucha importancia al furor divino como responsable de su procedencia, limitando, pero no menospreciando, el alcance del conocimiento y la razón humanas por sí mismos. Además, consideraba al origen de los misterios órficos, como hemos dicho, un raptó divino consentido por los mismos dioses y no alcanzado únicamente por la búsqueda intelectual del iniciado. Por eso, como veremos adelante, el mismo Ficino se entregaba a la atenta contemplación de los cuerpos celestes, cuyo estatuto ontológico, entonces, se consideraba superior al de los cuerpos terrestres.

En una de sus cartas, Ficino escribe al respecto que “aquellos que, en un estado de inspiración, profieren cosas maravillosas en abundancia, un poco más tarde, cuando ese

⁴ Platón, *Fedro* (265 a-b), en *Diálogos III*, traducción, introducción y notas de García Gual, C., Martínez Hernández, M., Lledó Íñigo, E., Madrid, Gredos, 2008, p.384.

frenesí se ha desvanecido, no llegan a comprenderlas, como si ellos no las hubieran dicho, sino que Dios las hubiera hecho sonar por medio de ellos, como a través de trompetas”.⁵

Esta postura de Marsilio, de aparente abandono al rapto divino, pareció radical para algunos de sus contemporáneos, que optaban más bien por privilegiar el propio esfuerzo en el ejercicio de la razón humana. Así pues, los cuatro furores divinos representaron para Marsilio –una vez, claro, que se lograra el acceso a experimentar alguno de ellos–, un abandono de lo terreno, incluso de la razón, semejándose a aquél postulado platónico acerca de la locura, entendida como un rapto divino. “Ficino describe a Orfeo como alguien poseído por los cuatro *furores* divinos”.⁶ Y el mismo Marsilio intentó, con el deseo de emular al divino cantor Orfeo en su música y su poesía, entregarse a la influencia celeste como fuente de inspiración para la composición musical y poética.

I.2. El Orfeo divino de Ficino

Indudablemente, Orfeo fue un personaje de capital importancia para Marsilio Ficino, puesto que, como ya se expuso, lo consideraba el antecesor de la sabiduría del divino Platón; y por ello podemos decir que las enseñanzas provenientes de los misterios órficos, dada su presunta presencia en la filosofía platónica, eran útiles según Ficino, para guiar al alma en el ascenso a lo divino. Además, Ficino también tuvo presente el papel sacerdotal que Orfeo desempeñó en el viaje con los argonautas y el encuentro con el centauro Quirón, diestro en música y medicina y que fue derrotado por el divino Orfeo en un amistoso concurso de canto y poesía durante dicho viaje; así como su descenso al Hades, siendo el único que logró entrar y salir con vida del mundo de los muertos, a pesar de que fracasó en la consigna que lo llevó hasta ahí, a saber, rescatar de la muerte a su amada esposa Eurídice.

Encontramos por ejemplo en *De Amore*, pruebas de la gran estima del filósofo hacia el mítico cantor, no sólo por la importancia que ahí Marsilio otorga al oído, los sonidos, la música y la palabra, sino también por las diversas menciones que hace de Orfeo con la intención de dar un buen sustento a lo que afirma.

⁵ M. Ficino, “La inspiración poética procede de Dios”, en *Las cartas de Marsilio Ficino*, vol. I, José J. De Olañeta, editor, Madrid, Mandala, 2009, p. 111.

⁶ R. Falco, “Marsilio Ficino and Vatic Myth”, *MLN*, Vol. 122, No. 1, Italian Issue (Jan., 2007), pp. 101-122, The Johns Hopkins University Press, p. 110.

Cabe también mencionar, como un problema que no trataremos a detalle, pero que tenemos presente, la negativa de Ficino a comentar en *De Amore* el pasaje del *Banquete* en el que Fedro habla con menosprecio de Orfeo:

En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor como Alcestris, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades. Ésta es, pues, la razón por la que le impusieron un castigo e hicieron que su muerte fuera a manos de mujeres.⁷

Para comenzar a ilustrar la mencionada estima de Ficino hacia Orfeo, vemos que en el capítulo III del Discurso Primero de *De Amore*, sobre el origen del amor, comienza por mencionar aquello que Orfeo, fundado en la sabiduría de Mercurio Trismegisto (aunque otras versiones afirman que Orfeo recibió su sabiduría misteriosa directamente de su madre, la musa Calíope), recitó respecto del Amor a los argonautas y a Quirón: “Amor es el más antiguo, perfecto en sí mismo y mejor consejero”.⁸

El Amor, según la definición ficiniana, es el deseo de belleza. En la medida en que incita a contemplar cada vez más de cerca la belleza y perfección divinas, al tiempo que intenta semejarlas y unirse a ellas lo más posible, es el mejor consejero, el que guía a la divinidad. Las vías del hombre para lograr lo anterior, según Ficino en *De Amore*, son tres: la mente, la vista y el oído; para Marsilio, los gozos que no corresponden a estos tres sentidos no son deseados por Amor, ni acercan a la belleza, sino que son vulgaridad y vicio. En este capítulo termina de comentar el discurso de Fedro y es también en donde evita mencionar el fragmento platónico en contra de Orfeo.

En el capítulo I del Discurso Segundo, Ficino destaca la importancia del número tres, que es la medida de todas las cosas según las enseñanzas pitagóricas. Acerca de esto, Orfeo es para Ficino el maestro de Pitágoras y por lo tanto, ambos son imprescindibles antecesores de la filosofía de Platón. Dios, dice Ficino, gobierna y perfecciona todas las cosas con este número; una vez más utiliza elementos órficos como autoridad para validar

⁷ Platón, *Banquete* (179 d), en *Diálogos III*, traducción, introducción y notas de García Gual, C., Madrid, Gredos, 2008, p. 202.

⁸ M. Ficino, *De Amore: comentario a “El Banquete” de Platón*, tr. y estudio preliminar Rocío de Villa Ardura, Madrid, Técno, 1994, p. 10.

sus argumentos mencionando la siguiente triada atribuida a Júpiter: “Orfeo, vaticinando esto, llamó a Júpiter principio, medio y fin del universo. Principio en tanto que produce; medio, en tanto que hace retornar lo producido a sí mismo; fin, en tanto que perfecciona lo que vuelve a él”.⁹ Esta es la explicación de cómo por medio del amor, las cosas llegan a su mayor perfección, gracias a la atracción que el amor les infunde hacia Dios, por lo que buscan acercarse a él semejando su belleza y perfección. En otras palabras, Ficino, valiéndose de Orfeo, sostiene la triada divina como principio que crea las cosas, medio que las atrae hacia sí mediante el amor y fin que las perfecciona una vez que estas logran retornar a su origen divino.

Como los anteriores, son varios los pasajes en *De Amore*, en los que el filósofo se vale de la figura de Orfeo como autoridad y fundamento de sus afirmaciones acerca del amor y de su concepción del mundo; así mismo en muchas ocasiones lo llama divino. E incluso, habiendo mencionado los cuatro furores divinos mediante los cuales el alma puede ascender —el furor poético, procedente de las Musas; el misterioso, de Dionisos; el adivinatorio, de Apolo; y el amoroso, de Venus—, Ficino asevera solamente de Orfeo que “se ocupó de todos estos furores, como lo pueden testimoniar sus libros. Pero sabemos que especialmente Safo, Anacreonte y Sócrates fueron arrebatados por el furor amoroso”.¹⁰ Así pues, si para Ficino la práctica de los cuatro furores divinos lleva al alma a ascender a lo divino, y Orfeo se ocupó de los cuatro, entendemos que según el filósofo, había mucho divino en el alma del cantor.

Pues bien, el gran afecto que Marsilio Ficino sentía por el divino Orfeo, podemos advertirlo vastamente si consideramos la manera en que se refiere a él como un gran maestro y en sus textos lo utiliza como autoridad para respaldar su propio conocimiento. Pero también podemos reconocer dicho afecto de manera más amplia y completa si consideramos su propia práctica musical, que el mismo Ficino refiere en textos como sus tres libros *De Vita* —en los que ahondaremos más adelante—, en donde expone cómo dedicaba parte de sus días a entonar himnos órficos acompañado por su cítara. Además, estos himnos los componía, según su creencia, inspirados en una sabiduría matemática y celeste procedente de las enseñanzas del divino Orfeo; incluso los recomendaba a aquellos

⁹ Ibidem, Discurso segundo, Capítulo IV, p. 33.

¹⁰ Ibidem, Discurso Séptimo, Capítulo XIV, p. 224.

intelectuales que deseaban participar de la salud y sabiduría necesarias para llevar a cabo con éxito una vida consagrada al conocimiento y a la excelencia del cuerpo y del alma.

I.1.2. La *música celeste* y sus funciones según Marsilio Ficino

Marsilio Ficino, en su carta nombrada “De Musica”, expone las razones de por qué combina sus estudios de música con los de medicina. En primer lugar, compara ambas artes diciendo que tal como la medicina es capaz de curar el cuerpo, la música puede curar el alma, además de poder influir también en el cuerpo, puesto que cuerpo y alma están en armonía unidos. Presenta dos teorías diferentes sobre la procedencia divina de ambos saberes: que “los astrólogos [...] consideran que la medicina proviene de Júpiter, y la música de Mercurio y Venus. Los seguidores de Platón, por el contrario, atribuyeron ambas a un solo dios, Apolo, al que los antiguos teólogos creían el inventor de la medicina y señor del sonido de la lira”.¹¹ Y también recuerda que Quirón, el centauro, fue diestro en ambas artes, música y medicina.

Como puede verse, el filósofo consideró que entre las artes musicales y médicas hay una relación notablemente cercana. Este estrecho vínculo entre música y medicina es uno de los postulados expresados en los tres libros *De Vita*, que Marsilio escribe con el propósito de aconsejar a los hombres intelectuales de su tiempo, acerca de cómo cuidar y mantener su salud para así tener vidas largas, saludables, virtuosas y productivas. Entre los aspectos tratados en estos tres libros, se encuentran indicaciones médicas, herbolarias, alimenticias, de ejercicio físico, de observación astrológica e incluso de cómo utilizar la música y la poesía para el beneficio espiritual, entre muchas otras prácticas y consejos para procurar y conservar la salud, y para alargar la vida. Consejos que abarcaban desde las prácticas, hábitos y necesidades más cotidianas, como los horarios y la manera correcta de alimentarse, de descansar, de ejercitarse, de estudiar y de asearse, hasta los más complejos remedios naturales para la salud, cantos y rituales para todos los propósitos.

A modo de introducción a sus libros *De Vita*, Ficino se atribuye a sí mismo, tal como el dios Baco, haber nacido dos veces; la primera vez, de su padre, un famoso y

¹¹ M. Ficino, “Acerca de la música”, en *Las cartas de Marsilio Ficino*, vol. I, editor José J. De Olañeta, Madrid, Mandala, 2009, p.

respetado médico de la época, y la segunda, gracias al poderoso y culto gobernante de Florencia, Cosme de Medici. Del primero hereda su instrucción en el arte de la medicina, que es útil para procurar la salud del cuerpo, y del segundo su vocación poética, útil a la salud del alma. Con respecto a ambas artes y su estrecha relación, tan importante para el cuidado completo y el perfeccionamiento de los hombres, escribe: “Del mismo y único Febo son el descubrimiento de la medicina y la maestría poética, y él nos da su vida no sólo en las hierbas [de uso médico] sino a través del laúd y la música. E incluso Venus misma de acuerdo con los astrólogos da igualmente nacimiento al músico y al médico”.¹²

La función que la música debía tener en los hombres era entonces de gran importancia; según Ficino, proporcionar la salud del alma, ya que las disonancias y desórdenes que hacen padecer al alma humana a causa de encontrarse en un cuerpo terreno, siendo constantemente afectado por los inconvenientes del mundo sensible, han de ser calmadas y organizadas armónicamente por el uso de la música correcta, de éste modo podrá apaciguar las pasiones y confusiones en las mentes, después podrá dirigirlas y ordenarlas hacia la salud y las dispondrá para la contemplación divina. De esta manera, la música apropiada era para Ficino una forma de ascenso a la divinidad para aquél que la tocara y la cantara, pero también para sus escuchas; un ejemplo que da para ilustrar ese poder terapéutico de la música, es el de David liberando a Saúl de su locura por medio de música y salmos, y también declara que él a menudo experimentaba en sí mismo la utilidad de la música para combatir la bilis negra.

En *De Vita*, al igual que en otros textos ficinianos, se puede encontrar una gradación valorativa de las distintas facultades del hombre; esto es lo que Marsilio Ficino escribe al respecto en el segundo libro sobre la vida:

Ella [Venus] te promete (en vez de darte) al final, apenas dos placeres, y estos verdaderamente letales; pero yo te prometo con la amabilidad de un padre y un hermano cinco placeres, y cinco te doy, puros, perpetuos y saludables, de los cuales el menor se encuentra en oler; el más alto, en oír; el más sublime, en ver; el excelente, en la imaginación; el más alto y más divino en la razón. Mientras más grande sea el deleite experimentado en el tocar y el saborear, más grandes serán los daños que

¹² M. Ficino, *Three Books on Life*, introduction and notes by Carol V. Kaske and John R. Clark, Medieval and Renaissance Texts and Studies, The Renaissance Society of America, Tempe, Arizona, 1998, p. 105.

con frecuencia ocurran. Pero, por el contrario, mientras mayor placer ganes a diario en oler, escuchar y ver, igualmente en la imaginación y mucho en la razón, más extenderás el hilo de la vida.¹³

El tercer libro sobre la vida lleva por nombre “Sobre cómo obtener una vida saludable y larga del Cielo”. Marsilio Ficino lo escribió a partir de su lectura de Plotino, de quien adoptó la idea de que los cuerpos son capaces de atraer el alma del mundo y de las estrellas, y así obtener sus cualidades.

Esta capacidad consiste en procurar la mayor semejanza de los cuerpos con el espíritu de lo divino, o mejor dicho, la mayor semejanza entre lo más divino de nuestros cuerpos, que es el espíritu, y el espíritu divino. La manera de acercar nuestro espíritu a lo divino, según lo expuesto en *De Vita*, es por medio del ejercicio virtuoso de algunas facultades: ver y oír, así como la imaginación y la razón. Esto es porque la verdadera belleza según Ficino, es siempre algo incorpóreo, ya que es atributo de la divinidad; de este modo, siendo el Amor deseo de belleza, éste es siempre Amor divino y no terreno.

Así, en *De Amore*, Ficino describe en qué manera el oído, la vista y la razón, que desean la belleza y son instados a la virtud por obra del Amor, pueden preparar a nuestro espíritu para retornar a su naturaleza divina; a diferencia del gusto y el tacto que son calificados por Marsilio como concupiscencia, pues no buscan la belleza, sino simplemente saciarse de placeres meramente corpóreos y terrenales. Éstas facultades (el oído, la vista y la razón), cuando son utilizadas de modo adecuado y conveniente según lo que pide Amor (que es siempre Amor por la divinidad), despiertan al espíritu, que es nuestra parte superior y más divina, y lo liberan de las múltiples preocupaciones, confusiones y pasiones terrenas que lo atan al mundo material, para atraerlo, disponerlo, dirigirlo y elevarlo a lo divino.

Con respecto a lo que nos ocupa, la música, el furor divino proveniente de las Musas, Marsilio Ficino explica en *De Amore*:

Y, en suma, todo el espíritu está lleno de discordia y disonancia. Por tanto, en primer lugar hace falta el furor poético, que con los tonos musicales despierta las partes que duermen, y con la suavidad armónica calma aquéllas que están turbadas, y finalmente por la concordancia de diversas cosas elimina la discordia disonante y modera las diversas partes del espíritu. [Después de este furor viene

¹³ Ibidem, Libro II, “On a long life”, cap. XV, p. 211.

el furor místico procedente de Baco, seguido del furor adivinatorio, el de Apolo, y finalmente el furor amoroso, de la Venus celeste.]

El primer furor, entonces, modera lo desacomodado y disonante. El segundo convierte las cosas moderadas desde sus partes en un todo. El tercero, en un todo por encima de las partes. El cuarto, conduce al Uno, que está por encima de la esencia y de todo.¹⁴

Pues bien, la moderación de lo desacomodado y lo disonante se logra según Ficino, gracias a la música y la poesía correctas. Ficino definitivamente cree en el poder y la influencia de las palabras y su entonación, de los sonidos melódicos y armónicos, así como de sus armónicos simpáticos¹⁵ con los sonidos de otros cuerpos, no sólo sobre la vida de los hombres, sino sobre todo lo existente, y uno de sus ejemplos son los pitagóricos, de quienes dice que, tal como Orfeo y Apolo, lograban milagros por medio de la música y las palabras. De esta manera, la música estaba estrechamente relacionada con la medicina, ya que a través de la primera se lograban dichos milagros y concordancias en el espíritu, y así, por supuesto, llevaban al hombre a un estado de salud superior; además, la música y la poesía como furor divino elevaban también al espíritu en divinidad. Pero, ¿cuál era el fundamento que hacía esto posible?; es decir, ¿cómo y de dónde obtenían los sonidos este poder?

Esta capacidad es atribuida por Ficino a la naturaleza, por ello lo explica como un fenómeno físico natural. Él explica que los siete planetas corresponden a siete niveles por los que las cosas celestes pueden ser atraídas hacia abajo, hacia los cuerpos terrenos; los sonidos, la música y las palabras corresponden a Apolo y son el nivel intermedio. Ahora bien, la música que nos ayude a atraer las cualidades divinas y a semejarnos a ellas, no podrá ser cualquiera, sino que tendrá que ser la música que se rija por las normas celestes (así como Platón rechazó también la música no virtuosa que, en su opinión, no ayudaba a disponer al alma humana para volver al mundo inteligible), pues los escalones que conectan el alma individual con el alma divina son los astros. En este punto Ficino sigue a Plotino, pues para él hay un alma del mundo de la cual todos los seres participamos y, al caer un

¹⁴ M. Ficino, op. cit., Discurso séptimo, Capítulo XIV, p. 223, nota 9.

¹⁵ "Simpática, cuerda: Una cuerda que no se toca directamente sino que se pone en movimiento por medio del fenómeno acústico de la resonancia. Este tipo de cuerda vibra «por simpatía» con las cuerdas que se tocan directamente y contribuye al timbre del instrumento. Algunos de los instrumentos que incorporan cuerdas simpáticas son la viola d'amore, el baryton y el sitâr. Algunos pianos cuentan con este tipo de cuerdas, que reciben el nombre de cuerdas alícuotas." *Diccionario Harvard de Música*, ed. Don Michael Randel, trad. Luis Carlos Gago, Alianza, 1997.

alma individual en un cuerpo, ésta no se separa del alma del mundo ni desciende por completo, es decir, que siempre sigue habiendo una conexión entre el alma individual y el alma del mundo, y ésta es la conexión indestructible entre el mundo inteligible y el alma individual que se encuentra en los cuerpos. Así pues, para Plotino y también para Ficino, el alma individual puede volver a alcanzar un estatus divino por medio de la contemplación y las prácticas que la hagan más semejante y más próxima al alma divina.

Como Plotino, Ficino postula la existencia de un Alma del Mundo que conecta el mundo Inteligible (el lugar donde reposan las Ideas) y el universo terrestre; el Alma, de la que se dice que contiene todas las cosas, es intermediaria entre el Intelecto y el Cuerpo, encontrándose “proporcionalmente cerca” de ambos, e impide una separación entre ellos (separación que es imposible en el pensamiento metafísico platónico).¹⁶

Es gracias a esa unión que el alma individual puede aspirar a retornar a lo divino y, como ya se dijo, mientras más semeja el alma humana al alma del mundo, se hace naturalmente más corta la distancia que las separa, y se encontrarán más y más cerca mientras más armonía y correspondencia haya entre ellas.

