

## La poética melodramática del Seicento: más allá del mito de la *camerata* del conde Bardi

Daniel Martín Sáez

<https://orcid.org/0000-0002-6780-5220>

Universidad de Oviedo, Departamento de Filosofía

[martinsdaniel@uniovi.es](mailto:martinsdaniel@uniovi.es)

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 13 feb 2021

Final approval date: 16 jun 2021

**Resumo:** Analizamos las poéticas del siglo XVII en torno al nacimiento de la ópera, intentando aclarar sus presupuestos filosóficos. Mostramos que las ideas clave de Mei, Galilei y Bardi, como la distinción entre antiguos y modernos, la crítica a la polifonía frente a la monodia y la subordinación de la música a la poesía, están fundadas en la distinción entre artes liberales y serviles. La novedosa idea de realizar una comedia *tutta in musica*, frente a lo que supone el mito de la *camerata*, no fue relevante y sólo fue introducida *ad hoc* por Cavalieri, Rinuccini y Caccini, seguidos después por otros teóricos que apenas cuestionaron las viejas ideas. Sólo Pietro della Valle sentará las bases de una nueva poética, más cercana a la Edad Moderna que a la Edad Antigua.

**Palabras clave:** Poética; Siglo XVII; Ópera; Tragedia; Artes liberales.

### TITLE: THE MELODRAMATIC POETICS OF THE SEICENTO: BEYOND THE MYTH OF COUNT BARDI'S CAMERATA

**Abstract:** We analyze the poetics of the 17<sup>th</sup> century around the birth of opera, trying to clarify their philosophical assumptions. I will show that the key ideas of Mei, Galilei and Bardi, such as the distinction between ancients and moderns, the critique of polyphony versus monody and the subordination of music to poetry, are founded on the distinction between liberal and servile arts. The new idea of realizing a commedia *tutta in musica*, contrary to what the myth of the *camerata*, was not relevant and was only introduced *ad hoc* by Rinuccini and Caccini, followed later by other theorists who hardly questioned the old ideas. Only Pietro della Valle will lay the foundations of a new poetics, closer to the Modern Age than to the Ancient Age.

**Keywords:** Poetics; 17<sup>th</sup> century; Opera; Tragedy; Liberal arts.



# La poética melodramática del Seicento: más allá del mito de la *camerata* del conde Bardi<sup>1</sup>

Daniel Martín Sáez, Universidad de Oviedo, martinsdaniel@uniovi.es

## 1. La ópera antes de la ópera: las cartas de Girolamo Mei

Se ha insistido hasta la saciedad en que la ópera nació hacia el año 1600 como consecuencia de un interés teórico por resucitar la tragedia griega o, en su formulación menos ambiciosa, por crear un teatro totalmente cantado a imitación del teatro ateniense, en teoría dominado por la doctrina de los afectos, la defensa de la monodia frente a la polifonía y la idea de subordinar la música a la palabra, todo ello marcado por una crítica a la música moderna, considerada inferior a la antigua. Poco han podido hacer los esfuerzos de tantos musicólogos e historiadores de la música del último siglo, desde Romain Rolland hasta Warren Kirkendale, pasando por Angelo Solerti y Nino Pirrotta, por reconstruir los precedentes de la ópera, tanto musicales como teóricos, festivos, poéticos, literarios, etc. Aún persiste la idea de una creación académica vinculada a la *camerata* del conde Bardi o, en el mejor de los casos, al noble Jacopo Corsi, a quien se presenta como su continuador ideológico. Los filósofos lo han repetido desde Voltaire hasta Kivy, pasando por Schelling, Nietzsche y Adorno (véase Martín Sáez 2019 y 2021a), como también ocurre entre los historiadores de la ópera, desde Esteban de Arteaga hasta Carolyn Abbate y Roger Parker, pasando por los hitos de Kretzschmar y Grout (Martín Sáez 2020a).

Los orígenes del mito se remontan al propio nacimiento de la ópera, marcado por las disputas académicas del siglo XVI, cuando las fiestas cortesanas de las ciudades-estado italianas confluyen con el resurgimiento de la poética de Aristóteles, la metafísica neoplatónica, la recuperación de las tragedias griegas, la construcción de los primeros teatros permanentes y las teorías sobre la música en la Antigüedad. Como es sabido, en los años 70 del siglo XVI, el laudista Vincenzo Galilei y el conde Giovanni de Bardi iniciaron una extensa correspondencia con el teórico Girolamo Mei, que se hallaba en Roma, acerca de la música en los textos antiguos, que se ha interpretado como el origen de la poética operística (Mei 1977). En efecto, allí podemos encontrar muchas de las ideas que han acompañado a la ópera desde su nacimiento. Las ideas de Bardi y Galilei fueron utilizadas por los propios artistas de las primeras óperas, desde Ottavio de Rinuccini y Gabriello Chiabrera, entre los libretistas, hasta Emilio de Cavalieri, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Claudio Monteverdi y Marco da Gagliano, entre los músicos, seguidos después por teóricos como Giovanni Battista Doni y Pietro della Valle, que son la base de las poéticas posteriores.

---

<sup>1</sup> El desarrollo de esta investigación fue posible gracias a un contrato FPI-UAM (2014-2018), cuyos resultados fueron presentados en la tesis doctoral del autor, titulada "El nacimiento de la ópera. La legitimidad musical de la Edad Moderna". Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2018.

Sin embargo, esta es sólo una parte de la verdad. En primer lugar, que ciertas teorías se hayan ligado a la ópera no significa que expliquen su origen. Como veremos, los propios presupuestos filosóficos de esta poética apuntan en una dirección distinta. En segundo lugar, el análisis de los textos de quienes participaron en dichas reuniones académicas ni siquiera recoge las características básicas del nuevo género, y en algunos casos incluso las niegan. En un fragmento que ha pasado inadvertido, atribuido a Bardi, este rechaza explícitamente que el teatro ateniense fuera totalmente cantado. Por tanto, incluso si queremos otorgar a estas primeras poéticas la importancia que tuvieron, hemos de reconocer primero cuál fue exactamente su valor.

Nuestro argumento principal es que estas poéticas están atravesadas por la distinción entre artes liberales y serviles, a la cual se subordina la distinción entre antiguos y modernos, entre poesía y música y, finalmente, entre monodia y polifonía, todas ellas determinadas por el enfoque teológico-político propio de la Italia del siglo XVI. De esto se sigue una importante consecuencia: si hoy seguimos pensando en la ópera como una creación teórica es porque la oposición teoría vs práctica está en la base de las citadas distinciones. En último lugar, los aspectos realmente novedosos de la ópera, como la idea de un drama totalmente cantado, apenas recibieron atención entre los primeros teóricos, y no precisamente porque no tuvieran interés por la práctica musical, sino más bien porque su interés práctico estaba en otro lugar.

## 2. Las cartas de Girolamo Mei a Vincenzo Galilei y Giovanni de Bardi

En total, hemos conservado seis cartas enviadas por Mei desde Roma entre 1572 y 1581, cinco de ellas dirigidas a Galilei y una a Bardi. Excepto la primera, todas ellas están escritas tras la finalización del gran tratado de Mei, *De modis musicis antiquorum*, realizado entre 1567 y 1573. De la importancia de esta correspondencia ya han dado cuenta otros autores (Mei 1977). Aquí nos limitaremos a aclarar su sentido filosófico.

Galilei inició su correspondencia con Mei buscando resolver algunas dudas que le habían surgido en sus investigaciones sobre música griega, influido en esto por su maestro Gioseffo Zarlino, para quien el estudio de los textos griegos tenía ya un evidente fin práctico, ligado a la idea de restaurar la perfección de la música antigua. Así se puede comprobar en diversos pasajes de sus *Istitutioni harmoniche* (1558), donde su maestro Adrian Willaert aparece como ejemplo (Zarlino 1558, 2). La idea esencial de las cartas de Mei es que los griegos carecían de polifonía y toda su música era monódica. Como escribe el 8 de mayo de 1572, "tengo por cosa cierta que el cantar de los antiguos era en toda canción una sola aria". Además, interpretaba que el objetivo de esta música era "conmover los afectos", todo lo cual se aplicaba a las comedias y tragedias, incluyendo los coros (Mei 1977, 90)<sup>2</sup>.

Estas ideas coincidieron con toda una serie de teorías previas, surgidas en torno al Concilio de Trento, sobre la forma de cantar los textos sagrados y conmover a los fieles, que habían derivado en una dura crítica contra la polifonía (Bettley 1993, Palisca 2006). Mei lamenta que la música polifónica mezcle los diversos registros vocales y rítmicos, impidiendo la comprensión del lenguaje y la expresión de afectos que se suponen ligados a tonos de voz específicos. El teórico acude a la *República* de Platón (398c) para argumentar que cada registro sirve a un propósito afectivo concreto: la voz media, que corresponde al varón, estaría ligada a la "disposición tranquila y moderada de afecto" [*quieta e moderata disposizione di affetto*]; la aguda, a un ánimo

---

<sup>2</sup> "tenevo per cosa certa che'l cantar de gli antichi fusse in ogni canzone una sola aria", "commovere gli affetti". Todas las traducciones son mías.

“demasiado conmovido y liberado” [*troppo commosso e sollevato*]; la grave, a “pensamientos abyectos y sumisos” [*pensieri e abbietto e rimesso*]. Lo mismo ocurre con los ritmos: los veloces despertarían un ánimo “excitado” [*concitato*]; los lentos, uno “lento y perezoso” [*lento e pigro*]; los medianos, un “ánimo reposado” [*animo posato*] (Mei 1977, 90-93). Si se mezclan estos tonos y ritmos, sus efectos desaparecen, al quedar confundidos los distintos afectos que corresponden a cada uno de ellos.

Aparte de las autoridades citadas, Mei basa esta teoría en la naturaleza de la voz humana, que sólo en ciertos registros sería capaz de “penetrar en el intelecto de quien escucha la virtud del concepto” [*penetrare al intelletto di chi ode la virtù del concetto*]. Esta sería precisamente la misión de la música: “expresar el concepto significado en las palabras” [*esprimere il concetto che significa da le parole*]. Para ello, el músico ha de respetar los movimientos naturales de la voz imitando una conversación. Mei acude a la distinción de Boecio (*De musica*, I, 12) entre música continua (similar a la forma de hablar) y diastemática (que se mueve por saltos interválicos), concluyendo que el único modo de mover los afectos sería cantar el texto sin perder la forma de una conversación. En lugar de buscar “el deleite del oído” [*il diletto del udito*] a través de la diastematía, como la polifonía, ha de ser un “canto llano” [*canto fermo*]. Como veremos, la conexión con el canto gregoriano o franco-romano, tan evidente en este pasaje, no es casual.

