

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)
La fida ninfa (1732)

Una ópera perdida en el bosque

La que van a escuchar esta noche es una ópera que pertenece más al reino de la antimateria que de la materia: desde su estreno demorado hasta enero de 1732 (se había compuesto en 1729), gozó de tan pocas representaciones que todas sus ninfas y piratas se han pasado casi tres siglos bostezando mientras en la floresta de Naxos campaban las telarañas.

Antonio Vivaldi no se ganó la posteridad por sus óperas aunque una vez se revisita el repertorio menos conocido de un genio siempre hay pirotecnia valiosa esperando ser escuchada de nuevo. Y qué mejor pretexto que esta ninfa en Naxos para recordar que el veneciano compuso la escalofriante cifra de 49 óperas desde 1713 hasta 1741.

Esta noche damos otra oportunidad no sólo a la ninfa fiel y su *imbroglio*; para abrir boca, sonará la sinfonía de obertura de otra ópera vivaldiana igualmente en el ostracismo: «Bajazet» (un *pasticcio* de melodías nuevas y «prestadas», conocida como «Il Tamerlano», idéntico motivo que inspira la ópera homónima de Händel: y es que se arrebataban las temáticas como comadreas). Dado que «La fida ninfa» no contó con obertura propia, para sus representaciones o versiones de concierto suele echarse mano de otras de Vivaldi. En esta ocasión, será esa sinfonía en 3 movimientos y ambientación imperial, que compartió con «La fida ninfa» su espacio de debut: el Teatro Filarmónico de Verona.

Verona ya no es sólo la ciudad medieval de Romeo y Julieta -que Shakespeare no visitó jamás- sino también un enclave en el circuito cultural del norte de Italia a principios del *Settecento*. Tiene por entonces a su todopoderoso erudito, el marqués **Scipione Maffei**, y necesita un teatro a la altura. Lady Mary Montagu, célebre viajera británica, se refiere al pequeño imperio veronés del Maffei orbitando en torno a su palacio, su colección de epígrafes etruscos –por lo visto el primer Museo Lapidario de Europa-, sus tertulias sobre poesía o sus estudios sobre Verona. La personalidad magnética del momento preilustrado.

Y lo cierto es que si escarbamos un poco en «La fida ninfa» todo nos conduce a él: no es otro que Maffei quien ha escrito el libreto en su juventud y decide rescatarlo para la inauguración del Nuovo Teatro Filarmónico que él mismo proyecta con el arquitecto F. Bibiena; Maffei escoge a Orlandini para musicarlo y, por la invasión francesa y una intervención de nada menos que la inquisición veneciana, se decide por el también veneciano Vivaldi.

Con tanto interés obsesionado por que el estreno fuese un éxito, adivinemos lo que sucedió. Sí: un éxito.

La verdad es que cierto tipo de éxitos inflados por los poderes e impaciencias del momento suelen desinflarse pronto. «La fida ninfa» de Maffei-Vivaldi cayó en el olvido aunque no muy justamente: eso sí, el libreto es ese clásico

embrollo de cables que aparece al abrir un cajón, largo y con una acción casi nula. Literariamente es mediocre. Tanto malentendido crispa. Sus personajes ni siquiera reconocen ante sus narices a los que aman. Es la convención del género. De no haber sido por el seísmo vivaldiano, la historia hoy nos tendría tres horas fantaseando por nuestro mundo interior. Por suerte, el cura veneciano nos da cuerda suficiente para atarnos bien atados si no al libreto, retorcido como la serpiente de una de las arias, por lo menos sí a la textura musical.

Antonio Vivaldi no necesita mucha presentación: bastante ya nos hemos imaginado a este «cura pelirrojo» (*prete rosso*) bajo el frenesí de tirabuzones de su peluca mientras dirige su orquesta de huérfanas en el *Ospedale*. El año en que nace (1678) un terremoto sacude Venecia y, no sabemos si por los miasmas de la laguna, el chico padece asma. Igual por eso Alejo Carpentier lo quiere así de agitado, a voz en grito con el «sajón de cara roja» (Händel), en su novela «Concierto Barroco» (1974):