Ahora bien, los sonidos musicales que ayudarían al alma a parecerse a lo divino son justamente sonidos que sean concordantes con los sonidos divinos de los cuerpos celestes, pues Ficino consideraba que cada cuerpo celeste emitía su propio sonido, y que estos sonidos resonaban por el Universo, llegando así a la Tierra.

Entonces el elegir primero tonos según las reglas de las estrellas y después combinarlos de manera que haya congruencia entre esas estrellas y todas las demás, hace una especie de forma común (presumiblemente una melodía o un acorde), y en ésta surge un poder celestial. Es realmente difícil juzgar qué clases de tonos son favorables para cada tipo de estrellas, qué combinaciones de tonos concuerdan especialmente con qué tipos de constelaciones. Pero podemos lograrlo, en parte gracias a nuestros propios esfuerzos, y en parte por cierto destino divino.¹⁷

Si son exitosos los esfuerzos por lograr los tonos y sus combinaciones convenientes, junto con dicho destino divino a favor, entonces las almas tanto del intérprete de esos

¹⁶ S. K. Wear, “Ficino’s Hymns and the Renaissance Platonic Academy”, en *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and his influence*, Brill’s studies in Intellectual History, 198, Leiden, Brill, 2011, p. 135.

¹⁷ M. Ficino, op. cit., Libro III, cap. XXI, p. 357, nota 12.

sonidos, como de sus oyentes, lograrán alcanzar mayor simpatía (a la manera de una armonía simpatética) con el espíritu celeste y divino, y volverse por esa simpatía, de manera natural, más cercanas y semejantes al espíritu divino. En ese sentido, Ficino escribe: “no se piense que estamos hablando de rendir culto a las estrellas, sino de imitarlas y de este modo tratar de capturarlas. Y no se crea que estamos tratando con dones que las estrellas darán por su propia elección, sino por una influencia natural”.¹⁸

Para Ficino, el poder de la música, los sonidos y las palabras bien compuestas y bien entonadas era grande en verdad, pues, según lo expuesto en *De Vita*, consideró a la música capaz de imitar todo tipo de pasiones, sentimientos, posturas, movimientos, gestos, entre muchas otras cosas que influyen y en ocasiones dirigen la vida de los hombres. Además, afirma que en cierto modo la música está viva, como un animal, pues tiene movimiento, despliega pasiones y es como si respirara, puesto que está compuesta de aire; y, al igual que la mente, contiene significados. En resumen, Ficino afirma que la música es “una especie de animal aéreo y racional”.¹⁹

Por la importancia que Ficino daba a la música astrológica –que, como ya dijimos, era aquella que componía con base en la observación de los cuerpos celestes, a partir de la sabiduría racional, matemática y divina que Ficino consideraba órfica– para beneficio de la salud del cuerpo y la divinidad del espíritu, él mismo la interpretaba con su lira y entonaba himnos, incluyendo, claro, los de Orfeo; incluso lo hacía para él mismo, por ejemplo, para contrarrestar la bilis negra y también para ser escuchado por sus amigos y, así, mejorar su salud como parte de su labor médica e incluso con la intención de despertar sus espíritus y guiarlos a lo divino. “Para Orfeo, y para Ficino, la función del sacerdote de llevar a la gente a reconocer su propia divinidad, era precisamente la función del músico, porque la música, al imitar o reproducir las leyes del cosmos en forma de sonido, puede revelarle la verdadera naturaleza del alma a sí misma: a saber, que ella participa del alma del mundo”.²⁰

En resumen, según el pensamiento de Marsilio Ficino, la música es capaz de ejercer una influencia verdaderamente importante tanto en los cuerpos como en las almas de los hombres; esta influencia es de orden natural, pues la música teniendo una composición

¹⁸ Ibidem, Libro III, cap. XXI, p. 357.

¹⁹ Ibidem, Libro III, cap. XXI, p. 359.

²⁰ A. Voss, “Orpheus Redivivus: The musical magic of Marsilio Ficino”, en *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*, Brill’s studies in Intellectual History, 108, p. 231.

aérea se encuentra intermedia entre los cuerpos y los espíritus, pudiendo así vincularlos y actuar sobre ellos; de este modo, cuando la música es la adecuada, tiene la cualidad de tranquilizar, aliviar y curar los cuerpos y las almas, así como lo hace la medicina misma. Y, además de curar, puede ser también capaz de atraer el alma del mundo al alma del hombre, acortando la distancia entre ambos y semejándolos, gracias a que como vimos, en el pensamiento ficiniano, el alma individual no sufre una separación del alma del mundo al momento de caer al mundo sensible, sino que solamente se confunde y se adormece a causa de las multiplicidades, el desorden y los padecimientos que afectan al cuerpo. La atracción entre el alma del mundo y el alma humana por medio de la música, es posible cuando los tonos, las escalas y los acordes que el músico canta o hace sonar, son correctamente elegidos y combinados con una sabiduría casi sacerdotal, de acuerdo a las leyes matemáticas de los astros, pues por naturaleza, mientras más expuesta y más influenciada sea un alma humana por cierto tipo de música, será más similar al carácter de ésta. De esta manera, los sonidos correctos tendrán que ser elegidos según las cualidades celestes que se deseen obtener, es decir, según el astro que se busque semejar.

I.2. El Orfeo apasionado de Poliziano

Quizá la mítica figura de Orfeo no haya sido tan importante para Angelo Poliziano como lo fue para Marsilio Ficino; al parecer el interés que tuvo Poliziano en la historia de Orfeo se limitaba a ser parte de sus amplios estudios de literatura griega y latina, y no le atribuyó, como Marsilio, una dimensión de semidiós, teólogo, mago y sacerdote fundador de una teología mística.

Sin embargo, a pesar de que Orfeo no tuvo una importancia capital para Poliziano, y de que incluso su *Fábula de Orfeo* fue una obra que no lo enorgulleció en absoluto (la escribió por encargo y de manera precipitada en la corte de Mantua inspirado por las *Metamorfosis* de Ovidio, e incluso quiso deshacerse de ella una vez llevado a cabo el evento para el que se encargó), esta obra dramática terminó adquiriendo una gran importancia en el drama y la literatura posteriores, puesto que constituye la apertura a una

nueva forma de representación escrita con la forma de la *sacra rappresentazione*²¹, pero narrando por vez primera una historia con tema pagano y, además —para vergüenza de Poliziano— en lengua vulgar (también por primera vez).

Esto comenzó un nuevo estilo teatro que inicialmente fue impulsado con gran entusiasmo por las cortes de Ferrara y de Mantua, lugar que vio nacer la *Fábula de Orfeo* de Angelo Poliziano, y más de un siglo después, en 1607, *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, una *favola in musica* que hoy consideramos el gran triunfo y la consolidación de la ópera como género artístico.

Como dijimos, el Orfeo de Poliziano no posee cualidades mágicas ni divinas; a diferencia de lo que Orfeo representó para Ficino, para Poliziano no era el sustento ni el fundador de toda la teología platónica y, lejos de eso, su Orfeo es un hombre enormemente apasionado y sensible que por medio de la música transmite, exalta y magnifica sus alegrías y sus penas. De ese modo, la manera en la que el Orfeo de Angelo Poliziano logra entrar al infierno calmando a Cerbero, para después convencer a Plutón y a Proserpina, no es por medio de cualidades racionales y mucho menos divinas, sino que es a través de los afectos, de las emociones que evoca en ellos, valiéndose de sus habilidades musicales en la lira y en su bella y expresiva voz.

Pareciera que para Poliziano, Orfeo es simplemente un músico apasionado que decide valerse de su asombroso talento para conmover a otros, y así intenta, sin éxito, cambiar su triste destino, siendo su propia sensibilidad y sus pasiones también el motivo de su fracaso, e incluso de su muerte.

Así pues, a diferencia de Ficino, no podríamos atribuirle a la obra de Poliziano el haber transmitido una imagen divina de Orfeo, tampoco una imagen de sabio y mucho menos cualidades sacerdotales; pero sí parece haber sido una piedra fundamental para el posterior entusiasmo por escribir y representar de muchas maneras la historia de Orfeo y Eurídice, así como también, el haber logrado introducir un aire más relajado y permisivo en las artes escénicas, resultado de haber utilizado por primera vez la estructura de una *sacra rappresentazione* para contar al pueblo una historia pagana.

²¹ “*Sacra rappresentazione*: En el siglo XVI, una obra religiosa con música y, por tanto, un antecedente del oratorio, especialmente de la *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* de Cavalieri.” *Diccionario Harvard de Música*, ed. Don Michael Randel, trad. Luis Carlos Gago, Alianza, 1997.

I.2.1. Angelo Poliziano en el panorama artístico italiano

Se suele asumir que el poeta y humanista Angelo Poliziano fue miembro de la Academia Platónica de Marsilio Ficino, y por ello se le vincula con las ideas filosóficas de este último. En efecto, hubo una relación muy cercana y amistosa entre ambos eruditos; como prueba, se ofrecieron entre sí no pequeños elogios: Ficino llama *carissimo* a Poliziano y lo compara con una Musa y con Hércules, por vencer a los monstruos que devastaban a la cultura latina; por su parte, el joven Poliziano afirma que Marsilio es una Minerva encarnada y un gran maestro, y lo compara con el Dios griego Apolo; además asevera que Ficino es más afortunado que el mismo Orfeo, pues sostiene que con su lira, Ficino había logrado devolver la vida a la verdadera Eurídice, es decir, a la sabiduría platónica.²²

Sin embargo, Poliziano, aparentemente no tuvo la pretensión de ser tomado por filósofo, ni siquiera cuando decidió enseñar temas aristotélicos en sus cursos; y sus trabajos se dirigieron en mayor medida a una dimensión literaria y poética. Al Wolters, en su artículo acerca de Poliziano como traductor de Plotino, al confrontarlo con Ficino y su traducción de las *Eneadas*, advierte la distancia entre ambos humanistas y desacredita la creencia de que Poliziano, como alumno de Marsilio, se limitó a seguirlo en su traducción del griego al latín. “Vemos, entonces, que la traducción de Poliziano refleja al hombre que era: el filósofo amateur, el logrado latinista, y el imaginativo poeta. Ficino, en contraste, es revelado como un agudo filósofo cuyo interés primordial en su traducción es lograr precisión y claridad, excluyendo relativamente consideraciones estilísticas y pureza lingüística”.²³

Tanto Ficino como Poliziano fueron humanistas del círculo de los Medici en la gran Florencia del humanismo renacentista; Ficino fue inicialmente acogido e impulsado por Cosimo de Medici –acaudalado banquero y el primer grande de los Medici– y Poliziano fue apoyado por el nieto de Cosimo y quizá el más grande gobernante de la época, Lorenzo el Magnífico. Los Medici, una importante familia de gobernantes sin ascendencia real,

²² V. Branca, “Tra Ficino ‘Orfeo ispirato’ e Poliziano ‘Ercole ironico’”, en Garfagnini, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, pp. 459-475 y pp. 460-461.

²³ A. Wolters, “Poliziano as a translator of Plotinus”, en *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, No. 3 (Autumn, 1987), The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America, p. 460.

promovieron y solventaron durante su gobierno a grandes artistas y hombres de letras brindándoles su mecenazgo; por un lado, para fortalecer la prosperidad y el poderío de su ciudad frente a otras, a través de la producción intelectual y artística como muestra de superioridad cultural y, por otro lado, porque ellos mismos valoraban, disfrutaban y cultivaban las artes. Lorenzo, por ejemplo, a sus actividades y responsabilidades de gobernante de la ciudad, sumó el cultivo de la poesía y las letras. Pero quizá la mayor importancia de la inmensa creación artística y cultural que los Medici financiaban y resguardaban, residía en la necesidad de justificar su gobierno, ya que al carecer de ascendencia real, usaban los frutos del mecenazgo como medio para legitimarse también ante el mismo pueblo de florentino.

Poliziano llegó a Florencia siendo aún niño, con unos diez años de edad, cuando Pedro el Gotoso —hijo de Cosimo de Medici y padre de Lorenzo y de Julián de Medici— aún gobernaba la ciudad. Poliziano pronto sobresalió por su inteligencia y sus conocimientos de las culturas griega y latina, y más tarde fue admitido en el Estudio de Florencia, universidad donde encontró grandes maestros y donde después él mismo impartiría clases. Fue entonces cuando el adolescente Poliziano conoció al ya gran filósofo y maestro Marsilio Ficino, quien probablemente no impartía clases en el Estudio de Florencia, pero sin duda sus escritos y sus cursos libres sobre filosofía platónica gozaban de gran éxito y popularidad.

En su entusiasmo por la antigüedad griega y la poesía, el joven Poliziano a los quince años de edad decidió comenzar una traducción al latín en hexámetros de la *Iliada*. Tomó una buena traducción del primer libro realizada por Carlos Marsippini y emprendió su propia traducción de Homero a partir del libro segundo. Su traducción de ese segundo libro fue publicada con gran éxito en 1470, dedicada por el autor a su mecenas, el ya gobernante de la ciudad, Lorenzo el Magnífico. A partir de entonces, Poliziano fue aceptado por Lorenzo como su protegido, además de convertirse en su secretario personal. Marsilio Ficino aplaudió la decisión de Lorenzo de brindarle apoyo y protección al joven Angelo, quien continuó con su traducción de la *Iliada*, comenzó a trabajar en la gran biblioteca de la familia Medici a partir de 1473 y en 1475 Lorenzo le confió la educación de su hijo mayor, Pedro, para poco después encomendarle también la del menor, Juan. Sin embargo, Poliziano no contaba con la simpatía de la esposa de Lorenzo, Claricia Orsini,

debido a ciertas reservas hacia la educación humanista, por ejemplo, el temor a que los estudios de las culturas paganas pusieran en riesgo la fe católica, así como sospechas de índole moral hacia los humanistas. Aún con Claricia Orsini en su contra, Angelo mantuvo la protección del Magnífico Lorenzo casi por el resto de su vida e incluso gozó de privilegios eclesiásticos gracias a él.

Con motivo del torneo celebrado el 29 de enero de 1475, Poliziano compuso sus *Estancias* en honor del triunfador de las justas, el hermano de Lorenzo, el joven Julián de Medici. “Se dice de las estrofas [de Poliziano] que describen el reino de Venus y la figura de Simonetta (I. 33-54) ser «llaves» Platónicas, por decirlo así, que abren el enigma interpretativo del poema incompleto. Los críticos que postulan esto, sin embargo, señalan demasiado rápido a Ficino responsable por la presencia de estos elementos.”²⁴ No obstante, según Christina Storey, aun admitiendo la presencia de elementos filosóficos poéticamente ocultos en las *Estancias*, que garantizaban la erudición y el alto nivel del poema, aun estando escrito en italiano y no en lengua culta, en el texto de Poliziano no se ha hallado más que una referencia que puede remitirnos a Ficino y, en realidad, más que influencia ficiniana, en las *Estancias* es fácil encontrar elementos del amor en la tradición toscana – también lectora e intérprete del platonismo– y del nuevo estilo poético, que buscaba unir los temas doctos y el refinamiento de la poesía clásica culta y la lengua italiana, en búsqueda de un *stilnovo* de poesía vernácula erudita. Además, como ya habíamos señalado, el joven Angelo no pretendió seguir filosóficamente al maestro Ficino, ni tuvo la intención de ser ni de pasar por filósofo, sino que mantuvo sus intereses en la poesía y la lectura de los griegos y latinos.

De manera opuesta a Lorenzo, cuya actividad intelectual primaria era escribir verso italiano, esto no parece haber sido la pasión “primaria” de Poliziano. Sus incursiones en la poesía vernácula son notables por su sabor experimental, así como por su grado de refinamiento, elegancia y saber ecléctico. Obviamente este era un poeta más interesado en resolver asuntos lingüísticos y estilísticos que en producir un extenso corpus de verso vernáculo– así como, en sus estudios clásicos, estuvo interesado en resolver problemas típicos de interpretación en lugar de producir densos comentarios.²⁵

²⁴ C. Storey, “The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano, and Le stanze per la giostra” en *The Modern Language Review*, Vol. 98, No. 3 (Jul., 2003), pp. 602-619, Modern Humanities Research Association, p. 603.

²⁵ *Ibidem*, p. 619.

El domingo 26 de abril de 1478, fue la fecha de un sangriento ataque producto de la llamada conjuración de los Pazzi, una poderosa familia de Florencia enemiga de los Medici. Ese día los Pazzi y sus conjurados decidieron asesinar a los hermanos Lorenzo y Julián, aprovechando que ambos estarían en la Catedral con motivo de una Misa solemne. Julián fue en efecto asesinado, pero Lorenzo logró defenderse a pesar de una herida que recibió en el cuello. La conjura fracasó y Lorenzo se vengó cruelmente de los conjurados, matándolos y ordenando arrastrar sus cuerpos por las calles de la ciudad. El Papa Sixto IV y el rey de Nápoles, Ferrante I de Aragón, que estaban a favor de la conjura, aprovecharon este contexto para condenar la terrible venganza de Lorenzo y atacar Florencia.

Lorenzo el Magnífico decidió viajar a Nápoles para ponerse a disposición del rey enemigo, en busca de la muerte (posibilidad que él había descartado de antemano) o la victoria. “Poliziano habría debido acompañar a su señor en aquel viaje, y así había manifestado intenciones de hacer. Pero, por los motivos que fueran, se quedó en Florencia y ello debió de disgustar no poco a Lorenzo. Tal vez fuera esa una de las razones del sucesivo enfriamiento de la amistad entre ambos y, al fin, de la marcha de Poliziano de Florencia”.²⁶

En Nápoles, Lorenzo fue bien acogido por el rey Ferrante I por aproximadamente tres meses, pues esperaba que sin Lorenzo, el pueblo florentino decidiera rebelarse. Como los florentinos permanecieron fieles al gobierno de Lorenzo, él y el rey de Nápoles firmaron acuerdos de amistad para la defensa de sus estados. A la vuelta triunfante de Lorenzo, Poliziano ya no se encontraba en Florencia para recibirlo.

Echado de casa de los Medici por orden de Claricia o quizá del mismo Lorenzo, había salido de Florencia poco después de que Lorenzo emprendiera su viaje a Nápoles y, luego de haber andado vagando durante varios meses por algunas regiones del norte de Italia, pasó a Mantua, donde el cardenal Francisco Gonzaga lo nombró, el día 21 de abril de 1480, su capellán y comensal perpetuo. [...] La permanencia de Poliziano en Mantua fue corta, sólo de marzo a junio de 1480, a pesar de la generosa acogida que había encontrado en aquella ciudad. [...] A mediados de junio de aquél mismo año Poliziano parece que había regresado ya definitivamente a Florencia.²⁷

²⁶ A. Poliziano, *Estancias, Orfeo y otros escritos*, trad. Félix Fernández Murga, Madrid: Cátedra, 1984, Introducción, p. 21.

²⁷ *Ibidem*, Introducción, pp. 25, 26.

Sin embargo, a pesar de que la estancia en la corte de Mantua fue muy corta, bastó para que Poliziano escribiera una obra de gran importancia, su *Fábula de Orfeo*, a petición del cardenal Gonzaga. Como veremos, Poliziano nunca se sintió orgulloso de esta obra e incluso quiso destruirla, pero, según él mismo relata, no lo hizo por petición de algunos de sus amigos.

De vuelta en Florencia, poco a poco recuperó la amistad y la confianza de Lorenzo y le volvió a confiar la formación de su hijo Pedro; también comenzó a trabajar como profesor en el Estudio de Florencia, empleo en el que se mantuvo hasta la muerte. En sus últimos años en el Estudio, a partir de 1488, mantuvo gran amistad con Giovanni Pico della Mirandola y junto con esa amistad se acentuó su interés por los temas filosóficos.