Como ocurre en Platón, la voz natural arquetípica es el tono varonil. Mei descubrió que los tonos griegos (*tonoi*) no representaban un sistema de modos melódicos o armónicos, en el sentido medieval, sino un conjunto de alturas. La voz masculina sería el tono dorio, que define como “sistema natural o común” (Mei 1977, 98-106). Mei propone la unión de intelecto y oído propia del lenguaje, a través de esa voz natural, para transmitir con la música “la verdad misma de las cosas imitadas” [*la verità stessa de le cose imitate*]. De aquí deriva la unión de música y poesía propia de la Antigüedad, cuando a su parecer no había diferencias entre músicos y poetas, según un tópico recurrente<sup>3</sup>.

En la segunda carta a Galilei, fechada el 22 de noviembre de 1577, Mei repetirá su idea sobre la superioridad de los griegos<sup>4</sup>. Tenemos que esperar hasta la tercera carta, fechada el 17 de enero de 1578, para encontrar en una nota, casi de pasada, la idea de que las tragedias también se cantaban, algo que expresa con la siguiente fórmula: “la tragedia, la comedia y la sátira no siempre tenían el ritmo del baile, pero la armonía siempre”<sup>5</sup>. Se trata de una traducción de lo expresado en el tratado latino *De modis*<sup>6</sup>, pero ni entonces ni ahora otorga a este asunto demasiada importancia.

---

<sup>3</sup> “*i medesimi solevano esser musici e poeti*” (Mei 1977, 114-6). También Zarlino afirmaba que “*senza differenza alcuna vennero nominati Musici, Poeti, & Sapienti*” (Mei 1977, 1).

<sup>4</sup> “*la virtù della lor musica consisteva nel fare che l’aria esprimesse ben quello affetto che essi volevano con le parole significare*” (Mei 1977, 132).

<sup>5</sup> “*la tragedia et la comedia et la satira non sempre havevano il ritmo del saltare, ma la armonia sempre*” (Mei 1977, 145).

<sup>6</sup> “*dithyrambici semper et melici, cum choros instituerent, omnibusque (ut dicitur) numeris absolutum melos conficerent, uersu, numero, et harmonia perpetuo uterentur, tragoedi uero et ueteres comoedi (nouorum enim non eadem fuit ratio) et satyri in ea sola sui operis parte, quae choro, qui multitudinem ipsam repraesentabat, tribuebatur, idque cum chorus ipse non staret, in reliquis uero ipso tantum uersu et harmonia, quemadmodum et in iis euenisse suspicari possumus, qui elegos ad tibiam canerent, cum chorum non haberent*” (Mei 1991, 113).

### 3. La poética del conde Bardi: reuniones y discursos

Las cartas de Mei tuvieron una gran influencia en la corte florentina. El propio Mei, en una carta dirigida a Bardi el 17 de enero de 1578, la considera una "larga biblia" [*lunga bibbia*] sobre sus investigaciones (Mei 1977, 153). Algunas de estas ideas se discutieron en casa del propio Bardi, donde tuvieron lugar varias reuniones académicas sobre cuestiones vinculadas a las artes liberales, incluida la música. La fuente más antigua que parece referirse a ellas data de 1573, fecha tomada generalmente como *terminus post quem* de las reuniones (Palisca 2021). Se trata de una nota del *Diario dell'Accademia degli Alterati*, donde se hace constar que Cosimo Rucellai ha mandado a un familiar suyo a la academia de los Alterati para que comunique que no podrá asistir a la reunión de ese día, un miércoles 14 de enero, porque se encuentra en casa de Bardi haciendo música (Biblioteca Medicea Laurenciana, Fondo Ashburnham, 558, I, vol. 2, f. 3v).

De estas reuniones no tenemos más noticias directas, pero sí algunas fuentes que pudieron haberse discutido entonces. Una de ellas es la carta enviada por el conde Bardi a Giulio Caccini hacia 1578, titulada "Sopra la Musica antica, e'l cantar bene", donde se refiere a los "nobles y virtuosos académicos florentinos" [*nobili, e virtuosi Accademici Fiorentini*] con los que ha discutido desde joven, declarando su propósito de reunir en un breve "discurso" lo que ha aprendido sobre música. Aunque significativamente no hace referencia a que realizara reuniones en su casa, el discurso expone en lo esencial las ideas de Mei, contraponiendo la polifonía al "arte de cantar bien", donde se respeta el texto y la diferencia de tonos. Para Bardi, la voz media expresa "tranquilidad, majestuosidad y magnificencia" [*la quiete, la maestà, e la magnificenza*]; la grave, "lentitud y somnolencia" [*il tardo, ed il sonnolento*]; la aguda, "lamentación" [*il lamentevole*]. El conde también da prioridad al modo dorio "por estar en el medio" y ser la voz "apropiada al habla del hombre" [*per esser nel mezzo delle corde appropriate al parlar dell'uomo*].

Como Mei, Bardi está convencido de que los griegos respetaron estas distinciones amoldándose a la poesía, según una enseñanza que considera platónica: "el buen canto debe seguir el verso del poeta" [*il cantare deve andare seguitando il verso dal Poeta*]. Esto le permite realizar un análisis filosófico, frente a los análisis más bien técnicos de Mei, acudiendo a varias oposiciones que obedecen a la distinción entre artes liberales y serviles, como palabra y contrapunto, alma y cuerpo, señor y siervo, padre e hijo, etc., donde el primer elemento es siempre "más noble" [*più nobile*] que el segundo. Son estas oposiciones las que sirven a Bardi para explicar la prioridad de la palabra sobre la música. La música ha de seguir al poeta como el cuerpo al alma, el siervo al señor, el hijo al padre. Subvertir ese orden sería "tan ridículo como ver al señor siguiendo al siervo y recibiendo sus órdenes".<sup>7</sup> Las implicaciones teológico-políticas de esta distinción son evidentes, pero lo serán aún más en el primer tratado florentino publicado en este contexto.

### 4. Vincenzo Galilei: el modo dorio, la pólis y los dioses

Después de Bardi, Galilei aprovechó parte de la correspondencia con Mei para escribir su *Dialogo della musica antica, et della moderna* (1581). Hemos de subrayar que tanto Mei como Galilei tenían una idea limitada de la historia musical, tanto antigua como moderna. Mei creía que la música polifónica había nacido "ciento cincuenta años atrás" (Mei 1977, 95), es decir, alrededor del año 1420 (cinco siglos después de la

---

<sup>7</sup> "non vi parebbe egli cosa ridicola s'andando in piazza vedeste 'l servo del suo Signore esser seguito, e ad esso comandare" (Bardi 1763 233-48).

notación), un juicio repetido por Galilei en su *Dialogo*.<sup>8</sup> Ambos se basan en un tópico tomado del *Liber de arte contrapuncti* (1477) de Johannes Tinctoris, donde afirmaba que cuarenta años atrás no existía polifonía de calidad. Lo mismo podemos afirmar respecto a la música antigua. Ninguno fue capaz de leer ninguna partitura griega. Aunque Mei descubrió los himnos de Mesómedes y Galilei los publicó en su *Diálogo*, no pudieron descifrar su notación (Pöhlmann y West 2001). Por último, aunque Galilei fue un músico consumado, Mei reconocía no saber "ni cantar, ni tocar, ni bailar".<sup>9</sup> Estas teorías, por tanto, se basan sobre todo en debates especulativos, más que en una comprensión de la historia y la práctica musical.

La propia elección de la forma del diálogo se hace con la intención de imitar el modelo platónico, como era común en el siglo XVI (Cox 2008), eligiendo a Piero Strozzi y a Bardi como interlocutores.<sup>10</sup> Como ocurre con el discurso de Bardi, este diálogo insiste en la teoría sobre la nobleza de la música y su pertenencia a las artes liberales, ya denominadas por entonces "bellas artes" [*belle arti*] (Galilei 1581, 36 y 84), cuyo fin será tanto la utilidad política como el acercamiento a la verdad, precisamente por hacer libres y virtuosos a los hombres.<sup>11</sup> Esto refuerza su defensa de la música griega, que Galilei considera desaparecida desde época romana, cuando se habría reducido a los teatros.<sup>12</sup> El laudista repite el tópico de la subordinación de la música a la palabra y la centralidad del modo dorio.<sup>13</sup> Lo esencial es evitar los modos agudos y graves, que corresponden respectivamente a un carácter afeminado y lúgubre, identificados con los modos frigio y lidio.<sup>14</sup> Sólo a través del modo dorio podría la música expresar la noble poesía, conmoviendo a los espectadores

---

<sup>8</sup> "la maniera del cantare hoggi tante arie insieme, non è piu di centocinquanta anni che l'è in uso" (Galilei 1581, 80).

<sup>9</sup> "io non so ne cantar ne sonar ne danzare" (Mei 1977, 165).

<sup>10</sup> "Hora perche il lungo parlare continuato, mentre che à guisa di torrente v' scorrendo, non pare che habbia quella forza & vigore nel conchiudere le sententie & gli argomenti, che ha il Dialogo, ho giudicato essere molto à proposito il trattare i presenti miei Discorsi, in tale maniera: & questa crederò agevolmente essere stata una delle potenti cagioni, che indusse Platone à trattare sì fattamente le cose della Divina Filosofia, ho eletto adunque per intorno à ciò discorrere l' Illustrissimo Signore Giovanni Bardi poco di sopra nominato, & apresso il Signor Piero Strozzi, come quelli che studiosissimi della vera Musica sono, & grandemente amatori di queste tali speculationi..." (Galilei 1581, 2).

<sup>11</sup> "La musica è stata da gli Antichi annoverata, tra le arti che son dette liberali, cioè degne d'huomo libero; & meritamente appresso i Greci, Maestri, & inventori di essa (come quasi di tutte le altre scientie) fu sempre in molta estima; & da migliori Legislatori, non solo come dilettevole alla vita, ma ancora come utile alla virtù, fu comandata doversi insegnare à coloro, che erano nati per conseguire la perfettione, & l'humana beatitudine, che è fine della Città" (Galilei 1581, 1).

