

# Monteverdi, de *La Favola d'Orfeo* a *L'Incoronazione di Poppea*

## Monteverdi, since *La Favola d'Orfeo* until *L'Incoronazione di Poppea*

Teresa LOSADA LINIERS

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Filología Italiana  
teresalosaliniers@wanadoo.es

### RESUMEN

Monteverdi vive una época de cambios sobre todo desde el punto de vista estético, impulsado por necesidades nuevas, por una retórica nueva, toma valientemente el camino del progreso, el que le acerca a las figuras más sobresalientes de su tiempo logrando crear una música nueva con un movimiento innovador que llevará el melodrama a lo que hoy entendemos como representación operística.

### PALABRAS CLAVE

Melodrama.  
Monteverdi.

### ABSTRACT

Monteverdi lived at a time when aesthetic changes were taking place. Being impelled by new needs and by a new rhetoric he courageously took sides with the idea of trying to find new ways of doing things. He was able to break new ground in the musical world and devised melodrama that was the ancestor of opera.

### KEY WORDS

Melodrama.  
Monteverdi.

La invención de la armonía y del melodrama son dos episodios que han marcado el inicio de una nueva era en la historia de la música; las polémicas que se produjeron a finales del siglo XVI e inicios del XVII tienen relación con estos dos hechos que, en ese tiempo, se consideraron revolucionarios hasta el punto de convertirse en el centro de atención de filósofos, músicos y literatos.

Armonía y melodrama nacen al mismo tiempo y no por casualidad ya que el melodrama necesita del acompañamiento musical que favorece la sucesión temporal de los diálogos dentro de la acción dramática, a lo que la polifonía no podía llegar al superponerse las voces de modo paralelo.

Se abre así, en el siglo XVII, un modo distinto de hacer y de comprender la música que rompe con la tradición secular de la polifonía. No es mi intención enumerar aquí todas las circunstancias y elementos que contribuyeron a esta ruptura porque me llevaría demasiado lejos<sup>1</sup>; lo

---

<sup>1</sup> Sería necesario remontarse hasta mediados del siglo XVI, momento en el que Zarlino intentó convertir la polifonía renacentista al modo mayor y menor sin lograrlo de modo satisfactorio.

que me interesa resaltar son las cuestiones que se derivaron de estos hechos en relación con Monteverdi y sus dos grandes melodramas *La Favola d'Orfeo* y *L'Incoronazione di Poppea*.

La nueva relación música-poesía o música-texto, como se quiera, supone necesariamente un nuevo lenguaje musical capaz de dar forma al desarrollo temporal de los hechos que se desarrollan en el escenario. Esta nueva relación se puede considerar también en sentido contrario, es decir, se advierte la necesidad de investigar y componer textos nuevos para acomodarlos al canto, a ese «recitar cantando» que ya era un problema en la Grecia clásica. El encuentro poesía-música supuso la crisis de la polifonía y así, músicos y literatos hicieron de este problema el eje central de la música barroca que tiene sus orígenes en las teorías de la «Camerata fiorentina» y las especulaciones de Vincenzo Galilei que incorporaron sus invenciones al nuevo espectáculo que marcaría toda la civilización occidental; un espectáculo surgido como dice Fubini «nel segno della concordia tra letterati e musicisti» (1987: 13), un espectáculo que, a pesar de la concordia defendida por Fubini, terminó por ser la manzana de la discordia entre unos y otros.

Según la mayor parte de la crítica contemporánea debió producirse, al principio, un enorme equívoco entre músicos y poetas porque hubo que utilizar el teatro griego, considerado como retorno a los orígenes, para justificar el lenguaje nuevo, la nueva relación entre literatura y poesía correspondiéndose, aunque fuese de modo efímero, con el ideal humanístico donde el lenguaje escrito y musical junto a los medios teatrales y expresivos podían realizar el papel que les correspondía: «conmuovere gli affetti»<sup>2</sup>. Sin embargo, los críticos condenaron desde el principio el melodrama porque podía destruir la tragedia, considerada aún como la producción intelectual más bella del momento. La condena del melodrama llega de la mano de la censura estética que ve en la música una simple diversión sin relación con la razón y que, consecuentemente, sirve sólo para distraer la atención de lo principal, es decir, del texto. El único lenguaje válido para el hombre es el lenguaje de la verdad, el lenguaje de la razón, y el arte se admite sólo si sirve para presentar las verdades de razón con un aspecto menos grave y severo. Sin embargo, para la razón, la música no tiene lugar en este juego de verdades escondidas o divertidas; aun así, resulta extraña esa condena moral precisamente en Italia, patria del «bel canto».

Aunque sea a través de los pensadores del Renacimiento, hay que considerar la imitación aristotélica de la naturaleza como ideal filosófico; al principio se utiliza para justificar el gusto áulico de la poesía del momento, particularmente de la poesía francesa; sin embargo, desarrollar este argumento hasta sus últimas consecuencias y con rígida coherencia, nos llevaría, inevitablemente, a la condena del arte; todavía hoy se oye decir con excesiva frecuencia que el arte no tiene por objeto el goce personal sino su estudio, hasta lograr que nuestros sentidos carezcan del alimento que, sin duda, los hace progresar.

---

<sup>2</sup> Sobre este tema hay que tener en cuenta las teorías del jesuita padre Kircher que propone la teoría de los afectos como nueva Retórica para este nuevo lenguaje armónico-melódico en su obra *Misurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni* (1650).