I.2.2. Primera *sacra rappresentazione* con tema pagano: La *Fabula di Orfeo* de Angelo Poliziano

Durante la corta estancia de Poliziano en la corte de Mantua se celebraría a mediados del mes de junio de 1480 un doble compromiso matrimonial, de Clara Gonzaga con Gilberto de Montpensier, y del entonces protector de Poliziano, el cardenal Francisco Gonzaga con la hija de la duquesa de Ferrara, Isabel de Este. Ambas cortes, la de Mantua y la de Ferrara, serían importantes promotoras del teatro en lengua vulgar en Italia.

Para dicha celebración, Poliziano compuso su *Fábula de Orfeo* a petición del cardenal Gonzaga. Fue escrita en un par de días y en lengua italiana, a disgusto de Poliziano, para poder ser entendida fácilmente por todos los asistentes a la corte. Como dijimos, aun cuando la obra no fue motivo de orgullo, sino de desprecio para su autor, su importancia para el panorama artístico y el desarrollo del arte escénico en Italia fue capital, puesto que con la *Fábula de Orfeo* se representaba por vez primera en lengua italiana una historia con tema pagano, mitológico y a la vez pastoril, en la forma de una *sacra rappresentazione* y no un tema religioso católico. Y por otro lado, Poliziano con su *Fábula di Orfeo* dio pie a que este mito se popularizara y ganara cada vez más presencia en la literatura y las artes escénicas.

La historia de Orfeo que Poliziano narra está claramente lejos de ser la historia de un semidiós con conocimientos místéricos y de magia natural, conocimientos que, por otro lado, no estaban en la mayor estima de Poliziano, y esto irremediablemente lo distanciaba de su maestro Ficino. También se alejó de él al proponer un Orfeo muy diferente al de la interpretación platónica postulada por Marsilio, para plasmar en su *Fábula* un Orfeo que derrocha pasiones y afectos humanos destinados a conmover y afectar al espectador; pasiones que, además, lo dominan y arrastran a él mismo, siendo así las pasiones y no el juicio y la razón, quienes determinan las acciones del cantor a lo largo de toda la representación.

Sobre la oposición platónico-aristotélica, también posiciones ideológicas y prácticas debían distanciar del antiguo maestro al bien afirmado discípulo, convertido después en maestro. Poliziano se empañaba cada vez más en la filología, en el humanismo de la palabra: incluso en sus estudios filosóficos amaba proclamarse «*interpres*», «*gramaticus*», y no «*philosophus*». [...] Ciertamente no podía soportar, Poliziano, filósofo racionalísimo y en favor de la experimentación —como especialmente demuestran varias epístolas— las manías astrológicas y cabalísticas que se afirmaban cada vez más en Marsilio, como testimonian también varias epístolas y opúsculos.²⁸

Ésta es la historia de Orfeo y Eurídice que narra Poliziano: Aristeo, un pastor que se encuentra desesperadamente enamorado de la esposa de Orfeo, la bellísima Eurídice, aparece en la primera escena diciendo al viejo Mopso lo desgraciado que se siente a causa del amor no correspondido. Aparece su criado llamado Tirsis y les informa que en el monte ha visto a una hermosísima ninfa paseando; Aristeo comprendió que se trataba de su amada Eurídice y decide ir a buscarla dispuesto a hacerla suya o morir.

En la siguiente escena se encuentra Orfeo en un monte, cantando en estrofas latinas las glorias del cardenal Gonzaga —que era uno de los festejados, además de ser el protector de Poliziano y también quien le había encargado la composición del drama—; entonces llega con Orfeo un pastor y le da una terrible noticia: huyendo Eurídice de su enamorado Aristeo, la pobre fue mordida en el pie por una serpiente causándole la muerte. El desdichado Orfeo devastado por la muerte de su esposa, decidido se dispone a ir a los infiernos para traerla de vuelta con él al mundo de los vivos.

²⁸ V. Branca, op. cit., p. 468, nota 22.

Una vez en las puertas del infierno, gracias a sus apasionados cantos y a la música que entona con su lira, logra calmar a Cerbero y conmover a las Furias para que le permitan entrar. Plutón, el Dios del inframundo, se pregunta quién es ese que ha logrado con su música entrar a su reino y se admira:

De Ixión la rueda detenida veo
y que en su roca Sísifo se sienta,
y vacíos los jarros de las Bélidas
y a Tántalo, que el agua no se le huye,
y a Cerbero cerradas sus tres bocas
y cesados los gritos de las Furias.²⁹

Minos le advirtió a Plutón que debía tener cuidado de las intenciones de Orfeo, quien violaba las leyes de los infiernos al penetrar en ellos estando vivo. Pero en seguida, Orfeo cantó a Plutón y a su esposa Proserpina la razón que lo había llevado hasta su reino; comenzó a recitar conmovedores versos acerca de la injusta y dolorosa muerte de su esposa Eurídice, en cuya ausencia él era incapaz de vivir y afirmó con total seguridad que Eurídice y él irremediabilmente habrían de volver algún día al reino de Plutón; también evocó el rapto de Proserpina, por el que Plutón consiguió llevarla a vivir con él para siempre y, junto a él, hacer a su amada soberana del inframundo. De este modo, con su sensibilidad y talento poético y musical, Orfeo logró conmover a Proserpina y ésta, a su vez, conmovió a su esposo Plutón de la siguiente manera:

No podía creer, mi dulce esposo,
que la piedad en este reino entrara;
mas la veo triunfar en nuestra corte
y está mi corazón colmado de ella.
Los condenados, y la misma Muerte,
lloran esta desgracia inmerecida;
suavícense, Plutón, tus leyes duras
ante su amor, su canto y justos ruegos.³⁰

²⁹ A. Poliziano, op. cit., pp. 230-237, nota 26.

³⁰ Ibidem, pp. 286-293.

Así Plutón, según el deseo de su amada reina concede a Orfeo devolver la vida de Eurídice, con la única condición de prohibirle volverse a mirarla antes de haber salido ambos de los infiernos, pues de lo contrario la perdería de nuevo y esta vez para siempre. Orfeo no resistió y dejándose dominar por la inseguridad, la angustia y la desconfianza, se volvió para mirarla y asegurarse de que iba tras él, perdiéndola así definitivamente. Quiso volver con Plutón, pero una Furia se lo impidió y tuvo que regresar sólo del inframundo al mundo de los vivos.

Expulsado del inframundo, desgraciado y sin su amada esposa, Orfeo se lamenta y promete jamás querer a ninguna otra mujer, y preferir en adelante “la fresca juventud del mejor sexo”. Repudia ahora el amor de las mujeres que, según dice, es causa siempre de grandes desgracias para los hombres. Como consecuencia de lo anterior, una Bacante indignada por el menosprecio de Orfeo, incita furiosa a sus compañeras a castigarlo dándole muerte. Lo atacan entre todas y después muestran su cabeza decapitada, y la *Fábula* concluye con las Bacantes bailando y cantando, celebrando el asesinato de Orfeo y ofreciéndolo en honor del dios Baco.

Este Orfeo de Poliziano es un personaje arrastrado, durante toda la obra, por los afectos que los hechos externos producen en él, sin oponerse o resistirse en ningún momento a ellos, sino al contrario, exaltándolos y transmitiéndolos con sus cantos; es un Orfeo permanentemente conmovido y apasionado que gracias a su talento y sensibilidad musical y poética, conmueve también a los otros, sin detenerse a pensar en lo que esas pasiones le pueden causar y sin advertir que lo llevarían primero al fracaso en el rescate de Eurídice, y después a su propia muerte.

La potencia milagrosa de la voz de Orfeo no simboliza ciertamente –como quería Ficino [...]– el poder del alma sobre los seres materiales, sino solamente la ilusión sobre la fuerza de la poesía; Orfeo no representa más, como para la nueva mística ficiniana [...], la comunión total con la naturaleza y el abandono total a Dios, la «septima et omnium praestantissima alienatio... Deo», sino sólo un tierno y apasionado amante y después desesperado frente a la condena y la muerte. [...] Eurídice no es más símbolo de la filosofía platónica a revivir, como se dijo que lo hizo Ficino, sino una muchacha graciosa y perpleja de amor, cortejada por pastores sensibles y enamorados.³¹

³¹ V. Branca, op. cit., p. 465, nota 22.

A diferencia del maestro Marsilio Ficino y de su solemne orfismo místico y divino, en su *Orfeo*, Poliziano muestra que es un hombre de letras y un poeta, y que para él es más importante el poder de conmover y admirar que tienen el bello lenguaje y el discurso correcto, y no la búsqueda de una teología divina fundamentada en las teologías paganas, los mitos, los astros y la magia natural.

Así pues, parece que para Ficino, Orfeo es un médico y un mago porque es un músico excepcional, poseedor de sabiduría divina; y la música divina es la música órfica, la del furor divino de las Musas, es la música que imita la naturaleza de los cuerpos celestes y que debe llevar el alma individual de vuelta al alma del Mundo. En contraste, para Poliziano la poesía no tiene que ver con un rapto divino –aunque para Ficino, el ejercicio de la razón no dejaba de ser fundamental en el camino virtuoso de la sabiduría, y constituía una especie de acercamiento o preparación, para poder recibir la experiencia del rapto divino, que no le sería otorgado a cualquiera, ni de manera accidental–, sino con la belleza del lenguaje, el manejo de los afectos y el goce intelectual por medio de la erudición y el refinamiento en el uso de la palabra y el conocimiento. Angelo Poliziano cultivó el intelecto y la técnica de la poesía en favor de la *palabra artística*.

Capítulo II. La *Camerata Fiorentina* y Jacopo Peri.

Un nuevo camino para la composición musical

Como hemos visto, desde la época de Marsilio Ficino eran ya de suma importancia para el arte y la cultura, el apoyo y la protección que se brindaba en las cortes a los artistas e intelectuales. Familias poderosas de gobernantes como los Medici en Florencia, mantenían y justificaban su mandato político por medio del conocimiento, las letras y el arte que financiaban e impulsaban para obtener fama, reputación, renombre, aprobación, popularidad y aceptación de sus propios súbditos, y mostrar su grandeza a los gobiernos de otras provincias amigas y enemigas.

Los Medici financiaron grandes obras artísticas e intelectuales con el cometido de crear una especie de mitología política, que los hiciera aparecer como los predestinados o elegidos para gobernar legítimamente la ciudad de Florencia, al mostrarlos como herederos de una tradición de sabiduría y conocimiento vinculado con antecedentes divinos. En este contexto, tanto Marsilio Ficino como Angelo Poliziano fueron miembros protegidos de la corte de Florencia; Marsilio fue cobijado y apoyado inicialmente por Cosme el Viejo, y posteriormente, tanto Marsilio como Poliziano, sirvieron al más sobresaliente de los gobernantes Medici, nieto de Cosme el viejo, el gran Lorenzo el Magnífico.

Poliziano, además, como habíamos dicho, pasó una corta temporada en la corte de Mantua bajo la protección del cardenal Francisco Gonzaga, ya que su situación en la corte de Lorenzo el Magnífico se había visto deteriorada e inestable después de la conjura de los Pazzi. Pero a pesar del corto periodo que permaneció en Mantua, fue esta corte la que vio nacer una obra muy peculiar en la producción de Angelo Poliziano, la *Fábula de Orfeo*, de la que hemos hablado anteriormente.

Un siglo después, la situación en las cortes seguía siendo de gran suntuosidad y se continuaba solventando y favoreciendo en ellas la producción artística, tanto en el arte plástico como en el escénico y, de igual manera, el desarrollo intelectual. En el tiempo transcurrido desde los días de Ficino y Poliziano, el desarrollo de la música y el drama

había pasado por numerosos cambios y distintas tendencias; sin embargo, en el drama, algo que no desaparecería fue la innovación introducida por Angelo Poliziano, a saber, aquella de utilizar la forma de la *sacra rappresentatione* en la composición de dramas paganos; esto inauguró una gran apertura para la búsqueda del goce estético por mero placer, y así mismo, dio lugar a un aire más permisivo en las cortes. De este modo, también en la música se cultivaron maneras de composición con la creación de la belleza y el disfrute sensual de los afectos como objetivo principal. En este contexto, la Florencia de la segunda mitad del siglo XVI y de inicios del XVII, fue el lugar que reunió a valiosos artistas e intelectuales, y dio cabida a la formación de grupos en los que estos artistas e intelectuales se reunían a conversar en torno al arte y a definir los caminos y tendencias que la producción artística seguiría.

Entre estos grupos dedicados a la creación y la discusión artística, nos interesa peculiarmente uno conocido como la *Camerata Fiorentina*, que si bien, no era un grupo con un nombramiento oficial, formaron parte de él importantes intelectuales de la época, reunidos y encabezados por el Conde Giovanni de Bardi (1534-1612). Al igual que los demás hombres cultos de la época, estos compositores e intelectuales de la *Camerata*, estuvieron en contacto con textos e ideas de la Antigüedad griega, y consideramos que es muy posible que varias de sus ideas tengan influencias de importantes pensadores griegos, como Platón.

II.1. Exaltar la poesía y volver a los griegos

La *República* es una de las fuentes griegas donde podemos encontrar un juicio valorativo relevante y claro acerca de la música; en este diálogo Sócrates describe las características que ha de tener la música que sea correcta para formar adecuada y virtuosamente a los integrantes de una ciudad, y le da a la formación musical una importancia muy grande, pues afirma que “el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta

más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está”.³²

Por lo anterior, Platón procede a exponer aquellas características y elementos que la música debería tener para ser virtuosa y bienvenida en su ciudad, tomando en cuenta los diferentes ritmos y escalas que usaban los compositores, así como los textos y poemas que se cantaban; en realidad, sólo muy pocas cosas serían aceptadas por Platón y las enuncia claramente: “Sencillez en la recitación. Limitarse a decir lo recitado con la entonación correcta, recitar según la misma cadencia y en una misma armonía, y en un ritmo análogamente parejo”.³³ Como se puede observar en estas líneas, Platón trazó límites muy estrechos al estilo de música que estaba dispuesto a aceptar como herramienta para la virtud y la belleza de las almas de los ciudadanos dignos de su República; pues bien, con esas palabras se puede descartar cualquier tipo de complejidad y variedad rítmica, melódica, tímbrica y armónica, que se aleje de la recitación hablada.

Justo en esa simpleza, según Platón, radicaba su gran potencia para influir en el alma, pues estando la música al servicio de las ideas que se querían expresar, en lugar de distraer al escucha con sonidos variados y simultáneos, creando ideas confusas, dirigía y potenciaba las ideas simples y claras para penetrar al alma de manera más efectiva. "Entonces tanto el lenguaje correcto como el equilibrio armonioso, la gracia y el ritmo perfecto son consecuencia de la simplicidad del alma; mas no de esa falta de carácter que por eufemismo llamamos simplicidad, sino de la disposición verdaderamente buena y bella del carácter y del ánimo".³⁴

Habiendo así otorgado a la música tanto poder sobre las almas, Sócrates considera necesario para la construcción de su República elegir cuidadosamente la música que estaría ahí permitida y sería deseable para educar a los ciudadanos, y, por otro lado, la música que forzosamente habría que rechazar y prohibir. Para esto, interroga a Glaucón, el músico, acerca de los distintos ritmos y armonías (modos griegos³⁵), y de cómo actúan sobre los

³² Platón, *República*, 401d.

³³ *Ibidem*, 307b.

³⁴ *Ibidem*, 400e.

³⁵ “Modos griegos: Cada una de las doce escalas del sistema griego, constituidas por dos tetracordos (sucesión de cuatro notas por grados conjuntos) descendentes. De ellas, las fundamentales, designadas con el nombre de las principales regiones del mundo helénico, fueron: la dórica (MI5, RE5, DO5, SI4, LA4, SOL4, FA4, MI4);

hombres, es decir, qué estados de ánimo, actividades y comportamientos favorecen y acompaña cada uno. Determinan, por ejemplo, que la escala lidia y mixolidia son armonías quejumbrosas, y que los modos jonios y lidios son relajantes, favoreciendo actitudes como la pereza y la embriaguez. Estos modos, por supuesto, tendrían que ser expulsados de la música de la República. De esta manera, Sócrates termina por aceptar en la República únicamente dos escalas griegas, la doria y la frigia, pues afirma junto con Glaucón que son las armonías propicias para mantener un carácter moderado y valiente. Así, la música resulta en esta parte del diálogo, un elemento de suma influencia formativa, y por ello, debe ser cuidadosamente seleccionado.

Además, aquél que ha sido educado musicalmente como se debe es el que percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabará las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien. Por el contrario, reprobará las cosas feas –también justificadamente– y las odiará ya desde joven, antes de ser capaz de alcanzar la razón de las cosas; pero, al llegar a la razón, aquél que se haya educado del modo descrito le dará la bienvenida, reconociéndola como algo familiar.³⁶

Vemos entonces que la música que Platón aceptó y defendió en la *República* a través de Sócrates tenía, por un lado, una importante función formativa y por ello era deseable acercarla a los ciudadanos; y, por otro lado, para en efecto tener dichas características, era del todo necesario que la música aceptada en la ciudad cumpliera con ciertos requisitos que ya hemos mencionado: simpleza, ritmos, escalas y melodías adecuadas para propiciar en los ciudadanos un carácter valiente, templado, racional y virtuoso, y una pronunciación y entonación de los textos no muy distinta de la pronunciación y entonación que se les da al hablar. Todo esto, para sortear las distracciones y la multiplicidad del mundo sensible que dispersan y confunden al alma, y así poder unificarla y dirigirla hacia la contemplación de las ideas trascendentes.

la frigia (RE5, DO5, SI4, LA4, SOL4, FA4, MI4, RE4) y la lidia (DO5, SI4, LA4, SOL4, FA4, MI4, RE4, DO4) [...]”.

J. Sobrino, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, Jalisco, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.

³⁶ Platón, *República*, 401d-402a.

Así pues, puede decirse que en la *República* la función de la música sería entonces que esta "termine en el amor de lo bello".³⁷ Como ya vimos, lo anterior fue retomado por Marsilio Ficino, y él mismo ha explicado a través de los furores divinos en *De Amore*, la manera en que la música correcta —como en su opinión, había sido la música órfica— dirige al hombre a amar la belleza divina.

En el Renacimiento, esta concepción platónica sobre la buena manera en que la música debía ser compuesta, posiblemente también fue una influencia para los intelectuales de la *Camerata fiorentina*, quienes vivieron en medio de una variada creación musical guiada por criterios completamente contrarios a los platónicos, como ejemplo tenemos las complicadas y confusas polifonías que ya antes fueron descritas.

A continuación expondremos quiénes fueron y qué hicieron los miembros de la *Camerata fiorentina*, ya que, en nuestra opinión, lo que aportaron tanto teórica como musicalmente fue de suma relevancia para llegar a la invención de la Ópera como la conocemos. También creemos que mucho de lo que hicieron podría relacionarse, compararse, o al menos encontrar algunos paralelismos, con aquello que ya hemos expuesto acerca de las opiniones de Platón sobre la música expresadas en la *República*. Para ello, mostraremos las ideas de los miembros de la *Camerata* junto con fragmentos relevantes, para nuestro objetivo, de los textos que se han podido conservar de estos pensadores y artistas, en los que creemos encontrar clara relación con las ideas platónicas.

Se estima que las reuniones de la *Camerata Fiorentina* tuvieron lugar en casa del Conde Bardi entre los años 1570 y 1590 aproximadamente, y sus principales aportadores fueron el florentino Vincenzo Galilei (ca. 1520-1591), músico y padre del importante astrónomo Galileo Galilei, y el romano Giulio Caccini (1551-1618). El primero escribió el libro *Dialogo della musica antica, et della moderna*, publicado en 1581. El segundo, publicó en 1602 una colección de canciones titulada *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*; además compuso al menos tres fábulas cantadas que son consideradas como los primeros atisbos en la historia de la ópera; *La Dafne* (1597-1598), *L'Euridice* (1600) y *Il rapimento di Cefalo* (1600).