<sup>12</sup> "Ma insieme con l'Imperio in progresso di tempo perderono i Greci la Musica & le altre dottrine ancora. I Romani hebbero di essa cognitione, prendendola da' Greci; ma esercitarono principalmente quella parte conveniente a' Teatri" (Galilei 1581, 1).

<sup>13</sup> "Secondo il Tuono & modo Dorio, l'harmonia dal quale fu piu di ciascuna altra reputata, approvata, & in pregio di ciascuno antico Musico, Poeta, & Filosofo, la cual cosa, s'io non m'inganno, non da altro principalmente nacque, che dall'esser tese le corde nel suo Systema, secondo il Tuono nel quale senza violenza comunemente si favella, ne può humana voce piu comodamente cantare tutte le corde d'un'intero Systema, di quelle che son tese secondo esso modo Dorio" (Galilei 62). Compárese con Doni cuando establece que la idea principal del estilo recitativo, propio de la ópera, era "che la melodia dovesse essere poco lontana dal parlare comune, nascondendo quasi il canto con certa sprezzatura, come dicono, come se fosse una semplice favella" (Galilei 1581, 26).

<sup>14</sup> "De tre principali, che sono il Dorio, il Frygio, & il Lydio, ne fu autrice la natura: imperoche nel piofferire naturalmente le parole, cantando e favellando, ò favellando cantando questa & quella natione, era tra il suono di ese circa l'acutezza & gravità, la differenza che havete inteso" (Galilei 1581, 71).

y producir en ellos cierta purificación, según el ideal aristotélico. La lista de efectos positivos de la música sobre los afectos refleja muy bien los presupuestos ideológicos de las artes liberales:

Conservaba la pudicia, hacía mansos a los feroces, animaba al pusilánime, tranquilizaba los espíritus perturbados, excitaba el ingenio, llenaba los ánimos de divino furor, deshacía las discordias nacidas entre los pueblos, generaba en los hombres un hábito de buenas costumbres, restituía el oído a los sordos, reavivaba los espíritus perdidos, expulsaba la pestilencia, hacía felices y alegres los ánimos oprimidos, hacía castos a los lujuriosos, disolvía a los espíritus malignos, curaba a los mordidos por serpientes, mitigaba a los encolerizados y ebrios, ahuyentaba el aburrimiento de las fatigas y graves cuidados, y con el ejemplo de Arión podemos en último lugar decir (dejando de lado otras muchas cosas iguales) que liberaba a los hombres de la muerte<sup>15</sup>.

Frente a este ideal, los polifonistas se habrían entregado al contrapunto "sin pensar en el concepto de las palabras", haciendo que todas las cantinelas estén hechas "necesariamente de una misma calidad, cantidad y forma, y de un mismo color por así decir, sabor y olor", de modo que sus composiciones se cantarían "sin regla, sin modo y sin orden", como si los compositores sólo se preocuparan de "qué es un intervalo consonante y uno disonante", abandonando "cualquier observación y ley". Las reglas del contrapunto, por tanto, "impiden que la música y el canto de hoy operen en los oyentes aquellos afectos que operaba la antigua" (Galilei 1581, 78-80).

Galilei no tarda en sacar algunas conclusiones políticas, siguiendo la estela de *Il Cortegiano* (1528) de Baldassarre Castiglione. La buena música es música política, dirigida sobre todo a los cortesanos, de ahí la necesidad de que la música verse sobre temas nobles, filosóficos y religiosos. El laudista critica que "los líderes de la república y los senadores no toquen ni canten", olvidando que la música griega conseguía "expresar con mayor eficacia los conceptos de su ánimo al celebrar las loas de los dioses, los genios y los héroes". El único ejemplo positivo de Galilei, significativamente, se encuentra en la música gregoriana: "como en parte se puede comprender en los cantos eclesiásticos firmes y llanos [*canti fermi & piani Ecclesiastici*] que están en el origen de estos otros a más voces" (Galilei 1581, 81). Se trata de la apelación al *canto fermo* que hemos visto en Mei. Aunque la estética de los últimos siglos nos ha acostumbrado a concebir la monodia y la ópera en términos seculares, ambos tienen en mente la música religiosa como paradigma de la buena música.

## 5. Dios, el príncipe y la meretriz: las artes liberales frente a las serviles

Galilei dedica un gran espacio a criticar el contrapunto, que considera como una música esencialmente instrumental. El teórico afirma que "el modo de componer y cantar de hoy" es resultado de la evolución de

---

<sup>15</sup> "Conservava la pudicitia; faceva mansueti i feroci; inanimava i pusillanimi; quietava gli spiriti perturbati; inacutiva gli ingegni; empieva gli animi di divino furore; racchetava le discordie nate tra i popoli; generava negli huomini un'habito di buon costum; restituiva l'udito a'sordi; ravvivava gli spiriti smarriti; scacciava la pestulenza; rendeva gli animi oppressi, lieti & giocondi; faceva casti i lussuriosi; racchetava i maligni spiriti; curava i morsi de'serpenti; mitigava gli unfuriati, & ebbri; scacciava la noia presa per le gravi cure, & fatiche; & con l'esempio d'Arione possiamo últimamente dire (lasciandone da parte molti altri simili) che ella liberava gli huomini dalla morte" (Galilei 1581, 86).

los instrumentos de cuerda,<sup>16</sup> a los que se habrían unido después los instrumentos de viento, incluyendo el órgano.<sup>17</sup> A esto lo llama Galilei "la erudición artificiosa de los instrumentos musicales" [*l'eruditione artificiosa degli strumenti musicali*], que no es propia "de hombres libres, sino de artifices serviles y mecánicos" [*da huomini liberi, ma da servili & meccanici artefici*] (Galilei 1581, 83). Los argumentos de Galilei contra la música instrumental se entienden como una entrega indigna a los oídos del público, bajo el esquema de las artes liberales y mecánicas. La metáfora de lo servil se lleva a su máxima expresión al comparar la música instrumental con la prostitución y la esclavitud. Quienes hacen música instrumental quedan "privados de la parte más noble, importante y principal de la música, que son los conceptos del ánimo expresados por medio de las palabras, y no los acordes de las partes como dicen y creen los prácticos modernos, lo cuales han hecho a la razón esclava de los apetitos".<sup>18</sup> "Hoy la música", afirma, es "una lasciva (por no decir descarada) meretriz" [*una lasciva (per non dire sfacciata) Meretrice*] (Galilei 1581, 83).

Galilei acude al *Timeo* de Platón para argumentar que la buena música ha de armonizar con el alma, no con el placer.<sup>19</sup> Los modernos son como los epicúreos, entregados a la "novedad para deleite del sentido" [*novità per diletto del senso*]. La dicotomía entre el señor y el siervo aparece varias veces para ofrecer un modelo alternativo: "que el sentido obedezca como siervo y sea la razón guía y patrona" [*che il senso obedisca come servo, & sia la ragione guida & padrona*] (Galilei 1581, 84). En definitiva, la música instrumental pertenece al cuerpo, a los sonidos y al oído, que se contraponen al alma, la palabra y la inteligencia. La música moderna está ligada a las manos, a los instrumentos, como un arte mecánica. Aquí tenemos *in nuce* no sólo la apología del futuro género de la ópera, que se presentará como una superación de estas deficiencias, sino también su crítica, cuando se considere que las óperas se han entregado a la servidumbre de la vocalidad.

Galilei sigue desarrollando estas dicotomías más adelante, cuando afirma que los modernos han actuado "sometiendo la razón al sentido, la forma a la materia, lo verdadero a lo falso" [*la ragione al senso, la forma alla materia, & il vero al falso*], entregándose al simple deleite de los acordes en el oído que son "pestíferos para la expresión de los conceptos" [*per l'espressione de concetti sono pestifere*]. Se trata del "concepto del

---

<sup>16</sup> "Imperocche sendo in tali strumenti tesa quella quantità di corde nella maniera & dispositione che si è dimostrata di sopra, cominciarono i Citharisti di quelli tempi, ò per eccedere in qualche parti i Citharedi, ò per suggire quell'obbligo d'havere del continovo appresso un Musico cantore per la perfettione della melodia che insieme la voce di questo & lo strumento di quello facevano, cominciarono dico con quel poco di lume che della Musica havevano, senza rispetto alcuno delle leggi di Terpandro ò d'altro approvato legislatore d'autorità; andaré investigando un modo con il quale potessero senza il loro aiuto dilettere in qualche maniera col semplice suono dello strumento il senso dell'udito, & per colorite questo tal disegno, giudicarono essere efficace mezzo la diversità delle consonanze & degli accordi" (Galilei 1581, 82-83).

<sup>17</sup> "gli strumenti di corde & di fiato, come dall'Organo che era in uso in quei tempi, in qualche parte però diferente dal nostro, à trarne regola & norma di comporre & cantare (si come in essi sonavano) queste piu arie insieme" (Galilei 1581, 85).

<sup>18</sup> "privi della parte piu nobile, importante & principale della musica, che sono i concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole, & non gli accordi delle parti come dicono & credono i moderni pratici; i quali hanno la ragione fatta schiava degli appetiti" (Galilei 1581, 83).