«¡Un fraile metido en tablados de ópera! —exclamó el sajón—: Lo único que faltaba para acabar de putear esta ciudad.»— «Pero, si lo hago, trataré de no acostarme con Almiras ni Agripinas, como hacen “otros”» —dijo Antonio, estirando la aguda nariz. — «Gracias, en lo que me respecta...»—“...Y es que me voy cansando de los asuntos manidos. ¡Cuántos Orfeos, cuántos Apolos, cuántas Ifigenias, Didos y Galateas! Habría que buscar asuntos nuevos, distintos ambientes, otros países, no sé... Traer Polonia, Escocia, Armenia, la Tartaria, a los escenarios. Otros personajes: Ginevra, Cunegunda, Griselda, Tamerlán o Scanderbergh el albanés, que tantos pesares dio a los malditos otomanos. Soplan aires nuevos. Pronto se hastiará el público de los pastores enamorados, ninfas fieles, cabreros sentenciosos, divinidades alcahuetas, coronas de laurel, peplos apolillados y púrpuras que ya sirvieron en la temporada pasada.»

Estibaliz Espinosa

Con «La fida ninfa» podemos hacer dos cosas: estrujarnos los sesos en cada recitativo para no perder el bramante de la trama o dejarnos llevar por la seda caprichosa de sus 26 arias y conjuntos vocales. Quizás en eso, y salvando las distancias, comparte el embrujo de películas de directores como C. Nolan: hay quien las ve una vez para disfrutarlas y una segunda para comprenderlas. Ojo, no estoy sugiriendo que paguen dos entradas: si se es tan rápido como Vivaldi, nada impide hacer ambas cosas a un tiempo. Y lo que sigue puede ayudar un poco a no perderse en la maleza.

¿Quién es la ninfa y a quién le es fiel?

Por esta época comienza el rococó francés: el gusto por la galantería, la impostura bucólica o el travestismo llevan siglos en escena, pasando por églogas y pastorales, y su frescor ya no es el que era. Pero aún así el punto recargado y completamente fantasioso siguen imperando.

Cuando a Vivaldi le llega el encargo de este *dramma per musica*, u «ópera seria» –por oposición a la *buffa*-, el elenco de intérpretes ya está escogido, encabezado por la gran soprano M. G. Gasperini (Licori) y el *castrato* G. Valentini (Morasto). Las voces de los hermanos (Morasto y Osmino) estaban escritas para *castrati*. No habiendo seguido con esa costumbre tan peculiar de emascular voces angelicales al llegar a la pubertad, la tesitura más aguda (Morasto) suele interpretarla hoy día una mujer (una «biomujer», que diría Beatriz Preciado), mientras que la tesitura grave resulta un bombón para contratenores.

Acto I

El nudo argumental que puede despistar es que Osmino -en ese registro melancólicamente sexy de contratenor- es en realidad Tirsis; su hermano, si bien no se reconocen, es Morasto, llamado originalmente Osmino y casado con una pastora egea: Licori. Ambos hermanos fueron raptados por piratas y viven vidas separadas: uno, Morasto (Osmino según su bautizo), ejerce de lugarteniente de Oralto, el pirata gobernador de Naxos; el otro, Osmino (Tirsis en el bautizo), vive la vida loca en busca del hedonismo.

Semejante drama nos conduce a lo que le interesa al autor: una alegoría sobre la fidelidad matrimonial. Matiz: la fidelidad matrimonial *femenina*, la otra ni se menciona. La ninfa es Licori, a quien debe serle fiel es a Osmino a.k.a. Morasto, que bien podría ser un Jack Sparrow con los agudos de Farinelli.

Licori es parte del botín capturado por Oralto: junto a ella, su hermana Elpina y el padre de ambas, el pastor Narete. Esposa, cuñada y suegro como cautivos. Y ninguno reconoce a Morasto.

¿Le será fiel?

Toda una prueba: de Licori se encapricha Osmino (en realidad Tirsis), con el truco de llamar su atención seduciendo a su hermana. Y también la desea Oralto. No dudamos que Licori será ninfa, pero más obstáculos no le pueden poner a eso de ser «fida». Y no, la ninfa no es ninfómana, aunque del resto no se sabe. El marqués Maffei tuvo que pasarlo en grande trenza que te destrenza semejante *culebrón*... Era joven cuando lo escribió y el libreto habría dormido en el cajón de algún bargueño de su palacio hasta que dispuso de los elocuentes 40.000 ducados para montarle una buena escena.