³⁷ Ibidem, 403c.

Esta *Camerata fiorentina* de Bardi, no fue un grupo oficialmente nombrado, como lo fue la *Accademia de Florencia* nombrada por Cosme I, cuyos trabajos y obras utilizaba para dar legitimidad a su mandato. Con la construcción de una especie de mitología política, en cuya elaboración participaban las obras de numerosos intelectuales, eruditos y artistas –gracias al mecenazgo que los beneficiaba–, los Medici de entonces se hacían ver ante sus gobernados y ante los dirigentes de otras ciudades como los verdaderos y únicos gobernantes. Para este fin, en las obras de estos humanistas, casi se divinizaron las figuras de Cosme de Medici el Viejo, y de su nieto, Lorenzo el Magnífico, mostrando a la Florencia que ellos gobernaron como un pasado glorioso de la ciudad, cuya majestuosidad y abundancia podría resurgir, sólo con los descendientes de los grandes Cosme y Lorenzo en el poder. Una estrategia común para este fin fue representar a los miembros de la familia Medici en medio de importantes escenas tomadas de la mitología antigua de los griegos e incluso representarlos a ellos mismos como grandes personajes míticos. Y la efectividad de estas estrategias se apoyaba en el enorme y creciente interés de la sociedad con respecto a las ideas, los mitos y las artes de los antiguos griegos, en quienes veían un modelo y ejemplo de virtud y divinidad.

Ahora bien, con respecto a la *Camerata fiorentina* –que como grupo no se dedicaron a producir música, sino principalmente a discutir teóricamente sobre cuestiones en torno a la música–, conocemos parte de sus postulados gracias a las ya mencionadas publicaciones de Vincenzo Galilei y Giulio Caccini, y a la correspondencia que el humanista florentino Girolamo Mei (1519-1594) sostuvo desde Roma con la *Camerata* en la década de 1570.

Las principales conclusiones de Mei y Galilei fueron: 1) la antigua música vocal griega constaba siempre de una única melodía; 2) sus ritmos se basaban en los de las palabras; 3) estaba limitada a un registro reducido –grave, medio o agudo– que ayudaba a determinar su carácter expresivo; 4) con este tipo de música los antiguos griegos cantaban sus tragedias; y 5) la música polifónica del mundo moderno no puede conseguir los maravillosos efectos de la música antigua porque sus palabras son cantadas simultáneamente en todos los registros y con diferentes ritmos y contornos melódicos por diferentes voces que anulan, la una a la otra, sus efectos expresivos.^{38, 39}

³⁸ J. W. Hill, *La música barroca: música en Europa Occidental, 1580-1750*, trad. Andrea Giráldez, Madrid, Akal, 2008, p. 40.

Como vemos, los miembros de la *Camerata* tenían una opinión desfavorable acerca de las formas musicales mayormente practicadas en aquellos años, y en sus reflexiones proponían otros caminos para la composición musical, que tuvieran una mayor y más efectiva influencia expresiva sobre los afectos. Por entonces, la música que la mayoría escuchaba y que más se componía, era primordialmente de carácter polifónico; es decir, que constaba de varios motivos o líneas melódicas (líneas cantables) diferentes, y cada una se cantaba por distintas voces de manera simultánea, no como una melodía acompañada por una base armónica, sino varias melodías juntas. El madrigal, por ejemplo, fue una de las formas musicales más populares y abundantes de la época, y era tradicionalmente polifónica. Incluso Claudio Monteverdi, un personaje de capital importancia en los primeros años de la Ópera y para la invención de la misma, comenzó su actividad como compositor escribiendo numerosos madrigales, que fueron publicados en nueve libros en total; el último de ellos, póstumamente.

Con respecto a estas polifonías, la *Camerata* argumentó que por ser sus melodías simultáneas varias y diferentes, no sólo en cuanto a la altura de sus sonidos (graves o agudos), sino también a sus textos y ritmos, la belleza y capacidad expresiva que cualquiera de las líneas pudiera tener, era siempre opacada y menguada por la ejecución sincrónica de

³⁹ • Melodía: [del Lat. melodia, del Gr. meloidia, de melos]. En el sentido más general, una sucesión coherente de notas. Aquí nota significa un período de sonido cuya frecuencia es lo suficientemente clara y estable como para oírse como algo diferente del ruido; sucesión significa que aparecen varias notas; y coherente significa que la sucesión de notas se acepta como una afinidad conjunta. Toda la música suele dividirse informalmente en tres dominios: melodía, armonía y ritmo. La melodía se opone a la armonía en cuanto que se refiere a sonidos sucesivos y no simultáneos; se opone al ritmo en cuanto que se refiere a alturas y no a duración o acentuación.

• Monodía: (1) Música que está formada por una sola línea melódica. (2) Cualquiera de los diversos tipos de canción a solo con acompañamiento instrumental italianos que florecieron durante la primera mitad del siglo XVII. Giovanni Battista Doni introdujo el término en la década de 1630; no fue utilizado por los compositores de monodía. Aunque los años entorno a 1600 (que fueron testigo de la representación de las primeras óperas y la publicación de la importante colección de monodias líricas de Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, 1602) se han considerado generalmente como el punto de partida de la monodía, una tradición floreciente de canción a solo acompañada puede remontarse en Italia hasta al menos el siglo XV.

• Polifonía: [Al. Mehrstimmigkeit; Fr. polyphonie; Ing. polyphony; It. polifonia]. Música que combina varias líneas melódicas diferentes de forma simultánea. En principio, el término se utiliza en contraste con música monofónica, que consta de una sola línea melódica, y la música homofónica, que consta de varias líneas que se desplazan al mismo tiempo en el mismo ritmo.

• Registro: (1) Un segmento específico del ámbito total de notas que pueden emitir una voz, instrumento, o de las contenidas en una composición. A veces puede describirse a grandes rasgos simplemente como alto, bajo, etc.

Diccionario Harvard de Música, ed. Don Michael Randel, trad. Luis Carlos Gago, Alianza, 1997.

las demás, dando al final como resultado que la obra no pudiera ser comprendida, ya que los distintos textos se cruzaban entre sí, y que ninguna de las melodías lograra expresar efectivamente sus contenidos.

El Madrigal es un caso particular, pues los compositores de madrigales afirmaban que la intención principal de este género era una exaltación de los afectos y lograr proporcionar el énfasis adecuado a cada palabra, logrando mediante las notas y otros efectos vocales especial atención e interés sobre los conceptos que consideraban de mayor importancia. Así pues, los compositores de Madrigales intentaron y afirmaron poner la música al servicio de la palabra, siendo éste el mismo objetivo que perseguían los integrantes del grupo del conde Bardi y el motivo por el que desearon cambiar el rumbo de la composición musical, e igualmente fue esa la intención que afirmó tener la nueva música, es decir, la monodia acompañada.

Aun así, proclamando tener los mismos propósitos —los madrigalistas, los miembros de la *Camerata fiorentina*, y los compositores de monodia acompañada—, la *Camerata* realizó una fuerte crítica en contra de los madrigales, destacando al respecto la postura de Vincenzo Galilei, quien más que una crítica, parece haber hecho una burla o parodia del género.

Galilei consideró que las estrategias usadas por los compositores de madrigales no cumplían su propósito con respecto a la exaltación del texto y que, contrariamente, producían dificultades para comprender los discursos y causaban efectos ridículos por las maneras en que suponían contribuir a la expresividad de los afectos. Esta crítica fue expresada por Galilei en su *Dialogo della musica antica, et della moderna* de 1581:

[Los madrigalistas] dirán que han imitado las palabras cuando entre las ideas del texto se encontraban algunas con el significado de «huir» o «volar». Estas palabras serán declamadas a tal velocidad y con tan poca gracia como se pueda imaginar. Por lo que se refiere a palabras como «desaparecer», «desvanecerse», «morir», harán que las voces se callen de manera tan abrupta que, lejos de inducir ese efecto, provocarán la risa en el público... Al poner música a un verso de Petrarca en particular como «Y con el buey cojo partirá en busca de Laura», lo declamarán con tales espasmos, tales trompicones, tal vacilación y síncopas que no sonará más que a un ataque de hipo... Otras veces tomarán un verso como «Descenderá al Infierno, al seno de Pluto», y harán descender una de las voces de tal modo que al oyente le parecerá que el cantante está más bien gimiendo... que cantando...

Y donde encuentran lo contrario («Aspira a las estrellas»), lo declamarán en una tesitura tan aguda que jamás haya sido alcanzada por nadie gritando de dolor. Hombres desgraciados, no se dan cuenta de que si cualquiera de los antiguos oradores hubiese declamado jamás el texto de esta manera habría movido a su público a la risa y al desdén al mismo tiempo, y hubiese sido puesto en ridículo y menospreciado por necio, abyecto e inútil.⁴⁰

Tomando ideas y fragmentos sobre la música en los textos de Platón, y los de la *Camerata*, así como de Marsilio Ficino, hemos encontrado algunas correspondencias y paralelismos que, como habíamos dicho, nos han llevado a considerar una muy probable influencia de Platón sobre los pensadores de la Florencia del siglo XVI-XVII. Además, el compositor Vincenzo Galilei, expresó claramente en su *Dialogo della musica antica et della moderna*, que la decisión de escribir su tratado en forma de diálogo, se debía a la influencia de Platón. La siguiente afirmación de Galilei se encuentra en la dedicatoria al conde Giovanni Bardi e introducción de su *Diálogo*:

Está claro que quien no tenga una mente completamente purgada de toda pasión, no puede dar perfecto juicio de cualquier cosa que exista. [...] Ahora, dado que hablar largo y continuamente, como el correr de un torrente, no parece tener el poder y vigor en concluir afirmaciones y argumentos que tiene el diálogo, he considerado relevante tratar mis presentes discursos en tal manera [el diálogo]. Esto, creo, fue una de las importantes causas que incitaron a Platón a tratar los asuntos de la divina filosofía de esta manera.⁴¹

Ahora bien, consideramos que las cualidades correctas que debía tener la buena música para la *Camerata Fiorentina* también se pueden comparar y semejar con las que Platón había determinado. Que el ritmo y la armonía musicales penetran al alma y la afectan, era una certeza para los miembros de la *Camerata*, sin embargo, como hemos dicho, consideraban que dicho poder expresivo y afectivo era imposible realizarse virtuosamente con la música polifónica de aquellos años. Por ello, la *Camerata* y algunos cercanos a ella buscaron la manera de cambiar las formas musicales, de modo que la

⁴⁰ A. W. Atlas, *La música del Renacimiento. La música en la Europa Occidental, 1400-1600*, trad. Juan González-Castelao, Madrid: Akal, 2009, pp. 717-718.

⁴¹ V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Introducción, traducción propia a partir del texto original en italiano y de la traducción al inglés de Robert H. Herman en su tesis doctoral *Dialogo della musica antica et della moderna of Vincenzo Galilei: Translation and commentary*, por la North Texas State University, 1973, p 42.

Todas las traducciones al español de esta fuente son propias.

música volviera a tener la inmensa capacidad expresiva, que, según sus creencias, la música de la Grecia antigua había tenido.

En la opinión de los miembros de la *Camerata*, la música griega había sido simple, de una sola línea melódica, con un ritmo y entonación muy cercanos al habla. En otras palabras, los miembros de la *Camerata fiorentina* estaban convencidos de que, para lograr componer música altamente expresiva y significativa –tal como la que suponían que los griegos usaban en su música–, esta debía contener ideas simples, reflejadas en melodías igualmente simples, cercanas en tono y ritmo a la pronunciación natural hablada de los discursos.

II.2. El surgimiento de la monodia acompañada y el *recitativo*

El grupo del Conde Bardi, así como otros pensadores y grupos de intelectuales y compositores cercanos, tenían ya muy claros los lineamientos generales que deseaban para la creación musical. Como mencionamos antes, lo que buscaban era un retorno a la música de los griegos. Más precisamente, querían para la nueva música la simpleza y sencillez melódica (y armónica) y la fuerza evocativa que ellos imaginaban que la música griega había tenido.

Con estas ideas los compositores de la música moderna, de *la nueva música*, comenzaron a explorar otras regiones del canto y de la armonía que los aproximaban cada vez más a la invención del *recitativo* y el *aria*, elementos esenciales de la Ópera. Estos cambios pretendían encontrar principalmente una austeridad melódica y armónica que la música de la época no tenía, y así mismo, una expresividad y un efecto emotivo mucho mayores que los que podían alcanzarse con las melodías y armonías excesivamente complicadas y tan alejadas de la entonación del habla que se escuchaban en la música más popular de la época, como los madrigales.

En el *Dialogo della musica antica et della moderna*, Vincenzo Galilei incluso retoma y enfatiza el carácter “natural” de la manera que él considera correcta para componer música. Hablando acerca de las escalas y especies musicales, dice lo siguiente:

examinaremos antes que cualquier otra especie, aquella llamada *Syntono Incitato di Tolomeo*. Después de que se examine esto se estará de acuerdo con lo que otros modernos como Guido d'Arezzo, Gaffurio, Glarean, LeFèvre, Valgolio, y otros escritores serios, han admitido abiertamente. Todos estos hombres de común opinión afirman que lo que hoy se canta es el más antiguo *Diatono Ditonio*, cuyas proporciones fueron investigadas con juiciosas consideraciones por el estricto Pitágoras de Samos en la sexagésima olimpiada. [...]

Esto no fue un trabajo o invención humana, sino de la naturaleza. Bien es verdad que Pitágoras (como he dicho) fue el primero que lo consideró.⁴²

Como puede notarse, Galilei decidió conceder gran autoridad al trabajo realizado por Pitágoras; si bien, no lo consideró alguien divino como lo había hecho Marsilio Ficino, sí le dio el crédito de haber sido el primero que pudo observar el orden natural de los sonidos musicales, y más adelante afirma que igualmente Platón había aceptado ese orden:

Por lo tanto, la razón que lo llevó [a Guido d'Arezzo] a designar las notas en su *Introducción* con los mismos números que usó Platón en su *Timeo* (que fueron asignados primero por Pitágoras y más tarde perpetuadas por Boecio), fue –hasta donde me concierne– para darle reputación. Tomó no sólo la distribución de cuerdas más antigua y famosa que se ha conocido, sino aquella que fue dada a los mortales por la Naturaleza.^{43 44}

⁴² Ibidem, pp. 46-47 y 52.

⁴³ Ibidem, pp. 237-238.

⁴⁴ En *Timeo*, Timeo hace para deleite de Sócrates “un discurso acerca del universo, cómo nació y si es o no generado” (27c).

Una vez que Timeo ha invocado a los dioses para que lo ayuden en su empresa, Sócrates lo anima a comenzar con su exposición del tema diciendo lo siguiente (29d): “Nos ha agradado sobremanera tu preludio, intérpretanos a continuación el tema.” Con relación a este pasaje podemos encontrar el siguiente comentario en la edición de Gredos con notas de Francisco Lisi: “Aquí hay un juego de palabras con el significado de *nómos*, que designa tanto la ley, el uso o la costumbre como una monodía acompañada de cítara o flauta. Acerca de la reflexión platónica sobre el particular cf. *Leyes* 4, 719c-720e. La opinión de los intérpretes sobre el sentido que prevalece está dividida. Es necesario oír ambos significados. Si en la traducción he preferido el musical, se debe a la peculiaridad del proemio a la ley, un uso típicamente platónico y derivado del musical.”

En este trabajo hemos decidido mantener el sentido musical del pasaje sustentado por Durán y Lisi. A continuación ofrecemos la transcripción de un pasaje del discurso de Timeo en el que explica las proporciones con las que el mundo fue compuesto; cabe resaltar que afirma que todo fue dividido en siete partes, así como la escala musical de Guido d'Arezzo está dividida en siete notas. No obstante, si los números de este pasaje pueden ser aquellos a los que Galilei se refiere, no podemos aseverarlo, ya que requiere una vasta investigación que no forma parte de los objetivos de este trabajo, sin embargo consideramos pertinente traer a la vista y a la consideración este fragmento platónico:

El dios eterno razonó de esta manera acerca del dios que iba a ser cuando hizo su cuerpo no sólo suave y liso sino también en todas partes equidistante del centro, completo, entero de cuerpos enteros. Primero colocó el alma en su centro y luego la extendió a través de toda la superficie y cubrió el cuerpo con ella. Creó así un mundo circular que gira en círculo, único, solo y aislado, que

Giulio Caccini, miembro de la *Camerata* y compositor de las óperas más antiguas que conocemos, publicó en 1602 una antología de sus composiciones vocales bajo el título de *Le nuove musiche*. Las obras compiladas en esta publicación eran semejantes a las composiciones de otros autores de la época, que ya empleaban en sus obras vocales

por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita de ningún otro, que se conoce y ama suficientemente a sí mismo. Por todo esto, lo engendró como un dios feliz.

El dios no pensó en hacer el alma más joven que el cuerpo, tal como hacemos ahora al intentar describirla después de aquél -pues cuando los ensambló no habría permitido que lo más viejo fuera gobernado por lo más joven-, mas nosotros dependemos en gran medida de la casualidad y en cierto modo hablamos al azar. Por el contrario, el demiurgo hizo al alma primera en origen y en virtud y más antigua que el cuerpo. La creó dueña y gobernante del gobernado a partir de los siguientes elementos y como se expone a continuación. En medio del ser indivisible, eterno e inmutable y del divisible que deviene en los cuerpos mezcló una tercera clase de ser, hecha de los otros dos. En lo que concierne a las naturalezas de lo mismo y de lo otro, también compuso de la misma manera una tercera clase de naturaleza entre lo indivisible y lo divisible en los cuerpos de una y otra. A continuación, tomó los tres elementos resultantes y los mezcló a todos en una forma: para ajustar la naturaleza de lo otro, difícil de mezclar, a la de lo mismo, utilizó la violencia y las mezcló con el ser. Después de unir los tres componentes, dividió el conjunto resultante en tantas partes como era conveniente, cada una mezclada de lo mismo y de lo otro y del ser. Comenzó a dividir así: primero, extrajo una parte del todo; a continuación, sacó una porción el doble de ésta; posteriormente tomó la tercera porción, que era una vez y media la segunda y tres veces la primera; y la cuarta, el doble de la segunda, y la quinta, el triple de la tercera, y la sexta, ocho veces la primera, y, finalmente, la séptima, veintisiete veces la primera. Después, llenó los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones de la mezcla originaria y colocándolas entre los trozos ya cortados, de modo que en cada intervalo hubiera dos medios, uno que supera y es superado por los extremos en la misma fracción, otro que supera y es superado por una cantidad numéricamente igual. Después de que entre los primeros intervalos se originaran de estas conexiones los de tres medios, de cuatro tercios y de nueve octavos y dejó un resto en cada uno de ellos cuyos términos tenían una relación numérica de doscientos cincuenta y seis a doscientos cuarenta y tres. De esta manera consumió completamente la mezcla de la que había cortado todo esto. A continuación, partió a lo largo todo el compuesto, y unió las dos mitades resultantes por el centro, formando una X. Después, dobló a cada mitad en círculo, hasta unir sus respectivos extremos en la cara opuesta al punto de unión de ambas partes entre sí y les imprimió un movimiento de rotación uniforme. Colocó un círculo en el interior y otro en el exterior y proclamó que el movimiento exterior correspondía a la naturaleza de lo mismo y el interior a la de lo otro. Mientras a la revolución de lo mismo le imprimió un movimiento giratorio lateral hacia la derecha, a la de lo otro la hizo girar en diagonal hacia la izquierda y dio el predominio a la revolución de lo mismo y semejante; pues la dejó única e indivisa, en tanto que cortó la interior en seis partes e hizo siete círculos desiguales. Las revoluciones resultantes estaban a intervalos dobles o triples entre sí y había tres intervalos de cada clase. El demiurgo ordenó que los círculos marcharan de manera contraria unos a otros, tres con una velocidad semejante, los otros cuatro de manera desemejante entre sí y con los otros tres, aunque manteniendo una proporción. Una vez que, en opinión de su hacedor, toda la composición del alma hubo adquirido una forma racional, este entró todo lo corpóreo dentro de ella, para lo cual los ajustó reuniendo el centro del cuerpo con el del alma. Esta, después de ser entrelazada por doquier desde el centro hacia los extremos del universo y cubrirlo exteriormente en círculo, se puso a girar sobre sí misma y comenzó el gobierno divino de una vida inextinguible e inteligente que durará eternamente. Mientras el cuerpo del universo nació visible, ella fue generada invisible, partícipe del razonamiento y la armonía, creada la mejor de las creaturas por el mejor de los seres inteligibles y eternos.