<sup>19</sup> "Le quali cose, conosciute dal Divino Platone, comandò nelle leggi espressamente, che si cantasse & sonasse Proschorda, & non Simphone: cioè all'Unisono & non in consonanza, havendo egli nel Timeo prima detto, che l'harmonia ancora che ha i movimenti congiunti & convenevoli à discorsi dell'anima nostra, è utile all'huomo che con l'intelletto usa le muse, & non per l'irrationale piacere si come hora pare che sia, di maniera che si vede espressamente, che fin al tempo di quel Divino Filosofo si costumava per alcuni di cantare & sonare in consonanza" (Galilei 1581, 83).

poeta y el orador”, nunca el “simple sonido de los artificiales instrumentos de viento y cuerda”. Galilei también recurre a la vieja distinción medieval entre música especulativa y práctica, igualmente fundada en la distinción entre artes serviles y liberales.<sup>20</sup>

De todo ello, unido a las anteriores afirmaciones de Mei y Bardi, podemos obtener una tabla de varias oposiciones, todas ellas conectadas a la oposición entre música y poesía, así como entre antiguos y modernos:

**Tab. 1 – Oposiciones utilizadas por Mei, Galilei y Bardi para comprender la relación entre poesía y música, así como entre antiguos y modernos, fundada en la distinción entre artes liberales y serviles**

Poesía	Música
Liberal	Servil/Mecánico
Alma	Cuerpo
Padre	Hijo
Señor	Siervo
Intelecto	Afectos
Palabra	Contrapunto
Continua	Diastematica
Recitación	Armonía
Verdad	Artificio
Concepto	Deleite
Oración	Instrumentos
Forma	Materia
Razón	Sentidos
Especulación	Práctica
Sabiduría	Placer
Antiguos	Modernos

El fin práctico buscado por Galilei es volver a tratar la música como una “noble ciencia” [*nobile scienza*] (Galilei 1581, 84), lo que implica de hecho una oposición entre la élite y el vulgo, entre la nobleza cultivada y la masa sin cultivar. Es aquí donde Galilei sitúa la finalidad práctica de su obra. Los compositores de música instrumental y polifónica son “reputados y admirados por el vulgo” [*reputati & in pregio del vulgo*], algo que solamente un gran príncipe podría solucionar, apartándola de los nobles y usando la fuerza si fuera necesario:

Queriendo persuadir a quienes ignoran la verdadera música, no sería necesaria la retórica y elocuencia de Cicerón y Demóstenes, sino la espada de Orlando Paladín, o la autoridad de algún grandísimo Príncipe amigo de la verdad, el cual podría dejarla como propia del vulgo en sus manos, persuadiendo con su ejemplo a los nobles<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> “tra il Musico speculativo, & il pratico cantore, sonatore, & Contrapuntista, i quali al Musico devono obedire come strumenti da lui retti & governati” (Galilei 1581, 85).

<sup>21</sup> “Volendo à questi tali persuadere che siano della vera musica ignoranti, bisognerebbe non la rettorica & eloquenza di Cicerone ò di Demostene, ma la spada d’Orlando Paladino, ò l’autorità d’alcuno grandissimo Principe della verità amico, il quale potrebbe lasciando questa come propria del vulgo in mano à esso, persuadere col suo essemplio i nobili” (Galilei 1581, 85).

Galilei acude a la semejanza de filósofos y músicos en la Antigüedad, como también hace Bardi.<sup>22</sup> Los contrapuntistas "carecen de sentido, de movimiento, de intelecto, de habla, de discurso, de razón y de alma" [*privi di senso, di moto, d'intelletto, di parlare, di discorso, di ragione, & d'anima*], entregándose a una música antinatural [*contro natura*], lo que en el fondo significa una música opuesta a Dios, pues la naturaleza es "ministra de Dios" [*ministra di Dio*] (Galilei 1581, 86). El par Siervo-Señor presupone así el par Hombre-Dios, sobre el cual sólo puede mediar el Príncipe. Con ello se invita a la corte a desarrollar un canto noble que aúne música y teología, artificio y verdad, placer y razón, materia y forma, sentidos y razón, práctica y especulación, al servicio de la purificación de los oyentes.

En definitiva, en ningún momento se habla del melodrama, sino más bien del género monódico, una forma de canto comprensible, individual y directa que recuerda a la educación ideal de los cortesanos. El propio músico debe obedecer al gobernante, como afirmará su hijo Galileo al comparar la servidumbre a un duque con la servidumbre a muchos mecenas, que también compara con la prostitución.<sup>23</sup> La polifonía corrompe la música en la medida en que impide la forma de hablar de la nobleza y, sobre todo, de los príncipes. Cuando los actores interpreten sobre los escenarios de ópera este estilo monódico, encontrarán en el fondo a sus iguales, que sólo podían tener la forma de dioses, semidioses y héroes. En última instancia, la voz del poder soberano ha de entenderse y dirigirse al oyente de manera directa para ser obedecida.

## 6. La monodia como precedente: el mito de Caccini

Además de publicar esta obra, sabemos que Galilei realizó dos composiciones en estilo monódico para demostrar la validez de sus teorías: un lamento basado en la comedia de Dante y otro en las lamentaciones de Jeremías, acompañado por un conjunto de violas, como narra Giovanni Battista Doni en su *Trattato della musica scenica* (c. 1640).<sup>24</sup> Doni obtuvo esta información en 1634 de una carta que le envió Piero Bardi, hijo de Giovanni de Bardi, donde le contaba que la voz utilizada por Galilei fue de tenor, y que realizó otros "lamentos y responsorios para la Semana Santa" (Solerti 1903, 143-147), reforzando con ello la importancia del *canto fermo* y el ideal del modo dorio.

Todo ello habría ocurrido antes del nacimiento de la ópera, en la época de las reuniones en casa de Bardi, cuando se hicieron otras obras en estilo monódico. Tanto Doni como Piero Bardi nos remiten a la figura de

---

<sup>22</sup> "quegli antichi musici furono per lo più finissimi poeti, o grandissimi filosofi, che non tanto a stuzzicar gli orecchi come i moderni pensavano, ma ad imprimere nell'intelletto parte nobilissima dell'huomo secondo il soggetto o allegrezza o dolore, o altra passione" (cit. en Palisca 1989, 144). También Galilei, en su *Discorso intorno a diversi pareri che hebbono le tre sette piu famose degl'antichi musici, intorno alla cosa de suoni, et degl'acchordi*, se sorprende de que las cuestiones musicales requiriesen "il mezzo et l'autorità d'un così gran filosofo et musico insieme qual'era Tolomeo" (cit. en Palisca 1989, 166).

<sup>23</sup> "servitù meretricia" (cit. en Bagioli 2008, 46).

<sup>24</sup> "Era in quel tempo in qualche credito tra' Musici Vincenzo Galilei, il quale invaghitosi di quella dotta, e virtuosa adunanza, molte cose si apparò: e sì per l'aiuto, che ne ebbe, e sì per il suo bell'ingegno, e continue vigilie, quell'Opera compose sopra gli abusi dell'odierna Musica, che è stata poi due volte divulgata con le stampe. Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove, e aiutato massimamente dal Sig. Giovanni, fu il primo a comporre melodie a una voce sola; avendo modulato quel compassionevole lamento del Conde Ugolino scritto da Dante, che egli medesimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole. La cosa senza fallo piacque assai in generale; sebbene non vi mancarono degli emoli, che punti di invidia nel principio se ne risero: onde nel medesimo stile egli compose parte delle Lamentazioni di Geremia profeta, che furono cantate in devota Compagnia" (Doni 1763, 23).

Giulio Caccini, el primero en conectar estos casos de monodia con el posterior nacimiento de la ópera. Lo hace en su edición de *Eurídice* (1600), con libreto de Rinuccini, dedicada precisamente al conde Bardi, donde asegura que en "su *camerata* en Florencia" [*la Camerata sua in Firenze*] comenzó a realizar obras en estilo monódico para actualizar la manera "usada por los antiguos griegos para representar sus tragedias y otras fábulas" [*usata da gli antichi Greci nel rappresentare le loro Tragedie, & altre favole*]. Caccini pone como ejemplo sus madrigales "Perfidissimo volto", "Vedrò'l mio Sol" y "Dovrò dunque morire", así como un aria sobre "Itene à l'ombra de gli ameni faggi" de Sannazaro, en todos los cuales habría tratado de componer bajo un estilo "noble" donde la voz se pareciera lo máximo posible al "habla natural" [*natural favella*], expresándose para ello con "cierta *sprezzatura*". Este término, tomado de Castiglione, literalmente significa *desprecio*, denotando el desdén o disimulo del buen cortesano, que ha de mostrarse despreocupado, descuidado o desenvuelto, como si sus acciones fueran casi improvisadas. Aunque se ha discutido mucho el sentido de este concepto, en los términos de la oposición liberal vs servil resulta bastante sencillo: se trata de no actuar de un modo mecánico, sino más bien simulando que se goza de libertad y que las propias acciones son inspiradas, remitiendo en última instancia a la divinidad. Así, el canto monódico ha de realizarse sin afectación, como si uno estuviera manteniendo una conversación, como pedían Mei, Bardi y Galilei, y como también afirma Peri en su edición de *Euridice* (1600) refiriéndose a la distinción de Boecio entre el canto continuo y el diastemático.

Caccini narra algo parecido en la nota a los lectores de *Le nuove musiche* (1602), donde se refiere a la "virtuosísima *camerata* del Ilustrísimo Señor Giovanni de Bardi, conde de Vernio, donde concurría no sólo gran parte de la nobleza, sino también los primeros músicos y hombres ingeniosos, poetas y filósofos de la ciudad, habiéndola yo frecuentado también", que le habrían impelido a realizar un tipo de música semejante a la "alabada por Platón y otros filósofos".<sup>25</sup> El compositor insiste en que sólo una música subordinada al lenguaje puede "penetrar en el intelecto de los demás y tener los maravillosos efectos que los escritores admiran".<sup>26</sup> A esto lo llama "hablar en armonía" [*in armonia favellare*], definida de nuevo como "una cierta noble *sprezzatura* de canto". La conexión entre la monodia y las óperas aparece también aquí. Caccini repite los ejemplos de monodia citados en 1600, concluyendo que fueron realizados "en aquel estilo propio, que después utilicé para las fábulas que se han representado cantando en Florencia".<sup>27</sup>

Tanto Caccini como Piero Bardi nos ofrecen así una visión parcial de los hechos. Caccini no menciona a los compositores que realizaron óperas previamente, limitándose a hablar del "estilo" de canto, sin duda para asegurarse la prioridad en la invención de la "nueva música". Con ello olvida el caso de Emilio de Cavalieri, el primero en realizar tres fábulas totalmente cantadas entre 1590 y 1595, todas ellas con libreto de Laura Guidiccioni. A estas fábulas siguió *Dafne*, otro poema de Rinuccini puesto en música por Jacopo Peri en 1598, que Caccini sí menciona en su *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614), pero sólo para recordar que compuso algunas de sus arias.

De igual modo, Piero Bardi insiste en la importancia de su padre como impulsor de la monodia de Galilei y Caccini, recordándonos que la fábula de *Dafne* fue un encargo de Corsi y Rinuccini, igualmente sin mencionar

---

<sup>25</sup> "la virtuosissima Camerata dell' Illustrissimo Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, ove concorrevano non solo gran parte della nobiltà, ma ancora i primi musici, & ingegnosi huomini, e Poeti, e Filosofi della Città, havendola frequentata anch'io" (Caccini 1602).