Evidentemente, el concepto de imitación de la naturaleza cambia de dirección con el paso del tiempo pero siempre dentro de ciertos límites, y esta distinta concepción ha producido grandes polémicas entre los autores de melodramas, sobre todo entre autores italianos y franceses. Las críticas de autores como Lecerf y Ragueneau señalan el carácter popular del melodrama italiano y el carácter intelectual del melodrama francés tan influido por los filósofos ilustrados<sup>3</sup>. Lo que Lecerf y Ragueneau no percibieron es que, precisamente por su carácter popular, el melodrama italiano resultó ser un espectáculo abierto que permitió el desarrollo de la música con unos márgenes de libertad más amplios que potenciaron su creatividad.

Monteverdi toma una actitud moderna frente a la situación que encuentra en el panorama musical italiano. En relación con Orfeo, ese personaje proveniente de la relación antigua y fascinante del mundo clásico con el mundo del más allá, donde se escucha la música de las almas de los muertos, hay que decir que, en el arte griego y romano, encontramos siempre las imágenes de las divinidades musicales presididas por Orfeo, el solista. Su presencia se reconoce en el mundo literario de la antigüedad al Renacimiento, encarnado en Italia en la obra de Poliziano. La figura de Orfeo está presente en algunos textos fúnebres de Platón y de Virgilio; en los epigramas de Anacreonte y de Esquilo; en la leyenda griega de Isaías; en el *Apocalipsis* de San Juan, en el texto del *Gilgamesh*, en Dante, etc.

El *Orfeo* de Poliziano, después de haber incorporado la música, deja de ser el canto de los espíritus para convertirse en la música de un ser vivo que desciende al *Inferno* para recuperar a su mujer y continuar la vida con ella, es decir, una música y un texto que encierran implícitamente la idea del retorno a la vida.

Claudio Monteverdi nació en Cremona el año 1567 y estudió «Storia della musica» y «Composizione» en la catedral donde, además, prestó sus servicios como músico y cantor. Se comprende así que sus primeras composiciones fuesen de tema religioso. Más tarde empieza a trabajar en la corte de Vincenzo I Gonzaga a las órdenes del flamenco Jacques de Wert que era, entonces, el maestro de capilla. A partir del año 1601 Monteverdi hereda el cargo y trabaja a las órdenes de los Gonzaga hasta el año 1613 cuando, el sucesor de Vincenzo I, Francesco, prescinde de sus servicios.

Probablemente esto, en vez de perjudicarlo, le favoreció porque así pudo solicitar el puesto que había ocupado Giovanni Gabrieli en la catedral de Venecia, que Monteverdi desempeñó hasta su muerte el año 1643.

Durante su estancia en Mantova, se vio envuelto en la polémica encabezada por el canónigo boloñés Artusi que le acusaba de no seguir las normas de composición tradicionales. Nuestro músico respondió poniendo en claro unas ideas que más adelante serán la base de sus melodramas. Los planteamientos de Monteverdi se pueden resumir en dos: la música tiene que respetar la verdad expresiva y, en consecuencia, es necesario crear un lenguaje musical que valore la palabra. Además, tanto en Gesualdo como en Monteverdi, música y

<sup>3</sup> En Fubini, E. (1987<sup>3</sup>: 22-39).

texto aparecen fundidos en correspondencia inseparable; es habitual en ellos la utilización de los textos de grandes poetas italianos como Petrarca, Bembo, Ariosto y Tasso; en relación con *Orfeo* se distingue claramente el texto de Poliziano con el cambio introducido para lograr un final feliz.

En Venecia lo consideraron siempre un gran maestro; y esto quizá le recompensó del desprecio y de la poca consideración que había recibido de los Gonzaga, quienes después de haber exigido de él tanto trabajo por un salario escaso, lo humillaron escogiendo músicos de menor importancia a los que, además, recompensaron generosamente.

Con motivo de las fiestas que tuvieron lugar con ocasión del matrimonio de Maria de' Medici y de Enrique IV de Francia y de Navarra, el 6 de octubre de 1600 se representó la ópera *Euridice* con música de Jacopo Peri y libreto de Ottavio Rinucci; Monteverdi asistió a la representación y animado por los Gonzaga y por el placer que le proporcionó el espectáculo, decidió dedicarse al teatro.

La primera composición de Monteverdi que ha llegado completa a nuestros días y que podemos considerar teatral es *La Favola d'Orfeo*, está compuesta siguiendo los rastros e investigaciones de la «Camerata fiorentina» y se representó con enorme éxito el año 1607 en el Palacio Ducal de Mantova.

Y así, el inicio del melodrama italiano coincide con la aparición del mito de Orfeo como tema recurrente de la ópera; el mito de Orfeo; héroe divinizado, encarnación del canto y de la música emprende aquí una evolución que le hace más verosímil, más acorde con la historia que se narra; y este héroe divinizado y ascendido al cielo de los dioses se llena de humanidad y se presenta ante las puertas del Hades pidiendo ayuda para recuperar a su mujer, muerta, ella sí, a causa de la mordedura de una serpiente; las características de este Orfeo vivo se refuerzan con la aparición de Venus que acude en ayuda del hombre angustiado por la pérdida sufrida e incapaz, además, de imaginar una solución.

La acción se divide en tres partes, la mitad prácticamente es una égloga pastoril y sólo la muerte de Euridice y el viaje de Orfeo al Infierno se puede relacionar con el antiguo estilo del «recitar cantando», un estilo que nos hace mirar atrás, vislumbrando al fondo un reflejo de las tragedias griegas en las que el diálogo se convierte en drama a través del canto.