Acto II

Narete negocia un rescate con el pirata Oralto para devolverles la libertad a él y a sus hijas... en tanto que éstas ya están haciendo amigos y enemigos por Naxos adelante: Morasto se declara a Licori, Osmino no le va a la zaga, cosa que enfurece a Elpina. Los cuatro acaban en un cuarteto de reproches y Vivaldi, encantado.

Acto III

Para la guirnalda final, la solución humana se entreteje con la intervención divina. Para horror de todos, Licori parece haberse suicidado, Oralto se ausenta de la isla y Morasto toma el poder. Una vez desatado el lío de identidades, y con los protagonistas en fuga a Sciros, se desata a su vez una oportuna tormenta en el mar. Momento de intercesión –y notable bajón musical con respecto al resto- de la diosa Juno, experta asesora de infidelidades ajenas, y el dios de los vientos, Eolo, a fin de que todos lleguen sanos y salvos. Y emparejados.

La estratosfera vocal

Cuando Vivaldi acomete esta obra cuenta ya con 54 años, lo que no le impide atender al llamado de las ninfas con un plumaje irisado de conjuntos vocales (dúos, tríos, cuartetos), *arias da capo* tan terribles como deliciosas y una orquestación nutrida. El resultado es caleidoscópico. Las coloraturas revuelan como pañuelos saliendo de la boca de un mago, una rica armonía que vuelve significativo el texto: Vivaldi es un profesional que, si bien no arriesga demasiado, mejora el material de partida.

Como en buen barroco, la ejecución de estas piezas requiere un dominio de las agilidades y del *fiato* dignos de diafragmas aeronáuticos: la letra se desliza por *loops*, vórtices espaciotemporales y otros toboganes del fraseo «marca de la casa».

Y del buen puñado de arias, muchas sobresalientes: **Osmino (Tirsis)** languidece en «Ah! ch'io non posso lasciar d'amare» poco antes de retorcerse sibilinamente en «Qual serpe tortuosa», uno de los mayores logros vivaldianos al metaforizar la opresión sensual con la serpiente bíblica enroscada al árbol, entre remolinos sucesivos de las cuerdas.

Ah! ch'io non posso lasciar d'amare
quel dolce foco che 'l cor
m'accende.

Son troppo belle, son troppo care
l'accese luci del mio bel sole
e sento trarmi dov'egli vuole,
son certa forza che non s'intende.

Qual serpe tortuosa
s'avvolge a tronco e stringe,
così lega e ricinge
amore i nostri cor.

Ma quanto è dolce cosa
esserne avvinto e stretto!
Non sa che sia diletto
chi non intende amor.

Ah! No puedo dejar de amar
ese dulce fuego que me enciende el
corazón.

Demasiado hermosas son,
demasiado queridas
las luces resplandecientes de mi
amado sol
y siento que me lleva adonde quiere
con tal fuerza que no se concibe.

Como sinuosa serpiente
que se enrosca al tronco y aprieta
así se anuda y se ciñe
el amor a nuestro corazón.

Pero qué maravilloso es
ser cautivo y estrechado!

No sabe lo que es placer
quien no sabe de amor.

Por su parte, **Morasto (Osmino)** se deja inflamar en su «Dolce fiamma del mio petto»...

Dolce fiamma del mio petto,
ben cangiarmi nome e stato
poté il fato,
ma non mai cangiarmi il cor.
A vagar fu il piè costretto,
ma il pensier in sé ristretto
e in te fisso stette ognor.

Dulce llama de mi pecho
se me puede mudar de nombre y de
estado
pero no mudarme el corazón.
A errar fue obligado mi pie
pero el pensamiento confinado
quedó siempre fijo en ti.

...varios recitativos antes de planear en ala delta por encima de prácticamente todas las vocales del «Destino avaro!», las dos en Sib mayor. Es el suyo un personaje musical tan rico en cromatismo como reflejo tal vez de su valor y aflicción. Suya es también la casi desnuda «Dite, ohimè», sobre arpegios de guitarra barroca.

No menos riqueza en acrobacias tiene el papel de **Licori**, encargada de poner en órbita dos joyitas: «Alma oppressa»...