<sup>26</sup> "penetrare nell'altrui intelletto, e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli Scrittori" (Caccini 1602).

<sup>27</sup> "in quello stile proprio, che poi mi servi per le favole, che in Firenze si sono rappresentate cantando" (Caccini 1602).

el caso de Cavalieri,<sup>28</sup> un relato que aparece en la propia dedicatoria de Rinuccini al libreto de *Eurídice* (1600), donde asegura que Peri "escuchando la intención del señor Jacopo Corsi y la mía, puso notas con mucha gracia la fábula de Dafne"<sup>29</sup>. Este relato de Rinuccini será muy influyente, empezando por la edición de *Dafne* (1608) de Marco da Gagliano, realizada con una nueva versión del mismo libreto de Rinuccini, que difundió esta idea en Mantua, determinando después lo narrado en la edición de *Aretusa* (1620) de Filippo Vitali, publicada en Roma. De un modo parecido, Pierfrancesco Rinuccini, el hijo de Rinuccini, insistirá en la invención del género por parte de su padre en su edición de *Poesie del Sr. Ottavio Rinuccini* (1622), un compendio dedicado a Luis XIII. Aunque su hijo considera la composición de libretos como su logro principal [*il suo singular pregio*]<sup>30</sup>, tampoco menciona sus precedentes. Todo ello será repetido de un modo u otro por autores como Vincenzo Giustiniani<sup>31</sup> y Severo Bonini.

Doni sí menciona que Cavalieri fue el primero en hacer fábulas totalmente cantadas, pero acusa al compositor de ignorar las teorías griegas, usando diversos tipos de verso y dando consejos de dramaturgia ajenos a la Antigüedad. Para ello se basa, paradójicamente, en la edición de *Rappresentazione di anima, et di corpo* (1600), la primera partitura de ópera imprimida de la historia, donde Cavalieri introduce consejos como que las obras no sobrepasen los setecientos versos o que el público no exceda las mil personas. Estas recomendaciones se cumplen en otras obras que Doni considera óperas, pero le bastan estas críticas para mantener que la ópera comenzó con Peri y Caccini. E incluso esto es matizable, pues Doni no otorga demasiada importancia a los músicos y acaba sosteniendo que "los verdaderos arquitectos de esta música escénica son propiamente el Señor Jacopo Corsi y Ottavio de Rinuccini"<sup>32</sup>, sin duda llevado por la distinción entre artes liberales y serviles, que le permite subrayar la nobleza de ambos personajes.

En todo caso, ni Rinuccini, ni Caccini, ni Gagliano, ni Piero Bardi, ni el hijo de Rinuccini, ni Giustiniani, ni Bonini, ni Doni explican cómo se pasó de la monodia a la ópera. Los textos se limitan a afirmar que, con la llegada a Florencia de Corsi, éste retomó el programa iniciado por Bardi, en colaboración con Rinuccini, encargando las primeras fábulas a Caccini y Peri. El problema es que el teatro totalmente cantado no surgió en la *camerata* florentina, sino que apareció con un recién llegado a Florencia desde Roma como Emilio de Cavalieri. El propio Peri, de hecho, se ve obligado a admitirlo en su nota a los lectores de *Euridice* (1600), aunque el mito de la *camerata* haya impedido a menudo reparar en ello<sup>33</sup>.

---

<sup>28</sup> "sotto la intera disciplina di mio padre, cominiò a cantare sopra un solo strumento varie ariette, sonetti e altre poesie" (cit. en Solerti 1903, 145).

<sup>29</sup> "udito l'intenzione del signor Jacopo Corsi e mia, mise con tanta grazia sotto le note la favola di Dafne" (cit. en Solerti 1903, 40).

<sup>30</sup> "Meritò non volgar lode in tutte [sorte di Poesie], con tutto ciò il suo singular pregio parve, che fusse e nelle Tragedie da cantarsi, e ne' versi sciolti. Fu la sua Dafne la prima, e poi l'Euridice, che ne' nobili Teatri empìe gli spettatori di maraviglia, e di diletto. Onde nobilissimi ingegni rapiti da sì dolce maniera di comporre, calpestando le vestigia di lui, dalle scene riportarono egregio vanto" (s. p.).

<sup>31</sup> *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* [1628] (en Solerti 1903, 110-1).

<sup>32</sup> "i veri architetti di questa Musica Scenica sono propriamente stati li Signori Iacopo Corsi, e Ottavio Rinuccini" (Doni 1763, 23-25).

<sup>33</sup> "Benchè dal Sig. Emilio del Cavaliere, prima chè da ogni altro ch'io sappia, con maravigliosa invenzione ci fusse fatta udire la nostra Musica su le Scene; Piacque nondimeno a' Signori Iacopo Corsi, ed Ottavio Rinuccini (fin l'Anno 1594) che io adoperandola in altra guisa, mettessi sotto le note la favola di Dafne, dal Signor Ottavio composta, per fare una semplice pruova di quello, che potesse il canto dell'està nostra" (s. p.).

## 7. El lugar de la *camerata* en la idea del teatro totalmente cantado

En el diálogo de Galilei, Strozzi pregunta a Bardi cómo sabe "que los antiguos cantaban al son de tibias y de la cítara sus comedias y tragedias". A esto, Bardi responde que lo afirma Aristóteles uno de sus *Problemata*.<sup>34</sup> Sin embargo, apenas prestan atención a la cuestión de si las obras eran *totalmente* cantadas. Sabemos, de hecho, que esto fue un asunto marginal en los debates humanísticos (Gerbino y Fenlon 2006) y que la visión prevalente era mantener que sólo se cantaban los coros (Palisca 2006, 113). Incluso se admite que Bardi apenas se preocupó por el tema de la cantidad de poesía cantada (Palisca 1989, 137 y Palisca 2006, 112), aunque muchos estudiosos sigan atribuyéndole la invención de la ópera (Schwindt 2014, 239). En realidad, hemos de ir más lejos. Bardi negó explícitamente que las obras griegas fueran totalmente cantadas.

Así se desprende de un pasaje que ha pasado inadvertido, donde Bardi mantiene que, justo en el momento en que la tragedia se enfrentaba a los episodios trágicos de la trama, el coro se entregaba al discurso hablado: "ya no cantaba, sino que estando quieto hasta el final, alguna vez hablaba con los actores" [*più non cantava; ben stando fermo fino alla fine alcuna fiata favellava con gl'istrioni*] (cit. en Palisca 1989, 148). Esto podría explicar por qué los primeros en hacer obras de teatro totalmente cantadas no fueron quienes rodeaban a Bardi, como Galilei y Caccini, sino dos personas ajenas a la *camerata* como Cavalieri y Laura Guidiccioni. También es interesante constatar que, en 1586, cuando Bardi participó en las festividades de la corte, no hizo ninguna ópera, sino que se entregó al género de la comedia con intermedios típico de las celebraciones florentinas. Incluso en 1600, conservamos una carta de Cavalieri donde sostiene que Bardi no aprobó la elección de óperas para las celebraciones de ese año, algo que ayudar a explicar por qué, cuando el conde volvió a trabajar como organizador de festejos en 1608, prefirió volver a los intermedios (Martín Sáez 2020b).

Aunque Galilei pudo influir indirectamente a Cavalieri, nada impide que la idea de un teatro totalmente cantado le llegase por otros medios. El hecho de que Mei viviese en Roma en la misma época que Cavalieri, incluyendo la década de 1570, hace plausible que Cavalieri conociera sus teorías antes de su traslado a Florencia, sobre todo si tenemos en cuenta que Mei trabajaba al servicio del cardenal Giovanni Ricci, que tenía buena relación con el entonces cardenal Ferdinando, el verdadero patrocinador de las óperas realizadas entre 1590 y 1600 en su etapa como gran duque de la Toscana. Tampoco hemos de olvidar que las cartas de Mei circularon a través de copias (Palisca 1989, 45) y que esta peculiar teoría se desarrolló con mucha mayor intensidad en otras obras, como *Della Poetica. La deca istoriale* (1586) del filósofo Francesco Patrizi.<sup>35</sup> Se puede discutir si Patrizi estaba o no influido por Mei. Si no lo estaba y llegó a conclusiones similares de manera independiente (Palisca 1985, 419), esto reforzaría aún más la idea de que esta teoría estaba extendida fuera del círculo de Bardi cuando Cavalieri hizo su primera ópera. Finalmente, hemos de admitir que todos estos compositores viven en un contexto parecido. No deja de ser significativo, por ejemplo, que Cavalieri y Galilei compusieran lamentaciones antes del nacimiento de la ópera.

---

<sup>34</sup> "che gli antichi cantavano al suono della Tibia & della Cithara, le Tragedie & Comedie loro" (Galilei 1581, 145).

<sup>35</sup> "Per molte cose a dietro divisate, veduto s'è, che la poesia fu in versi fatta: e che i versi furono cantati: e che il canto, fu per lo piu da suono di stromenti accompagnato, e non poche altre, anche da ballo, e da atteggiamento. E fu anche detto, che lo intero Melos, e la intera musica degli antichi, fu di tutte, e tre queste cose composta, canto, suono, e orchesi che noi in ballo, e in atteggiamento, per piu chiara notizia distinguiamo. La onde essendosi fin ora della poesia in generale ragionato, fa di mestieri di qui annanzi, delle sudette cose, sue compagne tenir ragionamento" (Patrizi 1586, 265).

También es probable que Bardi dejara de realizar esas reuniones varios años antes de que Cavalieri llegara a Florencia, y no hemos de olvidar que, cuando Ferdinando llevó a Cavalieri desde Roma, lo hizo en buena medida para sustituir a Bardi, despertando varios recelos en la corte. Con las fuentes sobre la mesa, el periodo más activo de la *camerata* sería 1577-1582 (Palisca 1989, 6-7). En cuanto a Galilei, como subraya Palisca, es probable que dejara de asistir a esas reuniones a partir de 1584, cuando empezó a acercarse a Corsi. De aquí podría derivarse que Corsi sí aceptó la idea del teatro cantado de Galilei, aunque eso tampoco superaría la dificultad de la importancia marginal que tuvo en su obra, falleciendo en 1591 sin haber intentado realizar ninguna ópera. El propio Bardi, de hecho, falleció en 1612 sin haber mostrado un gran interés por el nuevo género.