Monteverdi estrena su *Orfeo* el año 1607; este Orfeo tiene una característica que lo diferencia de los de otras obras estrenadas anteriormente<sup>4</sup>. Los de Peri y Rinuccini son personajes abstractos, con escasa relación con la realidad en la que viven, a los que difícilmente se pueden atribuir los sentimientos propios de un personaje vivo. Sin embargo, el *Orfeo* de Monteverdi refleja una intimidad vibrante de vida, cambiando rasgos y características según el momento.

<sup>4</sup> Las obras precedentes que tratan este mismo argumento son la *Euridice* de Peri y algunas páginas corales de esta misma composición que debemos a la inspiración de Caccini (*Al canto, Al ballo, Sospirate y Poi che gli eterni imperi*). Se produjo una lucha para determinar quién fuese el autor de la obra ya que también en 1600 se imprimió una *Euridice* de Caccini que aseguró haberse inspirado en las *Églogas* de Sannazzaro. Sobre este tema véase Fubini, E. (1987)<sup>3</sup>.

Monteverdi logra matizar los caracteres y crear tensiones a través de la música; esta capacidad del autor proporciona a sus composiciones, aunque se trate de madrigales o de música religiosa, una tensión y una vida que son evidentes en el *Orfeo*.

El autor del libreto es Alessandro Striggio «il giovane», consta de un prólogo y cinco actos y el autor escribió un final doble. El original preveía la entrada en escena de las Bacantes despedazando a Orfeo; sin embargo, en la edición que se imprime en 1609, Orfeo sigue a Apolo al cielo para mitigar así la crudeza de un desenlace que refleja el texto de Poliziano y que aparece en los versos 326-334:

Starommi mesto e sconcolato in pianto  
 per fin ch'e cieli in vita mi terranno;  
 e poi che si crudele è mia fortuna,  
 già mai non voglio amar più donna alcuna.  
 Da qui innanzi io vo' correr i fior novelli,  
 la primavera del sesso migliore,  
 quando son tutti leggiadretti e snelli:  
 Quest'è più dolce e più soave amore.  
 Non sia chi mai di donna mi favelli,  
 poi ch'è morta colei ch'ebbe il mio core;  
 chi vuol commercio aver de' mie' sermoni  
 di femminile amor non mi ragioni.

El significado de estos versos de Poliziano es evidente, señala un cambio voluntario en el objeto sexual de Orfeo y, además, presenta las características de un Orfeo vivo: «per fin ch'e cieli in vita mi terranno (...) da qui innanzi io vo' correr i fior novelli», etc. A estos versos siguen los cantos y la venganza de las Bacantes que dan muerte a Orfeo sacrificándolo a Baco.

El libreto, sin embargo, conserva el segundo final propuesto por su autor para atenuar la dureza del texto de Poliziano al que seguía fielmente el primer desenlace. En esta segunda solución, Apolo interrumpe los lamentos de Orfeo invitándole a seguirle al cielo donde será inmortal: «Troppo gioiste/di tua lieta ventura,/or troppo piangi/tua sorte acerba e dura./Ancor non sai/come nulla quaggiù diletta e dura?/Dunque se goder brami immortal vita./vientene meco al ciel, ch'a sé t'invita». Ante este ofrecimiento, Orfeo opone su deseo de no perder a Eurídice y Apolo le responde que la verá en el brillo del sol y de las estrellas. Y así, nos encontramos con la paradoja de que es Eurídice quien figura en el cielo mientras que las fuentes clásicas narran, y de este modo lo recoge Poliziano, que Orfeo, despedazado por las Bacantes, es enterrado por las ninfas y Apolo coloca su lira entre las constelaciones.

Sin embargo, tanto Striggio como Monteverdi estaban inmersos en la cultura clásica y en la literatura italiana anterior, y, a pesar de haber cambiado el final, podemos encontrar unos versos dentro del libreto que hacen referencia a la conclusión de Poliziano; dice Orfeo:

Or l'altre donne son superbe e perfide  
 ver chi le adora, dispietate, instabili,  
 prive di senno e d'ogni pensier nobile,  
 onde a ragion opra di lor non lodansi.  
 Quinci non fia già mai che per vil femina  
 Amor con aureo stral il cor trafiggami. (V)

Es decir que, aunque el autor se decida por el desenlace amable, la crudeza del desenlace de Poliziano que hace desconfiar a Orfeo del amor de las mujeres y es el punto de partida de la ira de las Bacantes y de la muerte de éste, se manifiesta también en el texto del libreto.

Entre *La Favola d'Orfeo* y *L'Incoronazione di Poppea* transcurren 35 años. Esta última es una obra de 1643 con libreto de Busenello y consta de prólogo y tres actos; es una obra vigorosa, sólida y genial. Monteverdi profundiza en el lado humano de los personajes; por esta razón, abundan los solos dramáticos que servirán como ejemplo de los futuros solos operísticos. Habría que citar, quizá, el solitario lamento de Otón por la infidelidad de Popea (I, 12) y el lamento de la muerte de Séneca (II, 3) como contraste, que posiblemente sirven de ejemplo a los lamentos característicos del siglo XVII.

El desarrollo del argumento de esta obra tiene un aspecto muy semejante a una de las muchas disputas que se desarrollaban en la academia de los «Incogniti» y la organización misma del texto lo evidencia. En la primera mitad del drama, hasta las escenas que abren el segundo acto, domina la figura de Séneca, un Séneca al que anuncian las palabras poco elogiosas de los soldados que se dirigen a él como «vecchion rapace, volpon sagace, reo cortigiano, empio architetto» (I, 2). El filósofo se enfrenta primero con Octavia y luego con Nerón, recibiendo entre ambos enfrentamientos la visita profética de Palas. El segundo acto presenta a Séneca ante la muerte, desde el diálogo con Mercurio hasta el momento en el que se despide de sus familiares, concluyendo así la parte negativa del argumento.