Alma oppressa da sorte crudele
pensa invan mitigar il dolore
con amore, ch'è un altro dolor.
Deh raccogli al pensiero le vele,
e se folle non sei, ti dia pena
la catena del piè, non del cor.

El alma oprimida por la fortuna cruel
quiere en vano mitigar su dolor
con amor, que es otro dolor.
Por Dios, arría las velas
y si no eres insensato, lamenta
la cadena del pie y no la del
corazón.

... y ese maná del cielo que es «Dall'a gioia, da'lla amore»: el momento de júbilo final que Vivaldi nos transmite con una contención serena, de seda que cae.

Dalla gioia e dall'amore
il mio seno è quasi oppresso:
questo è Osmino, io sento il core
farmi fede ch'egli è desso

De tanta dicha como amor
casi se ahoga mi pecho:
es Osmino, siento en mi corazón
la certeza de que lo es

Letra que recuerda a ese «Cando un é moi dichoso, moi dichoso,
¡incomprensible arcano! cásique -n'é mentira aunque a pareza- lle a un pesa de
o ser tanto», de Rosalía de Castro.

En el rango medio, el tenor **Narete** cuenta con pasajes luminosos como «Deh ti piega» o «Non tempesta, che gli alberi sfronda», una *simile aria* de libro, en donde el estado emocional se compara a los fenómenos naturales:

Non tempesta, che gli alberi
sfronda,
e percuote la messe, e flagella,
portò mai nel mio sen tal dolor.

Nè torrente che vinca la sponda,
nè saetta che avvampi, o procella,
al mio spirito dier mai tal timor.

Nunca una tempestad que deshoja
los árboles
y fustiga y percuete en las mieses
causó en mi pecho tal dolor.

Ni el torrente que rebosa su cauce
ni el rayo fulminante, ni la tormenta
infundieron en mi espíritu tanto
temor.

También la expresiva contralto **Elpina**, hermana de Licori y *macguffin* para los propósitos de Osmino, entonará un canto por la libertad «Cerva che al monte»:

Cerva che al monte
lieta se n' corre,
cerca del fonte,
salta e trascorre,
pago sì fa il suo cor libertà.
Ma piaggia fiorita,
ameno boschetto,
erbeta gradita,
canoro augelletto
rallegar chi n'è privo non sa.

La cierva que por el monte
feliz corretea
busca la fuente
salta y juguetea
en su corazón rebosa libertad.
Pero ni la colina florecida
ni la hierba placentera
ni el pajarillo cantor
alegran a quien está privado de ella.

Oralto aborda «Chi dal cielo» en re mayor con el exultante *stile tromba*, acompañado de trompeta y tambor, instrumentación heredada de la sonata boloñesa.

En general, todas las arias expresan airadas quejas: quejas por el deseo, por el destierro en Naxos, que si los celos, la libertad... Ni un minuto de respiro, ni una siesta campestre en tres horas. Vivaldi hace un magistral uso del *aria da capo* (A-B-A), donde tras una sección instrumental en la que parece desvanecerse, se ataca de nuevo con brío.

Y hablando de brío: cronológicamente, esta ópera se sitúa entre «Ateneide» y «Motezuma» y un par de años después del gran «Orlando Furioso». Nuestro fraile compuso hasta el final de su vida, plétórico de efervescencia adolescente: espasmos y contrapuntos, erotismo y perfidia para una técnica madura, que el musicólogo Michael Talbot califica de «fruición final»: el veneciano, en pos del éxito, se deja influir por el nuevo estilo napolitano, recuperando por ejemplo la fuga como en el terceto «S'egli è ver che la sua rota».

«La fida ninfa» se estrenó bajo un cielo donde ya se conocían cuatro satélites de Júpiter, avistados por Galileo 120 años antes. Justo el año de su estreno Montesquieu regresaba de su revelador viaje por Europa y Voltaire afilaba la pluma para sus «Cartas filosóficas». Nacía Haydn y al poco moría Stradivarius. Ninfas y piratas roncaban en su tinta dentro de bibliotecas polvorientas, pero para el público veronés recuperarlos fue un acierto y Vivaldi estrenó varias

piezas más en el Teatro. Aliento creativo de sobra, el sacerdote que alegaba no poder dar misa por eso del asma...

Estíbaliz Espinosa, febreiro 2015
Traducción de las arias originales: Estíbaliz Espinosa