## 8. Cavalieri y su interés por los antiguos

Como hemos visto, Doni da a entender que Cavalieri no comparte con Peri y Caccini el interés por la música antigua, pero las fuentes sitúan a los tres en un contexto similar. En este punto, es importante recordar que Cavalieri y el par Peri-Caccini se enfrentaron de manera directa por arrogarse la paternidad del género en el año 1600, cuando se imprimieron las primeras partituras. En su edición de *Rappresentatione*, Cavalieri menciona muchos de los aspectos teóricos que encontraremos en las partituras de Peri y Caccini. Su editor, Alessandro Guidotti, se refiere a ella como unas "nuevas composiciones de música realizadas a semejanza de aquel estilo con el cual se dice que los antiguos griegos y romanos, en sus teatros y escena, solían mover a los espectadores a diversos afectos", tildando la obra como un "diálogo pastoral tocado y cantado a la antigua" [*dialogo pastorale suonato, e cantato all'antica*].<sup>36</sup> Guidotti asegura que las pastorales de Cavalieri realizadas entre 1590 y 1595 se hicieron del mismo modo, añadiendo otras ideas típicas de la poética que hemos estado viendo, como la necesidad de que el cantante "expresé bien las palabras y sean entendidas, y las acompañe con gestos y motivos no solamente de manos, sino también de pasos, que son una ayuda muy eficaz para mover los afectos". Para ello, el estilo utilizado ha de ser un "recitar cantando".<sup>37</sup>

Es cierto, como le reprocharía Doni, que Cavalieri añada varias indicaciones dramáticas ajenas al teatro griego, pero esto puede afirmarse de cualquier compositor de óperas. En realidad, ninguno de ellos creyó nunca que estuviera haciendo tragedias griegas. El propio Doni reconoce en un momento dado que estas óperas ni siquiera conseguían despertar los efectos recogidos en los textos griegos,<sup>38</sup> negando incluso que el estilo de canto deba parecerse al "hablar común" [*parlare comune*] o que haya de utilizarse la *sprezzatura*

---

<sup>36</sup> "nuove sue compositione di Musica, fatte à somiglianza di quello stile, co'l quale si dice, che gli antichi Greci e Romani nelle scene, e teatri loro, soleano à diversi affetti muovere gli spettatori", definiendo después la obra como un "dialogo pastorale suonato, e cantato all'antica" (Cavalieri 1600, s. p.).

<sup>37</sup> "esprima bene le parole, che siano intese, & le accompagni con gesti, & motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci à muovere l'affetti" (Cavalieri 1600, s. p.)

<sup>38</sup> "Ma non pertanto dobbiamo credere, che ella sia giunta ad un segno, oltre il quale non si possa passare: conciossiacosachè questo moderno stile è manchevole in molte parti, che non lasciano forse, che egli operi quegli effetti, che dell'antica Musica si leggono; nè rechi quel diletto agli uditori, che doverebbe; essendo evidente, che per bene che una Azione sia rappresentata, se si allunga niente, viene facilmente in fastidio a quelli, che non si maravigliano così di ogni cosa, e della Musica non sono del tutto innamorati" (Doni 1763, 26).

de la que hablaba Caccini. Al contrario, Doni afirma que la música ha de ser variada y artificiosa, lo que demuestra que aquí se están empezando a confundir poéticas distintas.<sup>39</sup>

## 9. El rasgo distintivo: las reacciones de los primeros oyentes

Que Bardi negase la idea de un teatro totalmente cantado no es el único argumento para limitar su influencia en el nacimiento de la ópera. También hemos de matizar la relevancia de las obras monódicas, que tienen precedentes muy anteriores a las reuniones florentinas, como han probado diversos autores (Pirrota 1982, Abramov-Van Rijk 2014). De ahí la importancia de considerar los prólogos de las primeras óperas y las reacciones de sus primeros espectadores, que no por casualidad suelen incidir en la idea del teatro totalmente cantado como lo verdaderamente específico del nuevo género.

La referencia más antigua que conservamos de una de las fábulas de Cavalieri, datada en 1595, se refiere a su obra como una comedia "toda en música" [*tutta in musica*] (*Storia di etichetta*, I, ASF, Guardaroba medicea, f. 60). Lo mismo ocurre cuando se estrena *Rappresentazione* de Cavalieri. En una carta enviada a Antonio Talpa el día 18 de febrero de 1600, Pompeo Pateri le hace saber que la obra "se ha recitado toda en música por cantantes elegidos, una invención rara que ha gustado sobremanera".<sup>40</sup> Términos similares encontramos en las distintas ediciones de la obra. Uno de los libretos se refiere a ella como realizada "en aquel género de música afectuoso inventado por él, recitada cantando en Roma el pasado febrero en el Oratorio de la Valicella conforme a su invención",<sup>41</sup> y en la edición de la partitura se asegura que, cuando Cavalieri hizo sus primeras fábulas, "no había sido por entonces visto ni oído nada semejante por ninguna persona".<sup>42</sup>

Los libretistas, compositores y oyentes posteriores también ponen el acento en la novedad del género. En su prólogo al libreto de *Euridice* (1600), Rinuccini abre así la dedicatoria a la reina de Francia: "Ha sido opinión de muchos, cristianísima reina, que los antiguos griegos y romanos cantaban en las escenas las tragedias enteras",<sup>43</sup> algo que repite Peri en el prólogo a la partitura, donde niega explícitamente que se trate de un renacimiento de la tragedia griega, advirtiendo a sus lectores que "no me atrevería a afirmar que este es el canto utilizado en las fábulas griegas y romanas".<sup>44</sup> Los testimonios son similares respecto a *Il rapimento di Cefalo* (1600), el libreto de Chiabrera puesto en música por Caccini. El 1 de octubre de ese año, Battista Guarini se refiere a "las maravillas del gran convite de una pastoral cantada del Señor Chiabrera, condimentada con milagros que no se han visto nunca",<sup>45</sup> y el 7 de octubre, durante un ensayo con

---

<sup>39</sup> "Non si troverà dunque mai, che l'antica Musica del Teatro sia stata semplice, e poco varia, come i Restauratori di essa forse si persuasero; anzi per l'opposito c'insegna Plutarco, che ella era più dell'altre artificiosa, e varia" (Doni 1763, 26).

<sup>40</sup> "s'è recitato tutta musica da cantori sciolti; inventione rara, ch'è piaciuta sopra modo" (cit. en Kirkendale 2001, 246).

<sup>41</sup> "in quel genere di musica affettuoso di cui egli è stato inventore, et in Roma il passato Febraro nell'Oratorio della Valicella conforme alla sua inventione recitata cantando" (Cavalieri s. p.).

<sup>42</sup> "non essendo stato da quel tempo indietro mai da persona alcuna simil modo veduto, nè pure udito" (Cavalieri 1600, s. p.).

<sup>43</sup> "È stata opinione di molti, Cristianissima Regina, che gli antichi Greci e Romani cantassero sulle scene le tragedie intere" (Rinuccini 1600, A2).

<sup>44</sup> "non ardirei affermare questo essere il canto nelle Greche, e nelle Romane favole usato" (Peri s. p.).

<sup>45</sup> "le meraviglie del gran convito d'una pastorale cantata del S.r Chiabrera, condita con miracoli, che non si sono mai più veduti" (cit. en Kirkendale 1998,137).

vestuarios, el embajador veneciano Nicolò da Molin se refiere así a la representación de la obra: "se recitará una de las más ingeniosas comedias que se hayan hecho nunca aquí, toda en música y con bellísimos intermedios".<sup>46</sup> D'Abrahamo dirá después que "fue recitada una bellísima comedia" que fue "comedia pastoral toda en música con estupendo orden y cosas maravillosas y de gran artificio",<sup>47</sup> y también Bentivoglio se refiere a la obra como "una representación recitada en música".<sup>48</sup>

Lo mismo ocurre cuando la ópera llega a Mantua en 1607. Carlo Magni, invitado al estreno de *Orfeo*, escribía a su hermano Giovanni, entonces en Roma, que iba "recitarse" una obra "que será singular, pues todos los interlocutores hablarán musicalmente".<sup>49</sup> Al año siguiente, en la citada edición de *Dafne* (1608), Gagliano se refiere a las nuevas óperas como "representaciones en música" [*rappresentazioni in musica*], reconociendo que allí "se unen los más nobles deleites" y se consigue que "junto al intelecto vengan lisonjeados al mismo tiempo los sentimientos más nobles de las más deleitables artes".<sup>50</sup> Incluso Doni distingue como novedad del teatro cantado el hecho de cantar las tragedias enteras, frente a las acciones fragmentadas de los intermedios donde la música ya era esencial.<sup>51</sup>

La mayoría de musicólogos entienden por ópera justamente eso, y sin embargo muchos siguen sobrevalorando el papel de la *camerata* y olvidan a Cavalieri. Esto ocurre incluso entre estudiosos que conocen las fuentes de este periodo. Por ejemplo, Palisca no considera óperas las primeras *favole* de Cavalieri, así que incluso cuando habla de los primeros dramas totalmente cantados, ni siquiera las cita, como ocurre en *Music and Ideas* (2006, 125). Esto se debe sin duda a la importancia que se otorga al mito de Caccini, pero también a que la musicología apenas ha ahondado en este rasgo que todos consideran tan importante. Algunos estudiosos incluso han llegado a equiparar las óperas a otros géneros (que *no* eran totalmente cantados) atendiendo a criterios genéricos como el sistema de producción cortesano, en la medida en que implican una cierta colaboración entre diversas artes.<sup>52</sup> Pero justamente lo que prueban estos

---

<sup>46</sup> "si recitarà una delle più ingeniose comedie, che qui si siano mai fatte pur tutta di musica, et con bellissimi intermedii" (cit. en Kirkendale 1998, 137).

<sup>47</sup> "fu recitata una bellissima comedia nel palazzo ducale dove già si ragunavano li consiglieri et fu comedia pastorale tutta in musica con stupendo ordine et cose maravigliose et di grande artificio" (cit. en Kirkendale 1998, 138).

<sup>48</sup> "una rappresentazione recitata in musica" (cit. en Kirkendale 1998, 138).