Después comienza la parte positiva de la obra con la demostración de la fuerza del amor; la necesidad de esperar a la muerte de Séneca para iniciar la parte positiva del argumento demuestra que, con Séneca vivo, la relación de amor entre Nerón y Popea no alcanzaría nunca un carácter positivo. Sin embargo, existe un paralelismo extraño entre la muerte de Séneca y la coronación de Popea ya que ambos se convierten en dioses, Séneca por obra de Mercurio y Popea por la intercesión de Amor ante su madre Venus produciéndose así un retroceso en la historia del pensamiento al contemplar una Venus celeste y una Venus terrena, visión que se corresponde con la idea neoplatónica del amor y fundamentalmente con la teoría del amor de Marsilio Ficino<sup>5</sup>. Además en el libreto que se imprimió el año 1656 se conserva una escena sin música que representa la ascensión al cielo de Séneca acompañado por un coro de Virtudes. Es decir, Séneca representación de la virtud, maestro fracasado de Nerón, no puede presenciar las

<sup>5</sup> Ficino, M. (1979) (1982) (1983).

relaciones adúlteras de Nerón y Popea, las reprueba y ello le lleva a la muerte; sin embargo, Monteverdi se ve obligado a rescatar la figura de la Venus terrestre para justificar lo injustificable, es decir, la contemplación de una mujer adúltera convertida en diosa. La organización de esta obra, basada en los contrastes, se manifiesta en el orden de los cambios escénicos y la articulación de las unidades mayores, rastreándose también en las unidades más pequeñas del drama. Por ejemplo, después del diálogo amoroso en el que Nerón y Popea recuerdan su noche de amor, Séneca reprocha a Nerón su comportamiento: «ma che una femminella habbia posanza/di condurti agli errori,/ non è colpa di rege o semideo, è un misfatto plebeo» (I, 9).

También se aprovecha la oposición entre registro serio y registro cómico en las palabras que ridiculizan el discurso de Séneca (I, 6) o en la absurda escena de amor entre el caballere y la damita justo después de la muerte de Séneca, etc.

Dando por cierto que *L'Incoronazione di Poppea* es una obra de Monteverdi, haciendo caso omiso de los interrogantes de Gianuario Annibale, veamos qué relación mantienen la música y la palabra. Sabemos, por ejemplo, que en esta obra se expanden fluidamente los artificios propios de los madrigales. Estos artificios tienen una función organizativa, con una mayor amplitud de significado porque forman parte de un texto en el que encontramos palabras, afectos o situaciones significativas; por ejemplo, el concepto de constancia se manifiesta cuando aparece una nota fija sobre una baja que se mueve y la posterior repetición de la fórmula (I, 8; I, 13; III, 4).

Sin embargo, en la obra, la función de estructurar el drama desde el punto de vista de la definición de los personajes, de sus transformaciones y de sus procesos argumentativos se desarrolla por medio de las distintas gradaciones estilísticas de los solos. Por ejemplo, en la disputa entre Séneca y Nerón (I, 9), el filósofo se expresa con un estilo equilibrado y pausado, mientras que Nerón, representante de la pasión, expresa su ira creciente con repeticiones de palabras, cambios de metro, pausas frecuentes y estilo excitado, y lo mismo sucede con el personaje de Drusila (III, 3); en la escena siguiente después de la «conversión» de Nerón, éste se expresa con un estilo que recuerda mucho al de Séneca: el personaje evita la repetición de las palabras, con la excepción de «costanza» que repite incluso cuando empieza a sugerirle la música.

La misma idea se confirma en el tratamiento musical del llanto cuando es signo distintivo de la pasión y de la inconstancia como explícitamente declara Séneca; el llanto es el ingrediente principal del lamento<sup>6</sup> y presenta las características propias del género:

la vanità del pianto degl'occhi imperiali è ufficio indegno  
 Supprimete i singulti,  
 Rimandate quei pianti

<sup>6</sup> Los lamentos de Otón: "Ma che veggio infelice?" (I, 1) y de Octavia: "Disprezzata regina" (I, 5) y en "Addio Roma" (III, 6/7) subrayan el recorrido de los personajes de Otón y Octavia, logrando que el primero alcance la virtud mientras que la segunda permanece víctima de la pasión a pesar de los deberes impuestos por la virtud abstracta. Véase Giuntini, M. (1998).

Dai canali degl'occhi  
Alle fonti dell'anime, o miei cari. (I, 6)

Vada quell'acqua homai  
A lavarvi dai cori  
Dell'incostanza vil le macchie indegne (II, 3)

La explicación del significado de esta obra es compleja. La primera lectura del libreto de Giovan Francesco Busenello muestra el triunfo del amor de Nerón y Popea, vencedores de la oposición de Séneca y Octavia que, quizá, se puede interpretar como el triunfo de la pasión irracional sobre la razón y la virtud. Para intentar justificar esta moral desconcertante y, sobre todo, insólita en el melodrama se ha recurrido al libertinaje de la academia veneciana de los *Incogniti* a la que el mismo Busenello pertenecía. Sin embargo, esta interpretación se enfrenta con la importancia que en esta misma ópera adquiere la virtud, encarnada en los personajes de Séneca, Otón y Drusila que son aquellos que representan las características positivas de la obra. Por esta razón algunos críticos consideran ilusorio el triunfo del amor como significado último de *L'Incoronazione*, porque piensan que la historia de Roma era bien conocida por los espectadores del siglo XVII y que, en consecuencia, eran capaces de completar la historia que se ofrecía ante sus ojos de modo parcelado. Este sector de la crítica se basaba en la capacidad de los espectadores para recordar la terrible muerte de Popea a causa de una patada del emperador y el posterior suicidio de éste.