Platón, *Timeo*, 34b-36e, en Diálogos VI, traducción, introducción y notas de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 2008.

recursos más austeros, tanto en la armonía como en la línea melódica, dando prioridad a que el texto pudiera ser bien entendido por el público y utilizando cuidadosamente recursos ornamentales que no dificultaran la comprensión de las palabras y que, por el contrario, exaltaran las partes más significativas o las palabras más emotivas e importantes de las frases. Al respecto, Caccini afirmó con insistencia que sus obras fueron compuestas mucho tiempo antes de su publicación y por eso aseguraba que esa nueva manera de componer había sido introducida por él; sin embargo, la gran peculiaridad e importancia del trabajo de Giulio Caccini es la introducción que escribió para *Le Nuove Musiche*, en la que expuso detallada y explícitamente los lineamientos con los que compuso estas obras: todas ellas son piezas de canto para una sola voz cuya entonación y ritmo pretenden respetar en gran medida la entonación y el ritmo del habla, con un acompañamiento sencillo de algún instrumento. También, como hemos señalado, en este texto introductorio se atribuye a sí mismo la invención de este nuevo estilo compositivo para la música vocal.

Además, menciona lo influenciado que se vio por la *Camerata fiorentina* del Conde Giovanni Bardi en Florencia, así como por otros nobles, músicos, poetas y filósofos de esa ciudad, y afirma que por las buenas y claras razones que ellos daban, había dejado de escribir contrapuntos (música polifónica; difícil de ejecutar y de escuchar por incluir simultáneamente varias voces distintas) hace más de treinta años. Caccini atribuye estas importantes razones que los intelectuales florentinos observaron, al estudio de los filósofos clásicos y principalmente a la ferviente lectura de las afirmaciones de Platón con respecto a la música:

Estos entendidísimos caballeros siempre me han confortado y con clarísimas razones convencido de no predicar aquél tipo de música, que no dejando a las palabras entenderse bien, daña el concepto y el verso, ahora alargando, ahora acortando las sílabas para acomodarse al contrapunto, laceración de la Poesía, sino ceñirme a aquél estilo tan alabado por Platón y otros filósofos, que afirmaron que la música no es otra cosa, sino la palabra, el ritmo y por último el sonido, y no del modo contrario; una voluntad, que pueda penetrar en el intelecto del otro y hacer aquellos efectos maravillosos que admiran los Escritores, y que no podrían hacerse por medio del contrapunto de la música moderna y particularmente cantando un solo sobre cualquier instrumento de cuerda.⁴⁵

⁴⁵ “questi intenditissimi gentilhuomini mi hanno sempre confortato, e con chiarissime ragioni convinto, à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto, e il verso,

Como ya hemos mencionado, Giulio Caccini, además de componer las obras publicadas en *Le Nuove Musiche*, escribió también *La Dafne* y *L'Euridice*, obras que respetaban este nuevo estilo austero de composición y que además eran representadas de manera escénica, siendo ahora consideradas las óperas más antiguas que conocemos, aunque probablemente su estilo musical y sus otras características las hagan más cercanas a los *Intermezzi* que al posterior estilo de la Ópera. De cualquier manera, con la influencia de lo que se creía acerca de la importancia y las funciones de la música para Platón, y para la Tragedia de los antiguos griegos, la obra de este compositor e intelectual de Florencia, nos ha legado importantes pasos, tanto teóricos como musicales, en la historia del desarrollo del posterior género operístico, teniendo sus trabajos una importancia capital para la invención del *aria* y el *recitativo*, partes características y esenciales de la Ópera.

Los *Intermezzi* que ya hemos mencionado eran escenas que se representaban en diversos momentos intercalados en una obra dramática hablada. De gran importancia para el desarrollo de la Ópera, fueron los *Intermezzi* llevados a cabo durante la presentación de la obra de teatro *La Pellegrina* en el año 1589, con motivo de festejar la boda entre el duque Fernando I de Medici y Cristina de Lorena. Cada uno de estos entreactos tenía como tema algún pasaje mítico de la antigua Grecia relacionado con el poder de la música. Además, dentro del grupo de compositores de cada uno de estos intermedios, se encontraban personajes centrales para la creación de la monodia acompañada, que fue la base del *aria* y el *recitativo*. La característica principal de los *Intermezzi* es que eran completamente cantados, pero no eran precisamente una escena ni una pequeña pieza teatral, sino "algo así como un cuadro viviente, casi o totalmente estático, de un episodio sacado de la mitología.

ora allungando, e ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia, ma ad attenermi à quella maniera cotanto lodata da Platone, e altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la favella, il righmo, e il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere, che ella possa penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori, e che non potevano farsi pero il contrappunto nelle moderne musiche, e particolarmente cantando un solo sopra qualunque strumento di corde, che non se ne intendeva parola per la moltitudine de i passaggi, tanto nelle sillabe brevi quanto lunghe, e in ogni qualità di musiche pur che per mezzo di essi fussero dalla plebe esaltati, e gridati per solenni cantori.”.

G. Caccini, *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, 1614, Studio per Edizioni Scelte, Firenze, Italia, 1983, introducción.

Traducción al español propia.

La música vocal, a menudo cantada por una voz solista acompañada por instrumentos acórdicos, por lo general agregaba comentarios explicativos".⁴⁶

Para esta ocasión participaron como compositores, como actores y como cantantes de *Intermezzi*, tanto Giulio Caccini, como Jacopo Peri, un compositor romano o florentino nacido en 1589. Como habíamos mencionado, uno de los principales intereses del mecenazgo en producir este tipo de obras era la auto legitimación de los puestos políticos o públicos que ocupaban. La escenificación de *La Pellegrina* no fue la excepción y tampoco los *Intermezzi* llevados a cabo entre los actos de la obra; los temas que trataron, además de ser escenas de la mitología griega que mostraban y exaltaban el poder de la música, anunciaban también con sus cantos la llegada de una nueva etapa de oro, cuyo inicio estaba marcado justamente por la boda que festejaban. Se presenta, pues, una vez más un claro ejemplo del poder creador y legitimador del mito hecho obra de arte, muy bien conocido y aprovechado en el Renacimiento Florentino.

La novedad de estas producciones, la extraordinaria aptitud de los cantantes y los asombrosos efectos escénicos aportaron mucho al mensaje dirigido a los cortesanos y a los ilustres visitantes que siempre conformaban el público de tales espectáculos: la Florencia de los Medici tuvo una rica historia, hizo importantes contribuciones a la cultura europea, formó parte del resurgimiento del proceso político, pudo reunir y coordinar las actividades más avanzadas en diversas artes, y tuvo el criterio y los recursos necesarios para contratar a los mejores intérpretes y diseñadores disponibles.⁴⁷

Posteriores a las reuniones de intelectuales en Florencia con el conde Bardi —a causa de su partida a Roma—, comenzó a frecuentarse otro círculo de artistas alrededor del acaudalado cortesano Jacopo Corsi, quien además era un compositor aficionado. En este grupo —en el que Caccini y Galilei, aunque fieles al círculo de Bardi, también tuvieron participación— se encontraban el ya mencionado compositor Jacopo Peri y el poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621).

A diferencia de la *Camerata*, el grupo de Corsi se dedicó a la creación escénico musical y no a discutir y teorizar al respecto. *La Dafne* fue una peculiar obra en la que comenzaron a trabajar desde 1594 aunque se estrenó hasta 1598, el libreto es de Rinuccini y la composición musical tuvo tres versiones, la primera del propio Jacopo Corsi,

⁴⁶ J. W. Hill, op. cit., p. 37, nota 38.

⁴⁷ Ibidem, p. 39.

posteriormente una de Giulio Caccini y otra del joven Jacopo Peri. Finalmente se representó una combinación de los tres trabajos, pero la mayor parte era de Peri y lo peculiar de esta obra, que nos hace ahora considerarla el más directo antecedente de la ópera como la conocemos, es que fue el primer drama musical dividido en escenas, todas ellas completamente cantadas.

Como se puede ver, el grupo de artistas allegado a Corsi ya no se ocupaba de discutir acerca de la música y los filósofos griegos; sin embargo, en el estilo compositivo que desarrollaron y defendieron prevalecerían las ideas y tendencias de composición que hombres como Giulio Caccini habían postulado con la influencia clara y expresa de sus estudios y creencias sobre la música de los griegos y las funciones de esta sobre el hombre y sus afectos.

Actualmente se conserva una parte muy pequeña de *La Dafne*, pero sabemos acerca de su gran éxito, ya que después de su estreno tuvo varias representaciones y, gracias a ello, se continuaron componiendo obras dramáticas con este nuevo estilo cantado. Por ejemplo, *Il rapimento di Cefalo*, compuesta en su mayoría por Caccini, y *L'Euridice*, una ópera con libreto también de Ottavio Rinuccini de la que sobreviven aún dos versiones completas, una de Peri y otra de Caccini.

L'Euridice compartía con las obras anteriores que el tema que la inspiraba era un pasaje mítico de la antigua Grecia y podría decirse que se encuentra en el género del drama pastoral, acercándose cada vez más a la ópera, ya que por vez primera se reemplazó el discurso hablado entre las canciones y los coros por discursos cantados. A estos diálogos cantados que se intercalan con las canciones para dar continuidad a la narración, se les dio posteriormente el nombre de *recitativo*. Jacopo Peri no expresó abiertamente una postura que fundamentara su estilo de componer, a diferencia de Caccini, que lo hizo en la introducción de *Le nuove musiche*, en donde aclaró que sus ideas acerca de la música y la composición estaban directamente relacionadas con su manera de entender la música de los antiguos griegos y las ideas de Platón al respecto, además de las ideas de sus amigos de la *Camerata* reunida por el conde Bardi. No obstante, Peri compuso de una manera en la que no contradecía los postulados de los teóricos y compositores anteriormente mencionados, pues también defendió la idea de que la música debía servir para que el discurso fuera

mejor recibido por el intelecto y que, de esa manera, influyera más efectiva y directamente en el espíritu; y para esto utilizó un estilo de recitativo "narrativo".

Las características del estilo narrativo ilustradas en la noticia de Dafne [a Orfeo] son:

- puesta en Música silábica del texto sin melismas decorativos;
- uso abundante de la repetición de notas (recitación sobre un sonido);
- normalmente, un ámbito vocal bastante reducido entre las frases;
- la carencia de cualquier diseño memorable o de un desarrollo direccional en el ritmo o el contorno melódico;
- melodía y armonía generalmente diatónicas, y
- un acompañamiento de acordes delimitado por una línea de bajo que se mueve lentamente y que no tiene una actividad melódica o rítmica independiente.⁴⁸

Con lo anterior confirmamos que al componer, Peri tenía en mente un objetivo similar al de Caccini en cuanto al uso de la música, exaltar el discurso y servirle de vehículo para penetrar en el hombre que la escucha, y de esta manera compuso intentando semejar con las notas la entonación natural del habla y la duración natural de cada sílaba, pero enfatizando y potenciando aún más los afectos expresados por el discurso. Con ese objetivo eligió cuidadosamente los sonidos que daría a cada parte de la obra; los momentos de alegría, los lamentos de Orfeo, el momento final de triunfo en el que Orfeo y Eurídice regresan del inframundo, etc. "en cuanto a la ejecución de la voz, Peri quería «imitare col canto chi parla», es decir, que el canto, en una declamación libre del texto, respetase los acentos y sílabas de la prosodia natural del lenguaje".⁴⁹ Pues bien, estos compositores buscaron principalmente que la música se adaptara al texto, tanto en el aspecto de la métrica y los acentos naturales del lenguaje, como en el aspecto emotivo, es decir, que la música y el texto fueran adecuados para mostrar los sentimientos que sus personajes estaban experimentando, o como Platón lo había expresado en la *República*, para adecuarse al carácter del alma:

⁴⁸ Ibidem, pp. 42-43.

⁴⁹ G. Menéndez Torrellas, *Historia de la ópera*, Madrid, Akal, 2013, pp. 20-21.

Además, el ritmo perfecto se adapta a la dicción bella, asemejándose a ella; el ritmo defectuoso, a la dicción opuesta. Del mismo modo con lo armonioso y lo carente de armonía, si es que el ritmo y la armonía se ajustan al texto, como decíamos hace un momento, y no el texto al ritmo y a la armonía. [...] Y la manera de decir, y el texto, ¿no se adecuarán el carácter del alma?⁵⁰

El libreto de Rinuccini —*L'Euridice*— con versiones tanto de Peri como de Caccini, se desarrolla en un ambiente predominantemente pastoril: comienza con los pastores y las ninfas celebrando el matrimonio de Eurídice y Orfeo. Después Orfeo expresa su felicidad, pero Dafne aparece y le anuncia que su esposa Eurídice ha muerto después de ser mordida por una serpiente y Orfeo jura reunirse con ella en el Inframundo. En la siguiente escena Arcetro narra que Venus conmovida por el llanto de Orfeo, lo lleva en su carro hasta las puertas del Infierno, para que consiga con sus cantos conmover a Plutón y poder así recuperar a su amada Eurídice. Finalmente Orfeo vuelve junto con Eurídice al mundo de los vivos y celebran su regreso en una escena pastoril como la del inicio.

Como se puede notar, el Orfeo de Rinuccini —musicalizado por Caccini y por Peri— no conservaba la sabiduría ni aquellas cualidades divinas y mágicas que la figura de Orfeo tenía para Marsilio Ficino, adquiridas tanto por su nacimiento divino como de manera iniciática. En contraste, podríamos decir que lejos de ser ese gran sabio, era un hombre dominado por sus pasiones que poseía el excepcional talento de transformar esas pasiones en cantos tan bellos y expresivos, que le permitían transmitirlos conmoviendo a hombres y dioses. Este Orfeo era mucho más parecido al Orfeo del poeta Angelo Poliziano; un hombre sensible e increíblemente artístico que padece intensamente todos los afectos que las circunstancias externas le orillen a experimentar. No obstante, este Orfeo apasionado que nace en los primeros años del siglo XVIII resultó mucho más afortunado que aquél Orfeo renacentista de Poliziano, pues logró obtener el final feliz⁵¹ que anhelaba a

⁵⁰ Platón, *República*, 400d-400e.

⁵¹ Con respecto a los diferentes finales que se conocen del mito de Orfeo y Eurídice, existe la inquietud de señalar la posibilidad de que el más antiguo de los desenlaces sea el final feliz en el que Orfeo logra rescatar a su amada esposa, y volver con ella al mundo de los vivos. Sobre esto no haremos un estudio profundo ni detallado, pero sí señalaremos la existencia de esta hipótesis y, en caso de ser cierta, consideramos que bien cabría la posibilidad de que la obra *L'Euridice* de Ottavio Rinuccini, con música de Giulio Caccini y Jacopo Peri, hubiera podido ser influenciada o inspirada por el mencionado antiguo final feliz. No obstante, es algo que no podemos afirmar con seguridad, sino simplemente tener en cuenta como una posibilidad hipotética. La fuente más antigua que hemos hallado cuyo final no es la trágica separación de Orfeo y Eurídice, es un pequeño fragmento en griego, en *Deipnosophistai*, XIII, 597b, de Hermesianacte, Ateneo. Sin embargo, este

lado de su amada esposa Eurídice, y no asesinado a manos de bacantes. Aun así, ambos desenlaces fueron causados por los afectos y pasiones por los que Orfeo se dejó arrastrar.

Independientemente de las concordancias y las divergencias con Marsilio Ficino y con Angelo Poliziano, las musicalizaciones de esta obra de Rinuccini —*L'Euridice*— trajeron de vuelta a la vida artística en Italia a la figura y la historia del cantor Orfeo y su descenso a los Infiernos en busca de su amada esposa Eurídice, y su retorno no habría de quedarse sólo en estas primeras experimentaciones del grupo de músicos y poetas allegados a Corsi y herederos de la *Camerata* del conde Bardi, sino que permanecería y detonaría al menos en la música, un gran número de obras importantes, trascendiendo épocas, géneros y estilos, tanto de tipo vocal como instrumental.

Así pues, gracias a los cuestionamientos y postulados de la *Camerata fiorentina* en favor de un nuevo estilo monódico de música vocal que le quitara al contrapunto la importancia y popularidad de las que gozaba, pues este último contradecía las descripciones platónicas de cómo debía ser la buena música; las críticas en tono burlón de Galilei al Madrigal, mostrándolo como un fallido intento de poner la música al servicio de la palabra; los postulados acerca de la música de los griegos que de manera epistolar definieron Mei y la *Camerata*; la introducción de Giulio Caccini a su publicación de *Le nuove musiche*. Gracias también a los herederos del grupo de Bardi, el círculo reunido en torno a Jacopo Corsi, quienes comenzaron a experimentar en la composición de obras dramáticas tomando en cuenta todo aquello discutido e ideado por la *Camerata*. Y de manera más definitiva, gracias a las experimentaciones de Giulio Caccini y de Jacopo Peri, y los libretos del poeta Ottavio Rinuccini, se creó una puerta por la que se pudo volver al mito de Orfeo. La música

pequeño fragmento tampoco concluye en el final feliz de triunfo sobre la muerte, y vuelta de ambos amantes al mundo de los vivos:

“A Agríope la tracia el querido hijo de Eagro [*scil.* Orfeo], blandiendo una cítara, la sacó del Hades. Él navegó por aquel cruel y arduo lugar, allí donde Caronte porta dentro de la barca común las almas de los muertos, y gritó en alto a la laguna que retiene la corriente por las grandes cañas. Y el solitario Orfeo se atrevió a tocar la cítara junto a las aguas: pudo así persuadir a toda clase de dioses y al blasfemo Cocito que sonrío bajo su ceño. Incluso resistió la mirada del terrible perro que aviva tanto la voz en el fuego como en el fuego la cruel mirada, provocando horror con sus tres cabezas. Con su canto persuadió en aquel lugar a los poderosos soberanos de que Agríope recobrase el dulce soplo de la vida.”

C. García Gual, D. Hernández de la Fuente, *El mito de Orfeo. Estudio y traducción poética*, México, FCE, 2015, pp. 100-101.

nueva y el drama nuevo, estaban ahora listos para acoger el poder conmovedor y mágico del orfismo, y también para reencontrarse con las virtudes de la música correcta que había sido descrita por el divino Platón.

Pues bien, podemos ver hasta este momento que a pesar de las diferencias entre compositores, libretistas y teóricos de la época, había cierta especie de proyecto común que se encaminaba hacia la invención de la ópera. Y hemos identificado —al menos en este trabajo— dos fuentes de las que se alimentaba ese proyecto: por un lado, el entusiasmo por conocer y retomar las ideas acerca de la música para los griegos, especialmente Platón, que hallaron gran resonancia en el pensamiento de Marsilio Ficino, y posteriormente para los teóricos, libretistas y compositores inventores de la ópera, además de la gran importancia del nutrido trasfondo órfico que estas ideas de los griegos conllevaban. Y por el otro lado, se encuentra la gran popularidad que el mito de Orfeo y Eurídice adquirió en las representaciones escénicas, a partir de la bien conocida obra de Angelo Poliziano.