<sup>49</sup> "dimani sera il Ser.mo Signor Principe [Francesco Gonzaga] ne fa recitare una, nella sala del partimento che godeva Madama Serenissima di Ferrara [Margherita Gonzaga], che sarà singolare, posciachè tutti li interlocutori parleranno musicalmente" (cit. en Fabbri 1985, 96).

<sup>50</sup> "s'unisce ogni piu nobile diletto [...] di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano" (Gagliano 1608, s. p.).

<sup>51</sup> "I ogni tempo si è costumato di frammettere alla Azioni drammatiche qualche sorte di cantilena, o in forma d'Intermedi tra un Atto, e l'altro, o pure dentro l'istesso Atto, per qualche occorrenza del soggetto rappresentato. Ma quando si cominciassero a cantare tutte le Azioni intiere, fresca ne è ancora la memoria: perciocchè avanti a quelle, che fece il Sig. Emilio del Cavaliere Gentiluomo Romano, e intendentissimo della Musica, non credo si sia praticato cosa, che meriti di essere mentovata" (Doni 1763, 22).

<sup>52</sup> "it is important to recognize that, in terms of its ideological means and purposes, methods of finance, and structures of production and performance, early-seventeenth-century court opera was virtually indistinguishable from the various types of court spectacle that had preceded it (and continued to surround it): the *intermedi*, jousts, and other set-piece genres performed in princely contexts throughout the peninsula, often in celebration of important dynastic occasions. Such entertainments were usually a product of the court itself, in the purely practical sense that the end results were a combined effort of poets,

testimonios es que la ópera logró distinguirse de todos esos espectáculos, siendo muy pronto reconocida como un género muy singular, como incluso se puede constatar en la genealogía del término ópera (Martín Sáez 2021b).

La clave de esta novedad se encuentra precisamente en la idea de un teatro totalmente cantado. La unión de artes puede asemejarse a géneros como los intermedios, pero estos carecían de algo esencial: la idea de un drama continuo, un rasgo esencial para la difusión del género a través de la imprenta, por ejemplo, tanto en partituras como en libretos y grabados. Incluso los intermedios que lograron cierta unidad (como es el caso de *Orfeo dolente* de Chiabrera) lo hicieron después del nacimiento de la ópera, sin confundirse por ello con las óperas (Martín Sáez 2020b). Las únicas obras que lograron difundirse a través de la imprenta y de las cuales resultó posible realizar, ya desde las primeras décadas, una historia más o menos reconocible, fueron las obras de teatro musical que llamamos óperas. Así que, para comprender la especificidad de la poética operística, no hemos de atender sólo a las teorías del siglo XVI sobre la monodia, sino también a estos rasgos dramáticos y al lugar que ocuparon en las poéticas posteriores.

## 10. Pietro della Valle: las sirenas modernas frente a los héroes antiguos

Al mismo tiempo que se consolidaba el nuevo género, la ideología de Galilei siguió siendo determinante en los compositores y teóricos del siglo XVII, como muestra la famosa polémica entre Artusi y Monteverdi, que repite la metáfora del patrón y el siervo para justificar la denominada *seconda pratica* (Palisca 1985; Carter, 1992; Cusick 1993; Carter 2012). La autoridad de la poética aristotélica y las ideas neoplatónicas en las academias italianas hizo que la ópera sólo excepcionalmente lograra introducir ciertas novedades en las poéticas. Así ocurre en el *Discorso sulla musica dell'età nostra* (1640) de Pietro della Valle, que cincuenta años después de las primeras *favole* sigue repitiendo muchas de las ideas de Bardi y Galilei, pero añadiendo varias novedades sobre la calidad de la música moderna.

En general, Pietro della Valle se limita a reproducir la distinción entre artes serviles y liberales. El artificio del contrapunto le parece "más conveniente para tocar que para cantar", y rechaza los malos efectos que produce "cantar con demasiado artificio" [*cantare troppo d'artifizio*], como ocurre en las fugas, donde "se confunden las palabras" (Della Valle 1640, 150). El fin de la música vocal son las palabras y sus significados. Sólo cuando la música expresa la verdad oculta en las palabras puede conmovir con deleite, algo que no es posible en la "mezcla de la fuga" [*mischia della fuga*], que requiere "seguir en sus notas su propio orden" y confunde los afectos de la música.<sup>53</sup> La música vocal, de nuevo, está por encima de la instrumental. Aunque puede dar lugar a "músicas bellas", no dejan de ser "músicas sólo para las notas, no para las palabras, que es como decir bellos cuerpos, pero cuerpos sin alma que, si no son cadáveres apuestos, son al menos cuerpos de figuras pintadas, pero no de hombres vivos".<sup>54</sup>

---

engineers, carpenters, musicians, singers, dancers, painters, and others who were permanently employed there, and were presented within the confines of the court" (Gerbinio y Fenlon 2006, 480).

<sup>53</sup> "bene spesso si sente in esse l'allegro, dove avrebbe da stare il malinconico; lo spiritoso e bizzarro, dove più tosto anderebbe il pietoso; il leggiadro o vezzoso, dove meglio sarebbe il grave" (150).

<sup>54</sup> "belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non di uomini vivi" (Della Valle 1640, 151-152).

Sin embargo, della Valle utiliza estos argumentos para defender la música moderna, que sitúa incluso por encima de la música antigua. El autor considera que "los maestros de nuestro tiempo" sólo recurren a las fugas de forma esporádica, sin preocuparse por los "artificios sutiles" que puedan oscurecer las palabras, y conociendo bien las "reglas del arte" [*regole dell'arte*]. Además, admite que a veces es necesario transgredir las leyes [*transgredirle per far meglio*], como han demostrado precisamente las óperas: "Las primeras composiciones buenas que se han escuchado de esta forma son *Dafne*, *Arianna*, *Euridice* y las otras cosas de Florencia y Mantua". Della Valle elogia el "cantar afectuoso" [*el cantare affettuoso*] de los géneros monódicos, poniendo como ejemplo tanto las óperas como los madrigales de autores como Carlo Gesualdo. Della Valle no pudo conocer las obras de Cavalieri, pero incluye a Jacopo Peri, a quien considera "guiado por Rinuccini, autor de la poesía; por Bardi, entendidísimo en la antigüedad musical; por Corsi, peritísimo en la práctica y gran mecenas y benefactor",<sup>55</sup> citando también a Claudio Monteverdi. Aunque mantiene con ello el mito de la *camerata*, su juicio sobre las "obras recitativas" [*opere recitative*] se aleja de las anteriores teorías al elogiar el contrapunto, especialmente sus "concertinos a dos, a tres y a cuatro" y los "coros a más voces" (Della Valle 1640, 154), pero también sus partes instrumentales, que le parecen superiores a las de cualquier época del pasado.<sup>56</sup>

Pero el mayor cambio se produce respecto a los cantantes. Aunque estos han de lograr "secundar con juicio las palabras" [*secondar con giudizio le parole*] (Della Valle 1640, 162), el antiguo modo dorio y la idea de una voz natural quedan excluidos de su obra debido a su admiración por los *castrati*. Los sopranos son los cantantes más elogiados por della Valle, considerados como "el mayor ornamento de la música",<sup>57</sup> lo que le permite también alabar a las cantantes, a quienes llega a comparar con las sirenas, matizando que se trata de sirenas bellas y virtuosas, frente a los maléficos seres de la Antigüedad.<sup>58</sup> Esto mismo se había hecho notar también en las ediciones de los artistas de las primeras óperas. Por ejemplo, Gagliano se refiere a las arias de *Arianna* de Monteverdi asegurando que "se puede en verdad afirmar que se renovó el valor de la música antigua, pues movió visiblemente a todo el teatro a lágrimas".<sup>59</sup> En definitiva, desaparece un rasgo neoplatónico esencial en las poéticas de Mei y Galilei, ligado a la voz del varón, que representa al héroe griego. La aparición de las sirenas dibuja una escena donde predominan las voces agudas y femeninas.

Por supuesto, se trata de una apertura más bien tímida, como ocurrirá casi siempre en el ámbito de las poéticas, incluso durante los siglos siguientes. Baste pensar en las poéticas dieciochescas de autores como Crescimbeni, Gravina, Muratori, Maffei y Luzán. Además de las fuentes ajenas a las discusiones académicas, como las correspondencias, sólo una obra como el tratado anónimo titulado *Il Corago* (c. 1630) nos muestra

---

<sup>55</sup> "indirizzati dal Rinuccini, autore di poesie, dal Bardi, intendentissimo della antichità musicali, dal Corsi, peritissimo nella pratica e gran mecenate e benefattore de' professori di essa; e da quelli altri gentiluomini eruditi di Toscana che assistevano con soprintendenza alle loro composizioni, e bene spesso li facevano fare a modo loro" (Della Valle 1640, 152-153).

<sup>56</sup> "Ma anche gli ordinari sonatori lo fanno, e sanno far tanto bene, che io non so come meglio potessero farlo quei del tempo passato che io non ho sentiti" (Della Valle 1640, 160).

<sup>57</sup> "per dire un poco de' soprani, che sono il maggiore ornamento della musica, V. S. vuol parangonare i falsetti di quei tempi co' i soprani naturali de' castrati che ora abbiamo in tanta abbondanza" (Della Valle 1640, 163).

<sup>58</sup> "Che a' tempi nostri ancora si sono trovate in quei lidi le sirene, ma sirene benefiche e adorne quanto di bellezza altrettanto di virtù, non come quelle antiche malefiche e micidiali" (Della Valle 1640, 165).

<sup>59</sup> "si può con verità affermare che si rinnovasse il pregio dell'antica musica, perciò che visibilmente mosse tutto il teatro a lagrime" (Chiabrera 1608, s. p.).

la verdadera profundidad del cambio producido por el teatro moderno. El trabajo del director de teatro, que debe dominar artes tan diversas como la construcción de teatros y escenas, la arquitectura, la pintura, los vestuarios, la actuación, la música vocal e instrumental, la coreografía, el arte militar, la esgrima, las maquinarias teatrales y la iluminación, muestra como ningún otro el nuevo contexto en que hubo de desenvolverse la ópera. No por casualidad, los aspectos melodramáticos ocupan prácticamente la mitad del tratado (Savage y Sansone 1989).