En mi opinión, el carácter del libretista, hombre anticonformista y sin prejuicios, y la técnica del «svelamento» característica de la época, permiten que el lector desenmascare o no ese aparente triunfo del amor; es decir, se invita al lector a leer bajo el velo de unos hechos más o menos superficiales la exaltación de la virtud estoica en Séneca y la encarnación de la virtud heroica<sup>7</sup> en la pareja Otón-Drusila. Pero ni siquiera esta explicación convence del todo al espectador, probablemente porque está fascinado por el intenso «eros» que recorre la obra y quizá también porque, en el melodrama barroco, no se entiende bien que dos personajes secundarios ocupen un lugar protagonista.

Si para el estudio de los personajes tenemos en cuenta otros elementos y no sólo los *Anales* de Tácito o la *Octavia* atribuida a Séneca, quizá logremos dar a esta obra una explicación más coherente o menos contradictoria.

En primer lugar no podemos olvidar el significado del prólogo que en el teatro del Renacimiento se utilizaba para anunciar la intención del autor de la comedia<sup>8</sup>. En el prólogo de *L'Incoronazione* asistimos a la tradicional disputa entre Fortuna y Virtud en la que tercia otro contendiente, Amor, y a quien los otros dos reconocen su supremacía en el gobierno del mun-

<sup>7</sup> Sobre este tema véase la obra de Fenlon y Miller (1992).

<sup>8</sup> Monteverdi ha retrocedido al Renacimiento al convertir a Popea en Venus terrestre; ¿por qué no hacerlo también dotando de intencionalidad al prólogo?

do. El drama que después se desarrolla es únicamente la ilustración de la tesis expuesta en el prólogo y sobre todo es la ilustración de las palabras de Amor, representado, al modo tradicional, por un niño, palabras con las que se declara más antiguo que el tiempo mismo y principio regulador del mundo:

Che vi credete, o Dee,  
 divider fra di voi il mondo tutto  
 la signoria e l'governo,  
 escludendone Amore,  
 nume ch'è d'ambi voi tanto maggiore?  
 Io le virtudi insegno,  
 io le fortune domo;  
 questa bambina età  
 vince d'antichità  
 il tempo e ogn'altro Dio,  
 gemelli siam l'eternitade ed io.  
 [...]  
 Oggi in un sol certame  
 l'un e l'altra di voi da me abbattuta  
 dirà che il mondo a' cenni miei si muta

La supremacía del amor sobre la fortuna («io le fortune domo») se verifica fácilmente a lo largo del desarrollo del drama; el mismo y afortunado título de *L'Incoronazione di Poppea* resume el proyecto de ésta de convertirse en emperatriz a través de la pasión que sabe despertar en Nerón y que se hace explícita en I, 10: «Poppea sta di buon core, / hoggi vedrai ciò che sa far Amore». Digamos que ésta es la primera y más importante intervención de Amor; sin embargo, éste sigue influyendo y determinando el desarrollo del drama; el emperador, para salvar su amor de las recriminaciones de su maestro, ordena a Séneca que se suicide; por amor Octavia persuade a Otón para que mate a Popea; y también por amor Otón no asesina a Popea, hecho que le sirve, más adelante, para proclamar la inocencia de Drusila que, por su amor, se había acusado de la muerte de la futura emperatriz.

Hemos visto también en el *Prologo* un verso que apunta la superioridad del amor sobre la virtud: «io le virtudi insegno» que hay que entender como la subordinación de las virtudes al amor y no como un desconocimiento del amor por parte de las virtudes. La persona que encarna la virtud en el drama es Séneca, como vemos al confrontar los versos del *Prologo* pronunciados por la Virtud con los del filósofo a punto de morir:

Virtù    Io son la vera scala  
           per cui natura ascende al sommo bene.  
           Io son la tramontana

che sola insegno agl'intelletti humani  
l'arte del navigar verso l'Olimpo (prólogo).

Seneca Amici è giunta l'ora  
di praticare in fatti  
quella virtù che tanto celebrai.  
Breve angoscia è la morte;  
un sospir peregrino esce dal core,  
ov'è stato molt'anni  
quasi in hospitio come forastiero,  
e sen vola all'Olimpo  
delle felicità soggiorno vero (II, 3)

Sin embargo, la virtud del filósofo es abstracta, intelectual y por ello no tiene ninguna influencia sobre el destino individual de los hombres ni sobre el curso de la historia.

Hemos visto cómo personajes degradados del drama ridiculizan a Séneca, lo que podría justificarse por los mecanismos de oposición entre las partes serias y las cómicas; sin embargo, a pesar de ser el único digno de entablar un diálogo con los dioses, ya que sólo percibimos la bondad de Séneca por la presencia de Palas al lado del filósofo, sus intentos de llevar al emperador por el buen camino le cuestan la vida y, al intentar consolar a Octavia, ésta le retira el cariño y el respeto que le profesaba:

Tu mi vai promettendo  
balsamo dal veneno  
e glorie da' tormenti;  
scusami, questi son, Seneca mio,  
detti di prospettiva,  
vanità speciose,  
studiati artifici,  
inutili rimedi agl'infelici (I, 6).