Capítulo III. La Ópera

Observamos que los primeros pasos del drama musical del siglo XVII fueron dados, en buena parte, conforme a las ideas y postulados de los intelectuales de la *Camerata fiorentina*, quienes, como hemos visto, discutieron acerca de la música de su tiempo según su comprensión y sus propias interpretaciones de las ideas de Platón y en general de la música griega. La creación de novedosos dramas musicalizados y cantados que fueron compuestos conforme con estas ideas comenzó a ganar terreno y popularidad en Italia; en éstos se desarrollaban historias inspiradas en las peripecias de personajes míticos de la Antigüedad griega; de esta manera, es decir, de la mano de los antiguos mitos y del afán florentino por volver a la música y las ideas de los griegos, los libretistas y compositores que se aventuraron a producir estas obras forjaron el inicio del nuevo género artístico de Occidente: la Ópera.

Estas primeras óperas inspiradas en la mitología antigua de los griegos tienen como escenario el campo y se desenvuelven en un ambiente predominantemente pastoril; sin embargo, sería un error asociar de manera directa la creación de la ópera con el drama pastoral de la época, dado que los temas que el drama pastoral ofrecía eran generalmente situaciones cotidianas, así como sus personajes que eran pastores comunes, distando mucho de los dioses, semidioses, ninfas y demás seres sobrehumanos de la mitología.

En realidad, las historias y personajes que ellos elegían no eran en absoluto pastorales, si definimos ese adjetivo como ellos bien pudieron haberlo definido, por referencia a las tramas y protagonistas del drama pastoral hablado a finales del siglo XVI. Las primeras óperas cortesanas, no fueron dramas pastorales, sino mitos dramatizados que sucedieron en el campo (¿y cuántos mitos se sitúan en la ciudad?).⁵²

Por otro lado, refiriéndonos al aspecto formal de ambos géneros, en el drama pastoral la música no tenía la importancia que tenía en las primeras obras que forjaron la ópera, pues era en su mayoría un género dramático hablado que podía o no echar mano de música y sonidos, pero no como elementos capitales de la representación. Como ya hemos

⁵² G. Tomlinson, "Pastoral and musical magic in the birth of opera", en *Opera and the Enlightenment*, ed. Thomas Bauman and Maria Petzoldt McClymonds, Cambridge University Press, 1995, p. 11.

dicho, la gran importancia cultural, formativa e incluso doctrinaria que tenía la música, así como la manera correcta de componerla, habían sido temas amplia y entusiástamente abordados por los miembros de la *Camerata Fiorentina*, y también habían comenzado a ser puestos en práctica por algunos miembros de ella y posteriormente por sus herederos, los intelectuales y artistas amigos de Jacopo Corsi.

Pues bien, según lo hemos estudiado, los principios de estos dramas musicales con temas míticos que forjaron la invención de la Ópera, surgieron con una importante influencia de las ideas sobre la música de los griegos y, sobre todo, a la luz del entusiasta estudio de los textos de Platón, que se reflejaron en la búsqueda de los compositores por lograr exaltar con la música la belleza y la virtud de los discursos y por evocar con mayor fuerza y eficacia las virtudes y facultades trascendentes que se deseaban despertar en el hombre, en el espectador, valiéndose de poner la música al servicio de la palabra y no al contrario; pero no con el objetivo de emocionar o conmover al público a través de una sentimental exaltación de los afectos, sino con el de poder despertar a través del discurso correcto y del correcto estímulo sonoro aquella parte virtuosa y divina que yace confundida y somnolienta en cada uno de los hombres, como un latente vínculo con una realidad subyacente, trascendente, perfecta y mágica, oculta a los sentidos, pero accesible para el alma.

Como resultado, estos importantes personajes de la historia de la música occidental desarrollaron el *recitativo*, que quizá constituye la novedad definitiva que distinguió al nuevo género de aquellos otros tipos de dramas musicales que ya se conocían en la época.

Como hemos estudiado, el desarrollo del recitativo y del estilo monódico (sólo una melodía en contraste con el contrapunto), emblemáticos de la Ópera, claramente fueron forjados con la intención de semejar la música griega, dotada con las cualidades que los estudiosos y compositores del Renacimiento tardío habían estudiado en los escritos de Platón; es decir, que con sus nuevas composiciones estaban en busca de una monodia simple, bella y ordenada, que pudiera despertar un rapto de belleza, simplicidad y orden en el alma humana. Así pues, con estas bases para la composición musical, utilizaron herramientas tales como considerar los ritmos, acentos y entonación naturales del habla; con esto no pretendían hacer un retrato o mímica con notas de las palabras y las emociones

del discurso, no buscaban precisamente evocar y reforzar los afectos contenidos en el relato, más bien esta idea fue atacada e ironizada por ellos y para muestra de ello basta recordar el caso que expusimos antes de la conocida crítica de Vincenzo Galilei a los compositores de madrigales de la época.

Así como vimos en el capítulo anterior, Giulio Caccini y Jacopo Peri fueron en el terreno musical quienes lograron las obras con más importancia en un inicio del camino hacia la instauración de la Ópera, poniendo en práctica todas aquellas teorías acerca de la composición musical para lograr expresar al público todos los afectos contenidos en el discurso y así poder llevarlos a aquél otro plano de la existencia oculto a los sentidos, pero del que el hombre participa y con el que mantiene una conexión susceptible de despertarse, por ejemplo, a través del furor poético. Así pues, ambos dejaron de lado la polifonía y el contrapunto, renunciaron a la composición de los populares madrigales, y prefirieron dedicar sus esfuerzos a hallar mayor expresividad y mejor comunicación de los afectos siguiendo las ideas musicales que conocieron de Platón –al menos indirectamente–, es decir, por medio de cantos monódicos de melodías simples y muy apegadas a los ritmos, la entonación y los acentos naturales del habla, que pudieran encontrar armonía con las almas virtuosas, y por lo tanto, aptas para acercarse al plano supraterráneo que la buena música es capaz de evocar. El propósito de esta concepción acerca de poner la música al servicio de la palabra, era lograr que la música *revelara*, por medio de la armonía, el sentido oculto y suprasensible del discurso poético al alma del hombre.

Podemos ver en estos importantes compositores unas ideas musicales provenientes de su interpretación del platonismo. Pero también es importante mencionar que todos estos músicos y poetas eran importantes aristócratas y que las primeras óperas fueron obras encargadas por las cortes cultas; es decir, que estamos hablando de un género que surgió de y para una élite educada y cortesana, que aún miraba con veneración y nostalgia al pasado de la Antigua Grecia, y a Platón como uno de sus máximos pensadores. Además, esta élite florentina provenía con orgullo de la Florencia de Lorenzo de Medici, en la que el humanismo neoplatónico y órfico de Ficino y, posteriormente de Giovanni Pico della Mirandola, cobraron gran importancia.

Colocando al hombre al centro de la creación, en medio y participe de todo, como un puente, están a su alcance tanto el mundo sensible de lo terreno como la realidad sutil y suprasensible de lo divino. Basta recordar las palabras que dirige Dios a Adán en el *Discurso sobre la dignidad del hombre*:

Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmases en la obra que prefirieres. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas.⁵³

Estas ideas no se habían perdido para finales del siglo XVI, sino que habían permanecido presentes, permeando la educación de la élite intelectual, aquella que auto legitimaba su poder político con la fuerza del conocimiento, el arte y la cultura, generando y ofreciendo numerosas obras y espectáculos, dentro de los cuales se fue introduciendo y popularizando las representaciones de las primeras óperas. Los primeros compositores de óperas hicieron música mucho más parecida a la entonación del habla, no con el objetivo de imitar los sonidos del discurso hablado, sino para encontrar y exaltar el elemento melódico inherente o implícito en el lenguaje, elemento inteligible y racional, sobre el cual era posible la construcción de un camino armónico y matemático hacia la región celeste de la divinidad.

Quienes solicitaban que se compusieran las primeras óperas, los creadores de las mismas y su público, eran una clase alta y culta, educada con las ideas y los valores neoplatónicos, y es precisamente por medio de ellos que podían justificar una relación directa con el mundo divino, una comunión con la divinidad que hacía legítimos su poder, sus privilegios y sus gobiernos. Como ya lo había dicho antes Ficino, el hombre era capaz de asemejarse, acercarse e incluso volver al ámbito divino, si es que lograba entablar armonía con ciertos cuerpos celestes; y un medio privilegiado por Ficino para lograr esta armonía es, como habíamos ya expuesto, la música y la entonación de himnos.

El canto del Renacimiento tardío expresa este sujeto ficiniano. La fuerza motora de los repertorios del canto de la época es la mayoría de las veces un intento de entablar sistemas de correspondencia

⁵³ G. Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, México, UNAM, 2009, p. 14.

entre diferentes niveles de significado sonoro y verbal. Así estos repertorios construyen una voz musical que busca su efectividad en la mimesis de otros patrones formales no musicales y no verbales. Encarnan los patrones emocionales y éticos que otorgan al canto el acceso al mundo suprasensible.⁵⁴

Pues bien, parece que al menos en esta primera etapa en la historia de la Ópera, podemos decir que los compositores pretendían con su música alcanzar el noble propósito que ya le atribuían a la música Platón y el estudioso de su obra, Marsilio Ficino. Es decir, el de revelar la verdad oculta y suprasensible a las almas virtuosas, para que estas puedan acceder al plano divino del que nos alejamos y nos olvidamos al encontrarnos inmersos en la confusión y angustia que nos producen la multiplicidad y el desorden del mundo sensible.

Pero con respecto a la creación de los libretos, el personaje principal de estos primeros años en que la Ópera ya se anunciaba fue sin duda el poeta florentino Ottavio Rinuccini. Libretista de las primeras óperas cortesananas de la década de 1590, musicalizadas por Giulio Caccini y por el joven Jacopo Peri, así como posteriormente en los primeros años del siglo XVII, trabajó también con Claudio Monteverdi. Los trabajos de Ottavio Rinuccini no se han vinculado directamente con la *Fabula d'Orfeo* escrita por Angelo Poliziano en la época de Lorenzo el Magnífico, pero basándonos en los argumentos del musicólogo estadounidense Gary Tomlinson, creemos que Rinuccini sí fue influenciado por Poliziano. Como prueba de ello, citamos a continuación la exposición al respecto de Tomlinson:

En primer lugar, Rinuccini vivió en un gran ducado florentino que miraba atrás nostálgicamente y auto promovía el orgullo por los logros de la ciudad en los días de Lorenzo el Magnífico, Poliziano, Botticelli, y Marsilio Ficino. En el ámbito literario florentino publicaciones como *Tutti i trionfi, carri, mascherate ò canti carnascialesche andati per Firenze, dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici* de 1559 y las muchas colecciones de *Canzone a ballo* de Lorenzo, Poliziano, y sus contemporáneos, impresa en las décadas de 1550 y 60, atestiguan este orgullo retrospectivo.

En segundo lugar, el pequeño drama de Poliziano de ninguna manera era un trabajo olvidado en el siglo XVI. De acuerdo con la investigación de Carducci hace un siglo, [la *Fabula d'Orfeo*] fue publicada en unas dos docenas de ediciones de 1494 a la década de 1550. Ésta generó una tradición

⁵⁴ G. Tomlinson, *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*, trad. T. Paul Silles, Barcelona, Idea Books, 2001, p. 22.

semi-popular de recitaciones órficas de *cantastorie* que continuó parafraseándola hasta el siglo XIX. [...] Es simplemente impensable, que Rinuccini no conociera el trabajo de Poliziano en alguna o varias versiones.⁵⁵

De este modo, asumiendo que Ottavio Rinuccini conocía la obra de Poliziano, nos parece que las probabilidades de que esta lo haya influenciado, son muy altas. Como habíamos resaltado en el capítulo anterior, la *Fabula* de Angelo Poliziano y *L'Euridice* escrita por Rinuccini, tenían como tema el mismo mito griego sobre Orfeo y su esposa Eurídice, y aunque tienen finales del todo diferentes, vemos que en ambas obras Orfeo es un hombre sensible y poseedor de un talento musical extraordinario, pero que es comandado y dominado por sus pasiones. Rinuccini mantiene en su obra el carácter pasional que Poliziano dio a su Orfeo y la gran diferencia entre ambos finales se debe principalmente a las distintas maneras en que los hechos y las acciones de los personajes afectan las emociones de Orfeo; es decir que, en ambos casos, Orfeo se mantiene a expensas de los sucesos que lo rodean y todo lo que logra es posible solamente gracias a su gran capacidad de conmover con sus cantos, que son en realidad casi encantamientos, pero mantienen un carácter meramente pasional.

Con respecto a Orfeo como el personaje protagonista de estas obras, podemos observar que poseía cualidades y capacidades que le habían sido atribuidos tanto por los poetas griegos como por platónicos de la Antigüedad tardía y del Renacimiento, como Marsilio Ficino y Angelo Poliziano, quienes resultan los principales pensadores renacentistas para nuestro estudio. Estas cualidades se refieren a su bellissimo y encantador talento musical, que le permitía conmover a los hombres y a la naturaleza toda, a las furias custodias de los infiernos y a los dioses, incluyendo al mismo Plutón, soberano del reino de los muertos.

Sin embargo, hay una parte muy sobresaliente de las cualidades atribuidas en la Historia a Orfeo, que parece haber sido omitida por los primeros escritores de óperas, así como antes lo había sido por Poliziano. Como se expuso anteriormente, para la interpretación del platonismo asentado sobre las bases del pitagorismo que hemos estudiado, la posesión y la transmisión esotérica de los misterios órficos habría tenido un

⁵⁵ G. Tomlinson, op. cit., pp. 12-13, nota 52.

papel fundamental para estas doctrinas, conformando una base misteriosa casi sacerdotal de una sabiduría con elementos racionales, divinos y mágicos. Pues bien, vemos que esta sabiduría órfica no figuró como una característica de los Orfeos creados por Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini y Jacopo Peri.

En resumen, podemos decir que en esta etapa de las primeras óperas cortesanas, en el ambiente aristocrático y culto de los primeros compositores y el primer público de la Ópera, permanecían presentes los ideales neoplatónicos que habían sido desarrollados el siglo anterior y se manifestaron principalmente con las innovaciones en el ámbito de la composición musical. En estos ideales se hallaban involucrados por igual elementos que hoy distinguimos como pertenecientes a la religión, al mito y a la magia, pero entonces no había una línea que trazara los límites entre estos; de la misma manera en que Marsilio Ficino trató a la música, a la medicina, a la religión y a la astrología, como a una y la misma sabiduría.

Por eso lo que se pretendía mostrar en estas obras “eran potentes símbolos musicales del universo mágico persistente entre sus audiencias, de un cosmos en el que la música seguía siendo una fuerza ontológica y psicológica oculta. Eran magos cuya magia reveladora era la música, no músicos que pudieran atraer a sus audiencias a olvidar, por un momento, una realidad desmitificada”.⁵⁶ En otras palabras, pretendemos hacer una lectura que explique estas primeras óperas como una suerte de práctica mágica, en la que un público se reúne para poder, por unos momentos, evocar y avivar su vínculo con la realidad divina y cotidianamente oculta a los sentidos.

III.1. *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio

Una vez que Rinuccini, Caccini y Peri, habían devuelto al arte dramático-musical el mito del descenso de Orfeo al inframundo, con el objetivo de rescatar a su amada esposa, la ninfa Eurídice, éste se quedaría por un largo tiempo. La siguiente gran obra sobre este mito no tardó mucho en llegar; fue la ópera *L'Orfeo* estrenada en 1607, una obra del libretista

⁵⁶ Ibidem, p. 15.

Alessandro Striggio y del compositor Claudio Monteverdi, y que actualmente es considerada la primera gran obra que marcó el triunfo del género operístico. En la actualidad no conocemos la primera versión publicada de 1607, que está perdida, sino la de su reestreno de 1609, así como una reimpresión de 1615, en las que sabemos que el final difiere significativamente de la versión originalmente presentada en 1607.

L'Orfeo no fue otra ópera llevada a cabo en Florencia, sino en la corte de Mantua, que se encontraba bajo el gobierno de los Gonzaga, al igual que en la época en que el poeta Angelo Poliziano vivió en esa ciudad y presentó su *Fabula di Orfeo*. Y así como la obra de Poliziano provocó gran impresión por ser la primera en utilizar la forma de la *sacra rappresentazione* para contar una historia con tema pagano y que, además, estaba escrita en italiano, una lengua vulgar, y no en latín, la ópera escrita por Claudio Monteverdi y Alessandro Striggio causó gran sorpresa en el público, puesto que fue la primera obra dramática completamente cantada que se representó en Mantua, con *recitativos* en lugar de monólogos y diálogos hablados entre las canciones (*arias*), es decir, fragmentos cantados por los mismos personajes, que conectan y explican los acontecimientos y las grandes partes musicales y vocales más elaboradas.

En esta ópera hay numerosas diferencias con respecto a las obras de Caccini y Peri —ambas sobre el mismo libreto de Rinuccini. Quizá la diferencia más importante o significativa de *L'Orfeo* sea un peculiar final aparentemente trágico, pero que es seguido por una inesperada solución que le da a la obra un giro triunfal, resultando en una oda humanista —aunque ese final fue agregado posteriormente a la ópera, para una segunda puesta en escena en 1609—; además, en la obra de Monteverdi y Striggio, sí encontramos constantes menciones acerca del origen semidivino de Orfeo. Por otro lado, en la esfera musical, las diferencias no son pocas; van desde un estilo melódico con mucho más movimiento y considerablemente más ornamentado, hasta el uso de una dotación instrumental más nutrida y mucho más presente, que dejó de limitarse al austero bajo continuo de las óperas anteriores.

No obstante, aun teniendo una música mucho más compleja, una instrumentación más rica, y requiriendo mucho mayor lucimiento del desempeño vocal de los cantantes y de los coros, la ópera *L'Orfeo* mantuvo el objetivo de poner la música al servicio de la palabra,

como el mismo compositor Claudio Monteverdi lo mencionó en su introducción al octavo libro de madrigales *Guerrieri et amorosi*, sólo que esto fue hecho con un estilo diferente del tradicional establecido por Gioseffo Zarlino.

III.1.1. Alessandro Striggio y el libreto

Alessandro Striggio nació en Mantua cerca de 1573. De origen noble, fue hijo de un compositor de madrigales y su madre fue intérprete de laúd y cantante. Combinaba su actividad musical y artística con su carrera diplomática.

Como músico, Striggio tuvo participación en los relevantes y ya mencionados *intermezzi* de Florencia de 1589. También formó parte de la Academia degli Invaghiti, misma que le comisionó junto a su amigo Claudio Monteverdi la creación de la ópera *L'Orfeo*. Siguió trabajando en conjunto con Monteverdi en obras posteriores a *L'Orfeo* e incluso apoyó económicamente al compositor.

El libreto de *L'Orfeo* que escribió para ser musicalizado por Claudio Monteverdi estaba inspirado en la obra de Rinuccini, que sin duda conoció muy bien; sin embargo, en su obra cambió el final feliz de *L'Euridice* por el trágico final de las *Metamorfosis* de Ovidio, en el que Orfeo consigue el permiso de Plutón para salir junto con su amada Eurídice de los infiernos, con la única condición de no volverse a mirarla, sino hasta que hubieran salido, como una prueba de autodeterminación, pero inseguro y preso de la desesperación y la duda Orfeo no resiste y voltea para ver a su esposa cuando aún se encuentran en el inframundo, y de este modo la pierde para siempre; después se ve forzado a volver al mundo de los vivos, en donde es asesinado por las bacantes. No obstante, como ya hemos mencionado, en la segunda versión de 1609 el final del asesinato es reemplazado por uno diferente.