## 11. Conclusión: ópera y bellas artes

Son más bien estos aspectos prácticos los que podrían servirnos para reconstruir una poética alternativa de la ópera, que nunca perteneció a la Edad Antigua, sino a la Edad Moderna, como nos deja entrever Pietro della Valle en el ámbito académico, al admitir no sólo la modernidad de la ópera, sino también la relevancia de la música instrumental y el virtuosismo de las voces agudas, que nos obligaría a reinterpretar la distinción entre artes serviles y liberales aplicada al melodrama. En el futuro, sin embargo, casi siempre se recurrirá a las teorías aristotélico-platónicas para explicar el nacimiento del género, lo que nos ha obligado a mirar la ópera desde una perspectiva anacrónica que no sólo es inadecuada para entender la novedad del género, sino también sus precedentes. En última instancia, admitir la distinción entre artes liberales y serviles nos ha hecho concebir la ópera desde una óptica especulativa, olvidando las innumerables tradiciones y prácticas que confluyeron en su nacimiento.

Por otra parte, sin embargo, esto puede servirnos para reinterpretar el valor de dichas teorías. En concreto, puede resultar útil para comprender la importancia de la ópera en el desarrollo de la idea de *bellas artes*, que podemos remontar a la nueva valoración de las artes de los siglos precedentes. Baste recordar los tratados de Leon Battista Alberti o el famoso cuarteto de Miguel Ángel: "No tiene el óptimo artista ningún concepto / que un mármol solo en sí no circunscriba / en su exuberancia, y sólo a este llega / la mano que obedece al intelecto"<sup>60</sup>. Que el artista pueda obtener la forma de la materia, el concepto del cuerpo, etc., desbordando las operaciones puramente manuales, remite a una interpretación del arte cada vez más extendida. Aunque los historiadores siguen remontando la expresión "bellas artes" al siglo XVIII (e. g., Clowney 2011), Bronzino habla de *arti belle* incluso antes que Galilei, oponiéndolas precisamente a las artes mecánicas por desbordar las dificultades técnicas (Varchi 1549, 130). La unión de arte y belleza encuentra un evidente desarrollo en la filosofía de Marsilio Ficino, en la que la música ocupa un lugar central, atravesando todos los dominios de la realidad, desde la teología hasta la medicina, pasando por la astrología. Galilei comparte con Ficino la prioridad de la música acompañada de la palabra, así como el interés por el canto monódico, que le sirve para retomar los ideales de la tradición platónica, entendiendo la música como una realidad a la vez divina, cósmica, epistémica, psíquica y corpórea. En Ficino, de hecho, todas las artes deben imitar a la música, lo cual resulta clave para comprender cómo se forjó históricamente la unidad de las artes (Ficino 2018, carta 92).

En este sentido, que la noción de "bellas artes", entendidas como artes nobles, tenga una de sus primeras apariciones en una poética musical no parece casual, como tampoco que la ópera se haya considerado siempre la unión de las artes por antonomasia. No sería descabellado pensar que, más allá de las teorías de los artistas y el desarrollo particular de cada arte, fue la propia ópera la que materializó *de facto* esa unidad

---

<sup>60</sup> "Non ha l'ottimo Artista alcun concetto, / ch'un marmo solo in se non circonscriba / col suo soverchio, & solo à quello arriva / la man, che ubbidisce all'intelletto" (Varchi 1549, 13).

paradigmática de las artes, desde la literatura y la pintura hasta la arquitectura, la escultura, el teatro, la danza y la música, dando carta de naturaleza a unas teorías que, de otro modo, habrían resultado menos convincentes. Como hemos visto en el prólogo de Gagliano a su versión de *Dafne* (1608), la ópera resulta esencial porque en ella "se unen los más nobles deleites" y "las más deleitables artes". Y ¿hasta qué punto sabríamos cuáles son las artes más nobles y bellas si no fuera porque las encontramos en los teatros de ópera?

## 12. Referencias

- Abramov-Van Rijk, Elena. 2014. *Singing Dante: The Literary Origins of Cinquecento Monody*. Farnham: Ashgate.
- Anónimo, 1983. *Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*. Ed. Paolo Fabbri y Angelo Pompilio. Firenze: Olschki.
- Bagioli, Mario. 2008. *Galileo cortesano*. Trad. de María Victoria Rodil. Buenos Aires: Katz.
- Bardi, Giovanni. 1763. "Discurso mandato da Gio: de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano Sopra la Musica antica, e'l cantar bene". Ed. Giovanni Battista Doni: *Lyra Barberina*, II, Firenze: Stamperia Imperiale, pp. 233-48.
- Bettley, John. 1993. "'La compositione lacrimosa': Musical Style and Text Selection in North-Italian Lamentations Settings in the Second Half of the Sixteenth Century". *Journal of the Royal Musical Association* 118 (2): 167-202.
- Biblioteca Medicea Laurenciana. Fondo Ashburnham, 558, I, vol. 2, f. 3v.
- Bonini, Severo. 1979. *Discorsi e regole*. Ed. de Mary Ann Bonino. Provo: Brigham Young University Press.
- Caccini, Giulio. 1600. *Euridice, composta in musica in Stile rappresentativo*. Firenze: Giorgio Marescotti.
- Caccini, Giulio. 1602. *Le nuove musiche*. Firenze: I Marescotti.
- Caccini, Giulio. 1614. *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Fiorenza: Zanobi Pignoni.
- Carter, Tim. 2012. "'E in rileggendo poi le proprie note': Monteverdi responds to Artusi?". *Renaissance Studies* 26 (1): 138-55.
- \_\_\_\_\_. 1992. "Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music". Ed. Nancy Kovaleff Baker y Barbara Russano Hanning. *Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*. Stuyvesant, Pendragon Press: 171-94.
- Cavaliere, Emilio. 1600. *Rappresentatione di anima, et di corpo*. Roma: Nicolò Mutii.
- Clowney, David. 2011. "Definitions of Art and Fine Art's Historical Origins", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 69 (3): 309-320.
- Cox, Virginia. 2008. *The Renaissance Dialogue: Literary Dialogue in Its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1993. "Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy". *Journal of the American Musicological Society* 46 (1): 1-25.
- Della Valle, Pietro. 1640. *Della musica dell'età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età passata*, repr. en Solerti 1903, pp. 148-179.

- Doni, Giovanni Battista. 1763. *Lyra Barberina*. Vol. II. Firenze: Stamperia Imperiale.
- Fabbri, Paolo. 1985. *Monteverdi*. Torino: EDT.
- Ficino, Marsilio. 2018. *Letters*. London: Shephard-Walwyn.
- Gagliano, Marco. 1608. *Dafne*. Florencia: Cristofano Marescotti.
- Galilei, Vincenzo. 1581. *Dialogo della musica antica, et della moderna*. Fiorenza: Giorgio Marescotti.
- Gerbino, Giuseppe y Fenlon, Iain. 2006. "Early Opera: The Initial Phase". Ed. James Haar. *European Music, 1520-1640*. Woodbridge: Boydell y Brewer.
- Kirkendale, Warren. 2001. *Emilio de' Cavalieri*. Firenze: Olschki.
- Kirkendale, Warren. 1998. *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*. Firenze: Olschki.
- Martín Sáez, Daniel. 2019. "La idea de ópera de Peter Kivy. El caballo de Troya del formalismo". Ed José Antonio Baeta Zille. *Diálogos com o Som*, vol. V. Minas Gerais: Escola de Música de la Universidade Estadual de Minas Gerais: 221-246.
- \_\_\_\_\_. 2020a. "Estética, musicología y secularización: el mito del nacimiento de la ópera en la historiografía del último siglo". *Resonancias. Revista de Investigación Musical* 47: 39-58.
- \_\_\_\_\_. 2020b. "Los melodramas de Gabriello Chiabrera: favole, favolette, intermedii y vegghe". *Revista de Musicología* XLIII (1): 77-108.
- \_\_\_\_\_. 2021a. "La crisis de la ópera en la obra de Theodor Adorno. Historia y crítica de un tópico infundado". *Opus XXVII* (1): 1-19.
- \_\_\_\_\_. 2021b. "Origins and Consolidation of the Term 'Opera.' From Italy to Germany, England, France and Spain". *The Castle Chronicles. Annals* IX (74): en prensa.
- Mei, Girolamo. 1977. *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi: a Study with Annotated Texts*. Ed. Claude V. Palisca. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology.
- Mei, Girolamo. 1991. *De modis musicis antiquorum*. Ed. Tsugami Eisuke. Tokyo: Keiso Shobo.
- Palisca, Claude V. 1985. "Artusi-Monteverdi Controversy". Ed. Denis Arnold y Nigel Fortune. *The New Monteverdi Companion*. London: Faber and Faber: 127-58.
- \_\_\_\_\_. 2021. "Camerata". *Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press*. Última visita: 9 de enero de 2021.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven and London: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- \_\_\_\_\_. 1989. *The Florentine Camerata*. New Haven and London: Yale University Press.
- Patrizi, Francesco. 1586. *Della Poetica. La Deca Istoriale*. Ferrara, Vittorio Baldini.
- Peri, Jacopo. 1600. *Euridice*. Fiorenza: Giorgio Marescotti.

- Pirrota, Nino. 1982. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pöhlmann, Egert, y Martin L. West. 2001. *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- Savage, Roger, y Matteo Sansone. 1989. "Il Corago and the Staging of Early Opera: Four Chapters from an Anonymous Treatise circa 1630". *Early Music* 17 (4): 494-511.
- Schwindt, Joel. 2014. "'All that Glisters': Orpheus's Failure as an Orator and the Academic Philosophy of the Accademia degli Invaghiti". *Cambridge Opera Journal* 26 (3): 239 - 270.
- Rinuccini, Ottavio. 1600. *Euridice*. Firenze: Cosimo Giunti.
- Rinuccini, Ottavio. 1622. *Poesie... Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII. Re di Francia, e di Navarra*. Firenze: I Giunti.
- Solerti, Angelo. 1903. *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*. Bocca, Torino.
- Storia di etichetta*, I, ASF, Guardaroba medicea, f. 60.
- Varchi, Benedetto. 1549. *Due lezioni... nella prima delle quali si dichiara un Soneto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu obile arte la Scultura, o la Pittura*. Fiorenza: Lorenzo Torretino.
- Vitali, Filippo. 1620. *Aretusa favola in musica*. Roma: Luca Antonio Soldi.
- Zarlino, Gioseffo. 1558. *Le istituzioni harmoniche*. Venetia.