El rechazo de Nerón es brutal, no debemos olvidar que fundamenta el ejercicio del poder sobre la fuerza:

Tu mi sforzi allo sdegno: al tuo dispetto,  
e del popolo in onta e del Senato  
e d'Ottavia e del cielo e dell'abisso,  
siansi giuste od ingiuste le mie voglie,  
[...]  
Levatimi dinanzi  
maestro impertinente,  
filosofo insolente (I, 9).

Son dos hechos que ponen de relieve el fracaso de la virtud estoica que representa Séneca; resplandece la virtud inspirada por el amor que se asienta en las pasiones; en resumen, triunfa la pasión donde fracasa el estoicismo. La parte central del drama y más concretamente la primera mitad del tercer acto demuestra esta cuestión. Nerón es capaz de alabar y perdonar a Drusila que se acusa por amor:

E tu ch'ardisti, o nobile matrona,  
per ricoprir costui  
d'apportar salutifere bugie,  
vivi alla fama della mia clemenza,  
vivi alle glorie della tua fortezza,  
e sia del sesso tuo nel secol nostro  
la tua costanza un adorabil mostro. (III, 4)

Es la representación de la polémica antiestoica; Nerón utiliza la piedad que Séneca había predicado en *De clementia* sirviéndose de ella para amparar a Drusila mientras que condena a muerte a su maestro y mentor. Es, en resumidas cuentas, el triunfo del amor, la superioridad de Amor sobre la Fortuna y la Virtud que, además, se celebra con el triunfo de la coronación y apoteosis de Poppea cuando los tribunos le ofrecen la corona imperial y Venus le otorga el título de diosa:

Amore      O madre, con tua pace  
              in ciel tu sei Poppea,  
              questa è Venere in terra,  
              a cui per riverirla  
              ogni forma creata oggi s'atterra.

Venere      O figlio, io mi compiaccio  
              di quanto aggrada a te;  
              diasi pur a Poppea  
              il titolo di dea (III, 5).

Con la representación de las dos Venus, retrocedemos, como he dicho, al pensamiento ficiniano de tradición «quattrocentesca» como también sucede en el prólogo<sup>9</sup>.

Me gustaría añadir un elemento más para contribuir a clarificar el problema del argumento y que, en mi opinión, las teorías expuestas hasta ahora no explican suficientemente. El año anterior al estreno de *L'Incoronazione di Poppea*, es decir, en 1642, se publica en Cambrai *La*

<sup>9</sup> Para ampliar la influencia del Renacimiento en el libreto de Busenello veáse W. J. Bouwsma (1990:19-73).

*Retorica delle puttane*, una obra de Ferrante Pallavicino huido de Venecia por sus disputas con el Nuncio, el Pontífice y la Corte Romana. Se da la coincidencia de ser, como el libretista de *L'Incoronazione*, miembro de la academia de los «Incogniti», que fundó en 1630 Giovan Francesco Loredan y que más adelante daría cobijo al Pallavicino cuando sufrió la persecución del Nuncio. Ferrante, que había llegado a Venecia llevado por un amor no correspondido, al marcharse de allí lo hace con esta obra que evidencia su áspero rencor hacia el sexo femenino que él encarna en las prostitutas. Pallavicino detesta la Serenísima República de Venecia, que no ha podido garantizarle ni la libertad ni la vida, decepcionándolo incluso en el honrado disfrute del placer de la carne y, desilusionado, se aleja de Venecia en un viaje que concluiría con su trágica muerte<sup>10</sup>.

Además de la coincidencia, que puede no ser tal, de la pertenencia del libretista de *L'Incoronazione* y del autor de *La Retorica* a la misma academia, hay que pensar que también Monteverdi estaba allí, lo que probablemente favoreció la elección del libretista y la adaptación del músico a nuevos usos y costumbres. Venecia en este momento, e incluso en los siglos precedentes, ostentaba el primado de los amores pagados, era un lugar muy conocido por esta razón que corroboraban regularmente los autores y viajeros que por allí pasaban. Uno de los primeros en dejar constancia de este hecho fue Erasmo<sup>11</sup>; más adelante un autor contemporáneo, Martin Sanudo calcula el número de prostitutas en once mil seiscientos cincuenta y cuatro sobre una población total de trescientas mil almas; además de su número destaca su gran belleza. Otros autores coinciden en la proverbial belleza de estas cortesanas y así Bandello «...città ricchissima e di piacevoli e belle donne quanto altra d'Italia molto abondevole» y también «V'è poi un'altra cosa in Vinegia, che ci è un infinito numero di puttane, che eglino, come anco si fa a Roma e altrove, chiamano con onesto vocabolo cortegiane» (1934: 417). También Niccolò Franco hace mención de las cortesanas venecianas con un término muy expresivo «lucerna» que hace referencia a las prostitutas que se ofrecen en la calle con una lámpara para hacerse ver. Es un argumento que desde Bandello, Ortensio Lando, Giraldo Cinthio, Giordano Bruno se convierte en un lugar común, incluso en autores extranjeros como Montaigne, Coryat, Alexandre de Saint Disdier, Montesquieu, etc. Todos coinciden en su incontable número y en su belleza inmensa con la excepción de Montaigne que no las encuentra hermosas pero sí «les plus nobles de celles qui en font trafique» (1946: 173) y de Bruno que se lamenta porque en la laguna «le puttane son esempte da ogni aggravio, e son manco soggette a leggi che gli altri, quantunque se ne sieno tante, perché le cittadi più grandi e più illustre più ne abbondano, che bastarebbono in pochi anni, pagando un poco di gabella, ad far un tesoro in Venezia» (1923: 178-179).

<sup>10</sup> Fue entregado a las autoridades eclesiásticas en Avignon en 1643 y más tarde procesado y condenado a muerte por lesa majestad divina y humana y decapitado el 5 de marzo de 1644 cuando no había cumplido veintinueve años.