L'Orfeo: Favola in musica está conformada por un prólogo cantado por la Música—este personaje es interpretado por una mujer (soprano) que aparece en escena—, y cinco actos interpretados sin intermedios.

Después de una breve introducción musical en forma de *tocata* y del prólogo que canta la Música, comienza el primer acto, en el que se encuentran los pastores y las ninfas celebrando el fin de los tormentos de Orfeo, el *semidiós*, pues al fin su amada ninfa Eurídice había aceptado casarse con él. El acto concluye con Eurídice y Orfeo que cantan su alegría por consumir al fin su amor en el matrimonio. En el acto dos Orfeo canta acerca de su reciente alivio de las penas que había pasado por falta del amor de Eurídice, y expresa su nueva felicidad a causa de su matrimonio con su ninfa amada; pero de pronto llega una desafortunada mensajera, una de las acompañantes de la bella Eurídice, para informar a Orfeo que su amada ha muerto, ya que había sido mordida por una serpiente en el campo. Después de anunciar la funesta noticia, la triste mensajera se retira a vivir en soledad, porque el haber sido ella quien comunicó la desgracia la había hecho merecedora del desprecio de todos, incluso del propio. Orfeo, con gran dolor, se lamenta cantando su sufrimiento y promete descender a los infiernos para recuperar a su amada con el poder conmovedor de sus versos, y asegura que, si no lo lograra, se quedaría con ella en los infiernos.

En el acto tres, Orfeo llega a la entrada del inframundo acompañado por la Esperanza (una mujer, al igual que la música), pero una vez que han llegado al inframundo ella deja de acompañarlo y así el *semidiós* se queda solo para continuar con su empresa. Ya encontrándose ahí, Orfeo debe enfrentarse a Caronte, el temible custodio de la entrada a los infiernos, cuyo cometido es negarle la entrada a cualquiera que esté vivo. Orfeo canta para conmover a Caronte y así convencerlo de permitirle entrar, pero Caronte se niega; entonces Orfeo entona una melodía con su lira para hacer a Caronte caer dormido; cuando lo logra, aprovecha para entrar al reino de Plutón. En seguida, los espíritus del infierno cantan una oda humanista:

El hombre no intenta nada en vano
y contra él la naturaleza
no sabe armarse.
A pleno sol, labora los campos,
removidos de la tierra,
los siembra.
De sus esfuerzos obtiene
una cosecha dorada.
Así, porque viva
el recuerdo de su gloria,
la fama no cesa de hablar

de aquel que,
sobre una débil embarcación,
ha domado las olas
y desdeñado el furor
de Autano y Aquilón.⁵⁷

Al inicio del cuarto acto aparece Proserpina, conmovida por los hermosos y tristísimos cantos de Orfeo. Ella pide a su esposo Plutón que haga caso a los ruegos de Orfeo y le devuelva a su esposa amada, y lo insta a que con los cantos de dolor de Orfeo, inspirados por su inmenso amor a Eurídice, recuerde su propia historia de amor, en la que Plutón mismo tuvo que raptar a Proserpina para poder estar juntos reinando el mundo de los muertos. Plutón conmovido acepta y le permite a Orfeo llevar a su amada de vuelta a la vida siempre y cuando cumpla con la condición de no mirarla antes de salir de los infiernos. Una vez que Plutón ha dado estas órdenes, los espíritus del infierno lo obedecen y se preguntan: “¿su razón se impondrá al juvenil ardor del deseo, y no olvidará el mandato?”⁵⁸ El semidiós Orfeo es incapaz de controlar sus propias pasiones y arrastrado por la inseguridad y la angustia, se vuelve para ver a su esposa, perdiéndola para siempre y siendo expulsado del inframundo al mundo de los vivos. El cuarto acto culmina con la siguiente frase pronunciada por los espíritus del infierno: “Sólo será digno de una gloria eterna aquél que consiga la victoria sobre sí mismo”.⁵⁹

Finalmente, en el quinto acto aparece Orfeo de vuelta en el mundo de los vivos, desconsolado, lamentándose, llorando y cantando su inmenso dolor. Entonces recita acerca de las bellas cualidades de su amada perdida para siempre y, en contraste, habla mal del resto de las mujeres, asegurando que jamás se enamorará de nuevo de alguna mujer.

Así concluye el libreto de 1607, sin embargo, en una versión posterior de 1609, se agregó otra parte al final del quinto acto; mientras Orfeo se encuentra llorando y lamentando su dolor, baja del cielo el dios Apolo, quien, en esta peculiar versión del mito, es el padre de Orfeo, siendo esta la causa de su origen semidivino.

⁵⁷ C. Monteverdi, A. Striggio, *L'Orfeo: Favola in musica Rappresentata in Mantova l'anno 1607*, Firenze, Italia, Studio per Edizione Scelte, 1993.

Traducción [en línea] aportada por José María Merino, en Kareol.es, <http://www.kareol.es/obras/lafavoladorfeo/actos.htm>, [consulta: 17 mar. 2019].

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

Apolo advierte que su hijo, Orfeo, se encuentra preso de sus pasiones y lo hace darse cuenta de cómo antes había gozado con desmedida intensidad la alegría de su buena fortuna amorosa, y que ahora sufría sin medida las desventuras de su triste destino. Orfeo reacciona a las palabras de su padre, quien le dice “No es, no, propio de un alma generosa servir a sus pasiones [...] ¿Todavía no sabes que aquí abajo nada da la alegría eterna? Si quieres gozar la vida inmortal, ven conmigo al cielo, que yo te invito”.⁶⁰

Orfeo acepta ascender al cielo junto con su padre Apolo, pero, aun temeroso, le pregunta si es que nunca volverá a ver los ojos de Eurídice. Apolo responde que reconocerá la bella imagen de su amada en el sol y en los astros. Así, Orfeo y Apolo suben al cielo, y los pastores se alegran por la decisión del semidiós Orfeo, y en medio de danzas y festejos le dicen que ellos le rendirán devoción y ofrendas, y que lo venerarán “Como aquél que responde sin reservas a la llamada de los dioses eternos, como quien ha sufrido aquí abajo el infierno, y así obtiene el cielo y la gracia. El que siembra en las pruebas recogerá los frutos de todas las gracias”.⁶¹

III.1.2. El compositor y la música

Claudio Monteverdi fue un compositor nacido en Cremona en 1567, ahí estudió con Marc' Antonio Ingegneri, *maestro di cappella* en Cremona y compositor, de quien aprendió principalmente el estilo del madrigal, y conoció y estudió sin duda las obras de los grandes madrigalistas como Adrian Willaert (1490-1562) y Cipriano de Rore (1515 o 1516-1565), y con la influencia de su estilo y sus obras, posteriormente desarrolló el modo de composición al que llamó *seconda pratica* junto con su hermano Giulio Cesare. Pues cabe recordar que ya desde Rore, el madrigal fue un estilo musical que pretendía poner la música al servicio de la palabra, aun cuando la manera en que intentaron hacerlo fue rechazada, criticada e incluso ridiculizada por músicos y pensadores como los de la *Camerata Fiorentina*; tal es el caso de la famosa crítica de Vincenzo Galilei.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

Las obras de Claudio Monteverdi nos muestran una notable mudanza de estilos y de conceptos de composición a lo largo de su vida. Si bien, comenzó escribiendo apegado a las normas de la armonía tradicional comúnmente aceptadas, que había tomado de su maestro Ingengeri, y componiendo madrigales y polifonía que gozaban ya de gran popularidad en aquella época, su innovador ingenio, junto con la influencia de pensadores y músicos como Giulio Caccini y la *Camerata fiorentina*, y las obras del mismo Caccini, de Jacopo Peri y Ottavio Rinuccini, así como ideas que había tomado del pensamiento de Platón, lo llevaron a revolucionar la música y conducirla mucho más lejos de donde se había experimentado hasta entonces.

Monteverdi sirvió en la corte del duque Vincenzo Gonzaga en Mantua desde la década de 1590 hasta la muerte del duque en 1612, y después, en Venecia, ocupó el puesto de *maestro di cappella* en la basílica de San Marcos. “Con sus Libros de madrigales IV (1603) y V (1605) Monteverdi empezó a ampliar el lenguaje musical aceptado del siglo XVI. Las «reglas» sencillamente no podían contener la fuerza de su expresión”.⁶² Monteverdi nombró *prima pratica* (primera práctica) a las reglas de la armonía establecidas por Zarlino, para distinguir las del estilo compositivo que él desarrolló fuera de esas reglas en sus madrigales y, por supuesto, en sus óperas. A este nuevo estilo, o en sus propias palabras, a la «música moderna», la denominó *seconda pratica*.

Como todo gran innovador, Monteverdi se enfrentó por supuesto a críticas y ataques directos a las novedades en el estilo que introdujo. En este caso, la crítica más famosa a lo que Monteverdi nombró la *seconda pratica*, fue realizada por el teórico y compositor italiano Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613) en su tratado teórico *L'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica* de 1600. Dicha crítica consistió en señalar en obras publicadas (posteriormente a la crítica de Artusi) en el libro V de madrigales de Claudio Monteverdi (*Anima mia, perdona, Cruda Amarilli* y *O Mirtillo*), algunos procedimientos armónicos que no estaban permitidos en el sistema de Zarlino (saltos de la soprano hacia disonancias y disonancias en general sin la preparación ni la resolución pedidas por las reglas del contrapunto, mezcla de modos, uso de alteraciones y la coordinación de las partes).

⁶² A. W. Atlas, op. cit., p. 719, nota 40.

En efecto, Monteverdi comete todas esas faltas a las reglas de que se le acusa, pero en una introducción que escribe para la publicación de su quinto libro de madrigales, responde a la crítica de Artusi, afirmando que al componer no había hecho cosas al azar, sino que había una razón por la que había elegido cada nota y cada armonía. Afirmó que publicaría una respuesta a Artusi bajo el título de *Seconda pratica*, texto que, si llegó a ser publicado, no lo conocemos, pero sabemos que la postura que defendió, fue la de componer privilegiando al texto y no a las reglas antiguas de la polifonía; así afirmó que Artusi no ponía atención alguna al texto, ya que si lo hiciera, entendería por qué había tomado tales decisiones para sus madrigales. La respuesta de Claudio Monteverdi es la siguiente:

Escribí una respuesta para hacer saber que no hago las cosas al azar, y tan pronto como esté reescrita será publicada con el título *Seconda Pratica, o Perfettione della Moderna Musica*. Algunos se asombrarán con esto, no creyendo que hay alguna práctica aparte de la enseñada por Zarlino. Pero permítaseles estar seguros, en lo que respecta a las consonancias y las disonancias, de que hay un modo diferente de considerarlas distinto al ya establecido, uno que defiende la manera moderna de composición con el asentimiento de la razón y de los sentidos.⁶³

Claudio Monteverdi, como podemos ver, no ciñó su expresividad musical a las reglas preestablecidas, y fue determinante en su opinión acerca de que la música debía servir a la palabra, incluso si para hacerlo tenía que transgredir sus propias reglas. “En 1607, el hermano de Claudio Monteverdi, Giulio Cesare, publicó un extenso comentario sobre la respuesta de su hermano a Artusi, en el transcurso del cual afirma que en la segunda práctica «la poesía es soberana sobre la armonía», queriendo decir que la expresión del texto musical justifica que se haga una excepción”.⁶⁴ Cabe mencionar que ni Claudio ni Giulio Cesare Monteverdi se atribuyeron la invención de la *seconda pratica*, aunque sí fueron quienes le dieron ese nombre; incluso Giulio Cesare, nombró en su comentario a compositores que en su opinión, ya habían comenzado a desarrollar la *seconda pratica*, como Cipriano de Rore, Jacopo Peri, Giulio Caccini y miembros de un grupo florentino dirigido por Marco da Gagliano llamado *Academia degli elevati*. De esta manera Monteverdi explicó y defendió sus ideas acerca de la composición. Además, seguía desarrollando y enriqueciendo sin cesar su estilo, experimentando con diversos recursos en

⁶³ Traducción tomada de J. W. Hill, op. cit., pp. 59-60, nota 38.

⁶⁴ J. W. Hill, op. cit., p. 60, nota 38.

cada publicación de sus libros de madrigales. En el quinto libro implementó el bajo continuo⁶⁵, en el sexto hizo uso del recitativo,⁶⁶ y para el séptimo (1619) ya había composiciones monódicas que parecían alguna pequeña escena de ópera. Definitivamente, Claudio Monteverdi se ocupaba también del desarrollo teórico y del estudio de la filosofía y las ideas musicales de la Antigüedad; podemos ver una prueba de ello en el octavo y último libro de madrigales publicado en vida de Monteverdi, titulado *Madrigali guerrieri et amorosi*, del año 1638.

En la importante e informativa introducción a esta colección, Monteverdi alude al saber retórico remontándose a Platón, quien distingue tres estilos (o *genera*) de oración –alta, media y baja– y afirma que éstos se corresponden con lo agitado, lo moderado y lo suave en música. Mantiene que, hasta ese momento, la música sólo ha tenido los *genera* moderado y suave, careciendo de lo alto o agitado, que él intenta redescubrir ahora. Siguiendo a Platón, dice que el género alto estaría caracterizado por expresiones de ira. Pero para conmover más profundamente a los oyentes, hace uso de contrastes intensos entre expresiones de ira y expresiones de amor, de ahí el título de su colección *Madrigales guerreros y amorosos*.⁶⁷

En efecto, Monteverdi decide poner la música al servicio del texto y, para esto, no recurre al azar ni a la ciega experimentación, como lo había acusado Artusi, sino a sus ideas sobre retórica y filosofía antigua. Afirma que las obras musicales hasta sus días no habían expresado la ira, una de las tres pasiones o afecciones del ánimo que considera en su

⁶⁵ “Continuo: Abreviación de “basso continuo” usada para significar la parte del bajo que suena continuamente –de ahí el término– en una composición concertada del período barroco (también del Renacimiento tardío y del primer clasicismo) y sirve de base a la armonía. [...] El término empezó a generalizarse probablemente desde que lo acuñara Viadana, uno de los primeros compositores que lo utilizaron, para el título de su colección de *Cento concerti ecclesiastici ... con il basso continuo* (1602). El uso del bajo continuo estuvo muy ligado al auge del recitativo y a ciertos tipos de composiciones para solista tanto vocales (monodias, arias) como instrumentales (sonatas para violín, etc.). [...] El ejemplo más famoso de conjunto múltiple es el que exigió el *Orfeo* de Monteverdi (1607), obra en la que el compositor especificó dos claves, tres chitarrones, arpa, regalías y dos órganos: esta selección permitía a los ejecutantes elegir en cualquier momento los instrumentos apropiados al contexto dramático. [...]”. *Diccionario Akal/Grove de la Música*, ed. Stanley Sadie, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Andrea Giráldez Hayes, Madrid, Akal, 2000.

⁶⁶ “Recitativo: Tipo de escritura vocal de tono perfilado, normalmente para una sola voz, que sigue los ritmos naturales y la acentuación del habla. El *stile recitativo* se relacionó con la evolución de la Camerata florentina a finales del siglo XVI, un estilo con una precisa anotación rítmica, soporte armónico y una amplia variedad de registros melódicos y un tratamiento afectivo de los textos, con una gran carga emocional. A lo largo del siglo XVII, el aria se convirtió en el elemento dominante de la ópera y el recitativo fue un vehículo para el diálogo y un vínculo de conexión entre las arias. [...]”. *Diccionario Akal/Grove de la Música*, ed. Stanley Sadie, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Andrea Giráldez Hayes, Madrid: Akal, 2000.

⁶⁷ J. W. Hill, op. cit., p. 61, nota 38.

presentación del octavo libro de madrigales, *Madrigali Guerrieri et Amorosì*, de acuerdo con “los mejores filósofos”. Por esta razón se propuso descubrir la manera de expresar con música este afecto, sin importar que, para lograrlo, tuviera que modificar y reescribir las reglas de la armonía, y recurriendo una vez más a sus conocimientos del mundo antiguo griego, decide seguir la idea que atribuye a Platón sobre el género agitado (aquél género musical que corresponde a la ira), y ésta es tomar la armonía imitada por la voz y los acentos de los hombres que marchan valientemente a la batalla. Esta armonía la cree encontrar en el metro pírrico, que es un ritmo acelerado. Monteverdi se expresa de la siguiente manera en la introducción de su octavo libro de madrigales:

Habiendo yo considerado nuestras pasiones o afecciones del ánimo, son tres las principales, Ira, Templanza, y Humildad o Suplicación, como bien afirman los mejores filósofos, así la misma naturaleza de nuestra voz al encontrarse alta, baja o media, y como el arte de la música lo notifica claramente en estos tres términos de agitado, suave y templado [*concitato, molle e temperato*], sin poder encontrar ejemplo del género agitado en todas las composiciones de los pasados compositores, pero sí del suave y el templado; el género agitado descrito por Platón en el tercer libro de Retórica, con estas palabras: *Suscipe Harmoniam illam quae ut decet imitatur fortiter euntis in proelium, voces atque accentus* (bajo aquella armonía que debe ser imitada valientemente por aquellos que están en el combate, las voces y los acentos), y sabiendo que los contrarios son aquellos que mueven grandemente nuestro ánimo, que debe ser el objetivo de la buena música, como afirma Boecio diciendo; *Musicam novis esse coniunctam, mores, vel honestare, vel evertere* (la música para nosotros está unida a las costumbres); por ello me dispuse a encontrarlo con no poco estudio y fatiga, y he considerado al metro pírrico que es tiempo veloz, del cual todos los mejores Filósofos afirman que ha sido usado en danzas bélicas agitadas [...]

En un principio (particularmente a aquellos que les correspondía tocar el bajo continuo), el deber repicar sobre un acorde dieciséis veces en un compás les parecía más bien cosa de risa que de alabanza, por lo tanto reducían tal multiplicidad a un solo golpe durante un compás, y para hacer que se escuchara el pie pírrico hacían escucharse al espondeo⁶⁸, y obtenían la similitud con la oración agitada. Así que debería haber sonado el bajo continuo con sus acompañamientos, en el modo y la forma que está escrito, así como se encuentra igualmente cada otro orden que se debe conservar en otras composiciones de otro género; porque las maneras de sonido deben ser de tres tipos, oratoria, Armónica y Rítmica; la descubierta por mí del género de guerra, me ha dado oportunidad de escribir algunos Madrigales titulados Guerreros; y porque la Música de los Grandes Príncipes se usa en sus

⁶⁸ “Pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas largas. Del lat. spondēus, y este del gr. σπονδειός spondeîos.”

[<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=espondeo>]

Reales Salas en tres modos para sus delicados gustos, de Teatro, de cámara⁶⁹ y de baile; por eso en mi presente obra, he nombrado estos tres géneros con el título *Guerriera, Amorosa et rapresentativa*; sé que será imperfecta, porque hay poco examen en todo, en particular en el género *Guerriero* por ser nuevo, y porque (*omne principium est debile*), pido por favor al lector benévolo, le agrade mi buena voluntad, la cual estará esperando mayor perfección de su docta pluma para la naturaleza de dicho género; porque (*Inventis facile est adere*) y viva feliz.⁷⁰

Según lo anterior, podemos decir entonces que Monteverdi fue un gran innovador en el naciente género de drama musical, no sólo por su excepcional genio musical, sino que las novedades que introdujo a la ópera, también estaban teóricamente fundamentadas en ideas doctas, alimentadas por las ideas filosóficas del humanismo y el entusiasmo de la época por el estudio de los filósofos y poetas griegos. Como vemos, las innovaciones que Monteverdi decidió introducir en el campo de la composición musical, obedecían a sus estudios de las ideas de “los mejores filósofos”, entre ellos Platón, por quien Monteverdi decidió encontrar la manera de componer música del género agitado. Cómo decidió hacerlo, resultó tan innovador para los músicos de su tiempo, que él mismo relata cómo estos, desconcertados y sin entender las intenciones del compositor, decidían ignorar lo que estaba claramente escrito y por comodidad, preferían tocar el bajo continuo a la usanza común.

Claudio Monteverdi reinventó la composición musical transgrediendo las reglas de la armonía, así como introduciendo una manera diferente de utilizar las figuras rítmicas en el bajo continuo, únicamente con el objetivo de que la música fuera realmente capaz de expresar la ira cuando un texto lo requiriera, es decir, que la música sirviera efectivamente a la palabra; de igual modo, compuso sin temor a transgredir reglas y costumbres, para poder revelar por medio de la música todo tipo de afectos y realidades, como la de los

⁶⁹ “Música de cámara: La música apropiada para su ejecución en un salón o cámara. El concepto de “música de cámara” se restringe por lo común a la música instrumental (aunque puede igualmente incluir la vocal) por aun número de instrumentistas que varía desde tres hasta ocho, cada uno de los cuales ejecuta una parte o voz instrumental. [...]”.

Diccionario Akal/Grove de la Música, ed. Stanley Sadie, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Andrea Giráldez Hayes, Madrid: Akal, 2000.

⁷⁰ C. Monteverdi, *Madrigali guerrieri et amorosi*, Libro ottavo, 1ª parte, ed. G. Francesco Malipiero, Austria, Universal, s. a.

Traducción al español propia basada en la traducción [en línea] de Andrés Martínez Pardo, Santa Fe de Bogotá, 2005, en <http://www.ilustrados.com/tema/8321/claudio-monteverdi-universo-libro-viii-madrigales.html> [consulta: 18 mar. 2019].

pastores que se entregan intensamente a la alegría de un ansiado matrimonio, o como aquella imperturbabilidad trascendente y divina, fruto de la razón y medida del dios Apolo.

Posiblemente lo más sobresaliente de la figura del cantor Orfeo dibujada por Striggio y Monteverdi, sea que en ésta podemos ver que convergen ambas realidades: la terrena que se deja comandar por las pasiones y pensamientos atribulados y desordenados, y también la trascendencia divina, racional, medida e imperturbable. En otras palabras, el Orfeo de Striggio y Monteverdi es el personaje que logra realizar el tránsito descrito e idealizado por el pensamiento humanista; Orfeo consigue ser aquél, cuya música es capaz de lograr la medida exacta, de producir la perfecta simpatía que lo conduzca a dejar atrás los límites del mundo sensible y trascender a la contemplación de la perfección de lo divino.

Y esa exaltación humanista del hombre, así como la admiración hacia los sabios del pasado y el afán de considerarse sus herederos culturales, no sólo se reflejaban en los creadores y genios como Rinuccini o Monteverdi, sino también en las expectativas del público que, como dijimos, en esta primera etapa de la ópera, era un público culto y de élite social, que deseaba ver en un final el triunfo y la felicidad del héroe, la recompensa gloriosa a sus esfuerzos, y la promesa de que al hombre le es posible trascender su limitada existencia sensible para volver a contemplar la divinidad, cumplida.

III.2. Después de *L'Orfeo*

Los dos creadores de la ópera *L'Orfeo*, el libretista Striggio y el compositor Monteverdi, tuvieron presentes las obras de aquellos que los precedieron inmediatamente, es decir, Rinuccini, Caccini y Peri; y también las antiguas obras míticas y filosóficas griegas, así como las interpretaciones y resonancias de dichos textos clásicos tan apreciados en el mundo intelectual de los siglos anteriores. Pero llegando más allá de las fronteras míticas, filosóficas, musicales y dramáticas que ya habían sido trazadas, Striggio y Monteverdi no repararon en atreverse a exceder los límites a los que sus predecesores habían llegado — desde los grandes poetas como Virgilio, hasta los músicos y dramaturgos cortesanos de la época que los antecedieron.

Monteverdi, como hemos visto, desde su trabajo como madrigalista dejó atrás las reglas aceptadas de la armonía y el contrapunto establecidas por Zarlino, y decidió poner por encima de esas reglas, el carácter y contenido de la palabra, es decir, la poesía por encima de la música (o al menos, de la rígida tradición musical), tal como en su opinión lo habían hecho compositores anteriores a él; Galilei, Caccini y Peri, por ejemplo. Para Monteverdi, “la música tenía que seguir puesta al servicio de la palabra, pero si en el proceso la música rompía las reglas, entonces lo que había que hacer era sencillamente reescribir las reglas. Si la música violaba las vigencias estilísticas del género, había que modificar las vigencias”.⁷¹ Y además, en conjunto con Alessandro Striggio, decidieron cambiar el final de su obra, alejándose profusamente de los dos finales que ya existían para este mito. “Ambos, el tema y la música de *Orfeo* revelan las exaltadas intenciones del compositor y del poeta Alessandro Striggio. En la mitología griega antigua, Orfeo era el más grande de los músicos, retando a los dioses con su habilidad para cantar y tocar su instrumento”.⁷² Estas cualidades fascinaron, sin duda, a los artistas responsables de las primeras óperas, así como a la aristocracia que encargaba la creación de estas obras y las disfrutaba.

L'Orfeo fue una obra atípica para su época y se le considera en la historia de la música occidental una obra pivote, por haber sido parte importante del periodo de transición entre el Renacimiento y el Barroco. Striggio y Monteverdi emplearon para su obra elementos espectaculares como actuación, danzas, ostentosas escenografías y complejos aparatos mecánicos con sistemas de poleas y cuerdas, diseñados por los mejores ingenieros de esos días. Las óperas posteriores siguieron estos pasos, distanciándose cada vez más de las primeras obras de compositores como Caccini y Peri. “Gracias a estos efectos especiales, algunas óperas barrocas fueron más espectáculos visuales que eventos musicales. [...] El primer teatro de ópera comercial se abrió en Venecia en 1637, y dentro de pocos años varios teatros de ópera estaban compitiendo entre sí”.⁷³

Naturalmente, estas transformaciones fueron acompañadas de un cambio de público para la ópera, un público que comenzó a asistir a los teatros en busca de entretenimiento en

⁷¹ A. W. Atlas, op. cit., p. 721, nota 40.

⁷² D. Schulenberg, *Music of the Baroque*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 63.

⁷³ *Ibidem*, p. 65.

lugar del público culto que anteriormente prevalecía, que se reunía en los salones aristocráticos para presenciar experiencias artísticas y terapéuticas, casi ceremoniales. Sin embargo, no olvidemos que las aportaciones de Monteverdi y Striggio al arte musical y escénico, fueron abundantes y fecundas también en el campo de representar sensaciones y afectos, temas de gran importancia para el pensamiento y el arte venideros.

Conclusiones: *L'Orfeo*, una vía artística para la consumación de un largo proyecto: el de retornar a la armonía de la trascendencia divina

El argumento de esta investigación ha llevado como objetivo permitirnos tener una aproximación reflexiva a la Ópera, una forma por demás interesante del arte vocal y escénico, desde el horizonte de las ideas filosóficas y su participación en la manera en que la Ópera como práctica artística y social fue creada. Consideramos que los puntos revisados en este trabajo son suficientes para plantear al menos de manera hipotética, una lectura de la creación de las primeras óperas que sugiere más que sólo una búsqueda de formas artísticas innovadoras, algo más filosófico, un intento de aproximarse a la verdad ideal de la trascendencia divina con ayuda de la música.

El hilo de ideas que hemos analizado tiene el siguiente orden: comienza por la consideración de los misterios órficos que presumen ser conocimientos místéricos relacionados, entre otras cosas, con los secretos de una racionalidad matemática divina que, por cierto, puede expresarse en términos musicales. Se dice que estos misterios le fueron revelados a Pitágoras y posteriormente, a través del iniciado pitagórico Timeo, a Platón. Partiendo de este planteamiento, hemos seguido la idea que afirma que es posible para la razón humana despertar un lazo de unión con la razón divina, considerando especialmente a Plotino, ya que en sus ideas no admitía que el alma humana y la divina fueran separadas al caer la primera en un cuerpo sensible e inmanente, idea que Marsilio Ficino mantiene en grado tan alto, que él mismo se dedicó a buscar para sí el restablecimiento de esa unión con el mundo trascendente. Como vimos en I.1.2. *La música celeste* y sus funciones según Marsilio Ficino, un valioso medio en esta búsqueda fue precisamente la música, y específicamente para Ficino, la música órfica, cuya práctica cotidiana estaba estrechamente relacionada con sus prácticas médicas, astrológicas y filosóficas, como el filósofo lo ha expresado en *De Vita*.

Por otro lado, al mismo tiempo se formaba otra imagen de Orfeo totalmente distante de la sabia y divina que Marsilio Ficino le había atribuido; como vimos, el Orfeo que el poeta Angelo Poliziano dibujó en su *Fabula di Orfeo* era un hombre de inmenso talento

musical y gran sensibilidad, tan capaz de conmover como de ser conmovido y, además, fácilmente arrastrado por sus pasiones, razón que lo llevó a una terrible muerte. Aun así, siendo contrario al ideal del hombre racional que utiliza la música correcta para ordenar la multiplicidad y confusión propias del mundo inmanente, para poder dirigir su intelecto hacia la divinidad, el Orfeo pasional de Poliziano abrió una brecha que trajo su mito de vuelta a las representaciones escénicas y que después sería reinterpretado en diversas maneras por los creadores de la Ópera.

Ahora bien, los compositores —y los espectadores— de las primeras óperas de la última década de 1500, a nuestro parecer realmente pensaban en la música de una manera muy similar a como lo hacía Marsilio Ficino un siglo anterior, o sea, que atribuían a la música correcta, la capacidad de despertar en los hombres su parte más sutil y perfecta, es decir, aquella susceptible de identificarse y unirse por simpatía con una realidad más elevada, y por esa razón fue tan importante, para estos compositores, encontrar las bases musicales necesarias para lograr dicho objetivo. Por ello, los miembros de la *Camerata Fiorentina* y artistas como Claudio Monteverdi, criticaron el contrapunto y la polifonía argumentando que la multiplicidad de voces con complejas melodías, siendo interpretadas de manera simultánea, no eran las apropiadas para dirigir el intelecto hacia las virtudes divinas, ya que no lo apaciguaba, ordenaba y dirigía a lo supremo, sino que por el contrario, al buscar la exaltación de las pasiones intranquilizaba al intelecto, lo desordenaba y lo volcaba sobre las emociones y cuestiones terrenas. También consideraron que no era realmente un estilo compositivo que priorizara al discurso. En cambio, en sus composiciones monódicas, con la implementación de recursos como el *recitativo* y el *aria*, que buscaban seguir la entonación y los acentos del habla, aseguraron que hacían a la música sierva de la poesía y con la belleza del discurso exaltado y enaltecido por las voces y los instrumentos musicales, buscaron hacer por medio de las armonías divinas que lo trascendente fuera accesible para los hombres cuyos intelectos tuvieran la belleza, la virtud y la razón correctas para simpatizar con lo divino.

Por otro lado, creemos pertinente enfatizar que estas primeras óperas entendidas como práctica social, respondieron a los intereses de un reducido círculo de personas de élite política, económica, artística e intelectual. Según lo que hemos visto, cabe una gran

posibilidad de que en esta élite hayan prevalecido ciertos ideales platónicos que habrían dado cabida a la búsqueda antes mencionada, la de acercar la razón humana a la divina, que podría vislumbrarse gracias a la música y la palabra.

Es justamente Orfeo (el personaje de Striggio y Monteverdi) quien consumó este objetivo, pues es él quien transitó de ser un hombre sensible dominado por sus pasiones (como los personajes de Ovidio y Poliziano), a elevarse (siendo obediente a la voluntad divina de su padre Apolo) al mundo de los dioses, de la serena e imperturbable contemplación de las formas celestes.

Una vez alcanzado este ideal en la obra de Striggio y Monteverdi, los escenarios de la ópera comenzaron a crecer y a mudarse a grandes teatros para el entretenimiento de un público más amplio, convirtiéndose en un espectáculo menos elitista y más popular. En este sentido, la ópera *L'Orfeo* como una obra pivote en la historia de la música, ha constituido una importante transición periódica, pero más allá de eso, en lo profundo, si bien es justamente tenida por la primera gran ópera y el comienzo del Barroco musical, podemos considerarla también un desenlace. A saber, la consumación de una tradición culta y divinizada que, con la resonancia de las ideas de Ficino, que a su vez nos llevan al platonismo y al orfismo, pasando por los pitagóricos, encontró en la música no un mero espectáculo de disfrute y entretenimiento, sino una práctica de unión con lo divino, con la auténtica realidad trascendente y oculta a nuestros sentidos.

En la música de Claudio Monteverdi y el libreto de Alessandro Striggio, podemos advertir magistralmente plasmados a dos Orfeos: el primero irracional y pasional que, tal como el retratado por Poliziano, actuó arrebatadamente y se dejó ser arrastrado por los acontecimientos externos, a pesar de que ese comportamiento lo llevara a la desgracia y, el segundo mesurado y razonable, divino como lo había pensado Marsilio Ficino, que abriendo su entendimiento a la música de Apolo, logró calmar en su alma el desorden y turbaciones que lo aquejaban, armonizar las partes de su ser divino y dirigir las hacia el llamado de su divino padre, pudiendo así elevarse a su lado y retornar a habitar en la trascendencia del mundo de las formas divinas. De este modo, podemos pensar que Striggio y Monteverdi tuvieron la potencia para plasmar en *L'Orfeo* un gran modelo para representar todo tipo de sensaciones y sentimientos –que más tarde serían centrales para

numerosas expresiones del Romanticismo y los materialismos—, y que su obra, la primera del corpus operístico, mostró además la realización del proyecto ficiniano, que con influencia de elementos platónicos, pitagóricos y órficos, se planteó la utilización de la música como componente de una práctica filosófica, terapéutica y mágica que curara al alma de los males del cuerpo, armonizándola y dirigiéndola con el furor poético, así como la música de Apolo hizo con el alma de Orfeo.

Bibliografía

1. Atlas, Allan W., *La música del Renacimiento. La música en la Europa Occidental, 1400-1600*, trad. Juan González-Castelao, Madrid: Akal, 2009.
2. Branca, Vittore, “Tra Ficino ‘Orfeo ispirato’ e Poliziano ‘Ercole ironico’ en Garfagnini, *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*.
3. Brisson, Luc, “El lugar, la función y la significación del Orfismo en el neoplatonismo” en *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. II, Alberto Bernabé y Francesc Casadesús (coords.), Madrid: Akal, 2008.
4. Caccini, Giulio, *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), Firenze, Italia: Studio per Edizioni Scelte.
5. *Diccionario Akal/Grove de la Música*, ed. Stanley Sadie, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Andrea Giráldez Hayes, Madrid: Akal, 2000.
6. *Diccionario Harvard de Música*, ed. Don Michael Randel, trad. Luis Carlos Gago, Alianza, 1997.
7. <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=espondeo>
8. *El mito de Orfeo. Estudio y traducción poética*, García Gual, Carlos, Hernández de la Fuente, David, México: FCE, 2015.
9. Falco, Raphael, “Marsilio Ficino and Vatic Myth”, MLN, Vol. 122, No. 1, Italian Issue (Jan., 2007), pp. 101-122, The Johns Hopkins University Press.
10. Ficino, Marsilio, *De Amore: comentario a “El Banquete” de Platón*, tr. y estudio preliminar Rocío de Villa Ardura, Madrid: Tecnos, 1994.
11. Ficino, Marsilio, *Las cartas de Marsilio Ficino, vol. I*, José J. De Olañeta, editor, Madrid: Mandala, 2009.
12. Ficino, Marsilio, *Three Books on Life*, introduction and notes by Carol V. Kaske and John R. Clark, Medieval and Renaissance Texts and Studies, The Renaissance Society of America: Tempe, Arizona, 1998.
13. Galilei, Vincenzo, *Dialogo della música antica et della moderna*, original en italiano y traducción al inglés de Robert H. Herman en su tesis doctoral *Dialogo della música antica et della moderna of Vincenzo Galilei: Translation and commentary*, por la North Texas State University, 1973.
14. García Gual, Carlos, Hernández de la Fuente, David, *El mito de Orfeo. Estudio y traducción poética*, México, FCE, 2015.
15. Hill, John Walter, *La música barroca: música en Europa Occidental, 1580-1750*, trad. Andrea Giráldez, Madrid: Akal, 2008.
16. Sobrino, José, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, Jalisco, Guadalajara, Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000.
17. Menéndez Torrellas, Gabriel, *Historia de la ópera*, Madrid: Akal, 2013.
18. Monteverdi, Claudio y Striggio, Alessandro, *L’Orfeo: Favola in musica Rappresentata in Mantova l’anno 1607*, Firenze, Italia, Studio per Edizione Scelte, 1993.
Traducción [en línea] aportada por José María Merino, en Kareol.es, <http://www.kareol.es/obras/lafavoladorfeo/actos.htm>, [consulta: 17 mar. 2019].
19. Monteverdi, Claudio, *Madrigali guerrieri et amorosi*, Libro ottavo, 1ª parte, ed. G. Francesco Malipiero, Austria, Universal, s. a.

- Traducción al español propia basada en la traducción [en línea] de Andrés Martínez Pardo, Santa Fe de Bogotá, 2005, en <http://www.ilustrados.com/tema/8321/claudio-monteverdi-universo-libro-viii-madrigales.html> [consulta: 18 mar. 2019].
20. Pico della Mirandola, Giovanni, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, México: UNAM, 2009.
 21. Platón, *Diálogos, vol. III, Banquete*, tr. Introducción y notas C. García Gual, Madrid: Gredos, 2008.
 22. Platón, *Diálogos, vol. III, Fedro*, tr. Introducción y notas C. García Gual, Madrid: Gredos, 2008.
 23. Platón, *Diálogos, vol. IV, República*, introducción, traducción y notas C. Eggers Lan, Madrid: Gredos, 2008.
 24. Platón, *Diálogos, vol. VI, Timeo*, 34b-36e, trad., intr. y notas de Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid: Gredos, 2008.
 25. Poliziano, Angelo, *Estancias; Orfeo y otros escritos*, trad. Félix Fernández Murga, Madrid: Cátedra, 1984, Introducción.
 26. Schulenberg, David, *Music of the Baroque*, New York: Oxford University Press, 2001, p. 63.
 27. Schulenberg, David, *Music of the Baroque*, New York: Oxford University Press, 2001.
 28. Sobrino, Diccionario enciclopédico de terminología musical.
 29. Storey, Christina, “The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano, and Le stanze per la giostra” en *The Modern Language Review*, Vol. 98, No. 3 (Jul., 2003), pp. 602-619, Modern Humanities Research Association.
 30. Tomlinson, Gary, *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*, trad. T. Paul Silles, Barcelona: Idea Books, 2001.
 31. Tomlinson, Gary, “Pastoral and musical magic in the birth of opera” en *Opera and the Enlightenment*, ed. Thomas Bauman and Maria Petzoldt McClymonds, Cambridge University Press, 1995.
 32. Voss, A., “Orpheus Redivivus: The musical magic of Marsilio Ficino”, *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy*, Brill’s studies in Intellectual History, 108.
 33. Wear, S. K., “Ficino’s Hymns and the Renaissance Platonic Academy”, *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and his influence*, Brill’s studies in Intellectual History, 198, Leiden: Brill, 2011.
 34. Wolters, Al, “Poliziano as a translator of Plotinus”, *Renaissance Quarterly*, Vol. 40, No. 3 (Autumn, 1987), The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America.