<sup>11</sup> «...hodie nusquam uberius que apud Venetos» Erasmo (1540: 904): «Adagiorum chiliades quatuor» en *Operum omnium*, II.

El escándalo del texto no lo produjo su contenido ya que sus contemporáneos comprendieron que no formaba parte de la tradicional «literatura obscena», sino de la consciente alteración de la retórica jesuítica que Pallavicino articula siguiendo la Retórica de Suárez (1992) sustituyendo y alterando conceptos y valores; por ejemplo sustituye los votos de pobreza, castidad y obediencia por los de lujuria, avaricia y simulación perpetua. Es, quizá, esta alteración y sustitución de valores lo primero que puede hacernos pensar en *L'Incoronazione*, donde una mujer adúltera se convierte primero en emperatriz y después en diosa.

*La Retorica delle puttane* (1992) se articula en quince lecciones impartidas por una vieja alcahueta para preparar a una joven pobre al ejercicio provechoso de la prostitución. A esta estructura se añaden otros elementos; entre ellos la ambivalente carta dedicatoria a las «Signore gentilissime» (1992: 3) y firmada «Vostro cordialissimo, quello che ben sapete» (1992: 5); la «Introduzione dell'opera» (1992: 11-17) fija el espacio, el tiempo y los personajes. Encontramos una «bellissima giovane» (1992: 11), una «vecchia mendica» (1992: 12); el lugar donde la joven debe ejercer su oficio es Venecia porque, según la vieja, resulta «molto buona per voi» (1992: 5) y el tiempo es el verano: «adì 25 agosto (mese molto cattivo poiché la carne puzza), l'anno 1642» (1992: 5). La consideración del «Autore ai lettori» (1992: 5-9) se cree necesaria a causa del argumento de la obra; y, después del cuerpo constituido por esas 15 lecciones, la «Conclusione dell'opera» (1992: 100-115) es prácticamente un «remedium amoris» que incluye la declaración de la prostituta de estar dispuesta a todo con tal de lograr sus pretensiones; la obra concluye con la «Confessione dell'autore» (1992: 116-130) que parece la confirmación de un naturalismo inmoral de matriz paduana trasvasado a Venecia; siguiendo el pensamiento libertino la vida está regulada por principios naturales no metafísicos con lo que el instinto, sobre todo el instinto sexual, ha de ser inmediatamente satisfecho, no por el placer en sí, sino para seguir los dictámenes de la naturaleza:

L'essenza umana è compaginata di tre stati: vegetativo, sensitivo e ragionevole. Si compisce in questo triplicato posto così distintamente che l'embrione non è imbevuto dell'anima umana, infusa nell'atto della potenza da cui fu creata, se già non è disposto con le due vite antecedenti [...]. Come dunque non può l'uomo impedire gli effetti che seguono all'essere vegetabile, onde si porta all'accrescimento ed ad altri atti propri co' quali sostiene la vita, così nemmeno rifiutar può quell'appetenza ch'in esso è naturale, stante la parte animata e sensibile. Distinguesi l'avidità del coito da tutte le altre inclinazione viziosa, le quali vantano per origine una passione sensitiva; ciò particolarmente dicesi essenziale e necessario quod semper et unoquoque est tale (1992: 118-119).

Además, la presencia de una alcahueta, los deseos de una joven prostituta dispuesta a cualquier cosa para mejorar su situación, coinciden, casi punto por punto, con los consejos que la criada-alcahueta da a Poppea y con los deseos manifestados por ésta. La única diferencia está en la manifestación, por parte de Arnalta, del miedo que le produce la ambición extrema de su pupila:

Ahí figlia, voglia il cielo  
 che questi abbracciamenti  
 non siano un giorno i precipizi tuoi  
 [...]  
 La pratica coi i Regi è perigliosa,  
 L'amor e l'odio non han forza in essi  
 Sono gli affetti lor pur interessi. (I, 4).

En estas palabras subyace la retórica «degli affetti» de la que ya he hablado y la teoría del amor ideal del Ficino ante los afectos encontrados, lujuria e ira fundamentalmente, personificados en Nerón.

Por otra parte, Poppea se manifiesta en presencia de Nerón con las mismas palabras y siguiendo los mismos consejos que la alcahueta da a la jovencita que desea seguir su oficio:

Signor, deh, non partire  
 Sostien che queste braccia  
 Ti circondino il collo,  
 Come le tue bellezze  
 Circondano il cor mio;  
 Appena spunta l'alba, e tu che sei  
 L'incarnato mio sole,  
 La mia palpabil luce  
 E l'amoroso dì de la mia vita,  
 Vuoi tu repente far da me partita?  
 Deh, non dir  
 Di partir,  
 Che di voce si amara un solo accento,  
 Ahi, perir, ahi spirar quest'alma sento (I, 3).

Y en otro momento: «Deh non dir/ de partir/ che di voce si amara un solo acento/ ahí perir, ahí spirar quest'alma io sento» (I, 3)

Quizá hay que recordar que la obra de Cipriano Suárez *De arte rhetorica* fue el texto recomendado en los colegios de los jesuitas hasta bien entrado el siglo XVII, lo que hace pensar que miles de jóvenes, precisamente los destinados a constituir las clases dirigentes, se formaron con este texto e incluso, en opinión de algunos críticos<sup>12</sup>, se estudiaba en colegios dirigidos por otras órdenes religiosas y también, por paradójico que parezca, fue una obra recomendado por Antoine Arnault, distinguido jansenista de Port Royal. Por esta razón la obra de Suárez y la de Pallavicino se entrecruzan de modo extraño; la obra de Suárez se difundió ampliamente y for-

<sup>12</sup> Sobre este tema ver la «Introducción» a Pallavicino.

ma parte de la tradición cultural común; la *Retorica* de Pallavicino es conceptual y formalmente por completo escolástica como la anterior y el mismo autor, en distintos pasajes, sugiere las claves de lectura. Propongo un único ejemplo que se encuentra en las primeras palabras de la «Lezione prima»:

Altro non è la retorica delle puttane che un'arte di moltiplicare artificiose parole e mendicanti pretesti con fine di persuadere e muovere li animi di quell'infelici ch'incappendo nelle loro reti assistono alle sue vittorie (1992: 17 y 18).

Y enumera una serie de consideraciones por las que el hombre, llevado por su naturaleza, permite los deseos de la mujer que intenta por todos los medios «persuadere e muovere gli affetti» para lograr sus fines incluso cuando estos deseos no son razonables y entran en clara contradicción con la lógica.

Evidentemente Monteverdi tenía la formación retórica que, en el siglo XVII, era fundamental, gozando de gran vitalidad, una vitalidad comprensible por el culto a la palabra como vehículo del conocimiento y, además, instrumento de persuasión. Leemos en *La Retorica delle puttane*: «...è necessaria l'elocuzione ch'è l'essenza propria della retorica» (1992: 51). En relación con la palabra, el oído se configura como el más aristocrático de los sentidos que nos permite recibir intensas y placenteras sensaciones; en Monteverdi se unen la palabra y la música. De hecho en varias de las lecciones, Pallavicino recomienda el uso de instrumentos musicales y cantos para lograr lo que se pretende (lecciones decimotercera y decimoquinta).

En la lección octava encontramos una circunstancia más que contribuye a justificar la relación de este texto con el argumento de *L'Incoronazione di Poppea*:

Colpirà nel segno colei la quale provará ciò, che seben falso deve inserirsi necessariamente nell'altrui credenza, ovvero la soavità del diletto farà gli uomini volontarie prede de' suoi capricci, o finalmente usará si dolce violenze che non potranno che non arrendersi a' suoi desideri (1992: 52).

El libreto reproduce la misma idea en el reproche que Séneca hace a Nerón: «ma che una femminella habbia possanza di condurti agli errori» (I, 9); es decir, sin esta obra y sin el ámbito del que procede resulta difícil comprender por qué un músico compositor de madrigales, de música religiosa y de óperas como *Orfeo* y *Dafne*, llegue a justificar, en su última obra, la coronación como emperatriz de una mujer adúltera, concediéndole honores en la tierra y, finalmente, la deificación otorgándole, en consecuencia, honores espirituales.

Por último hay que decir que la gran modernidad de Monteverdi se percibe en distintos aspectos: en la rica inspiración que se renueva continuamente y en el éxito de fundir, por primera vez, elementos muy distintos y bien diferenciados; por ejemplo, escenas pastoriles, «recitar cantando», danzas, coros de madrigales, etc., obteniendo de esta fusión los primeros

melodramas. Pero fundamentalmente, logró representar dramas humanos en los que la música representa a los personajes con sus alegrías, tristezas y, por supuesto, pasiones. Esto es evidente en *L'Incoronazione di Poppea*, su testamento musical, una obra en la que Monteverdi olvida las connotaciones mitológicas de la trama para dar absoluta prioridad al drama histórico. Son características que resultan particularmente evidentes en las obras venecianas porque estaban destinadas a teatros públicos, con escenarios pequeños que reducían la participación del coro. Monteverdi supo unir con sabiduría los elementos cómicos y los trágicos, resaltando los personajes más relevantes, usando para ello los nuevos recursos musicales de la época, incluidos los timbres instrumentales que parecen casi una premonición del concepto moderno de orquestación.

### Referencias bibliográficas

BANDELLO, M. M.

1934 *Le novelle*, Milano, Mondadori.

BOUWSMA, W.J.

1990 «The two faces of Humanism. Stoicism and Augustinism in Renaissance Thought» en *A Usable Past. Essays in European Cultural History*, Berkeley, University Press.

BRUNO, G.

1923 *Candelaio*, a cura di V. Spampanato, Bari, Laterza.

ERASMO

1540 *Operum omnium, II*, Basileae ex Officina Frobeniana.

FENLON y MILLER

1992 *The Song of the Soul, Understanding Poppea*, London, Royal Musical Association.

FICINO, M.

1979 *De amore*, Roma, Atanor.

1982 *L'essenza dell'amore*, Roma, Atanor.

1983 *Comentarium in Convivium Platonis*, Madrid, Tecnos.

FUBINI, E.

1987 *L'Estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino Einaudi.

GALLICO, C.

1979 *Monteverdi. Poesia musicale, teatro e musica sacra*, Torino Einaudi.

GIANUARIO A.

1991-92 *L'Incoronazione di Poppea è di Monteverdi?* Firenze, Artimino.

GIUNTINI, M.

1998 *Claudio Monteverdi studi e prospettive*, Firenze, Olschki.

MONTAIGNE, M.

1946 *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, Paris, Les Belles Lettres.

MONTEVERDI, C.

- 1980 *L'Orfeo* (libreto)
- 1997 *L'Incoronazione di Poppea* (libreto)

PALLAVICINO, F.

- 1992 *La retorica delle puttane*, ed. Laura Coci, Parma, Guanda.

POLIZIANO, A.

- 1984 *Estancias, Orfeo y otros escritos*, ed. bilingüe de Félix Fernández Murga, Madrid, Cátedra.