

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

La fida ninfa (1732)

Uterus



Unha ópera perdida na fronde

A que van escoitar esta noite é unha ópera que pertence máis ao reino da antimateria que da materia común: desde a súa estrea demorada o día de Reis de 1732 (compúxose en 1729), gozou de tan poucas representacións que todas as súas ninfas e pastores pasaron case tres séculos bocexando mentres na fronde de Naxos campaban as tearañas.

Antonio Vivaldi non se gañou a posteridade polas súas óperas malia que unha vez se revisita o repertorio menos coñecido dun xenio sempre se dá con pirotecnia valiosa esperando ser escoitada de novo. E que mellor pretexto que esta ninfa en Naxos para recordar que o veneciano compuxo a aglaiante cifra de 49 óperas desde 1713 ata 1741.

Esta noite damos outra oportunidade non só á ninfa fiel e o seu *imbroglio*; para abrir boca, soará a sinfonía que abría outra ópera vivaldiana igualmente no ostracismo: «Bajazet» (un *pasticcio* de melodías novas e «emprestadas»,

tamén coñecida como «Il Tamerlano», idéntico motivo ao da ópera homónima de Händel: e é que se arrebatában as temáticas coma donicelas). Dado que «La fida ninfa» non contou con obertura propia, adoita botarse man doutras pezas de Vivaldi. Nesta versión, é esa sinfonía en 3 movementos e ambientación imperial que compartiu con «La fida ninfa» o seu espazo de debut: o Teatro Filarmónico de Verona.

Verona xa non é só a cidade medieval de Romeo e Xulieta -que Shakespeare non visitou xamais- senón tamén un enclave no circuíto cultural do norte de Italia a principios do *Settecento*. Ten daquela ao seu todopoderoso erudito, o marqués Scipione Maffei, e precisa un teatro á altura. Lady Mary Montagu, célebre viaxeira británica, refírese ao pequeno imperio veronés do Maffei a orbitar en torno ao seu palacio, a súa colección de epígrafes etruscos -disque o primeiro Museo Lapidario de Europa-, os seus faladoiros sobre poesía ou os seus estudos sobre Verona. O persoeiro magnético do momento preilustrado.

O certo é que se escarvamos un pouco en «La fida ninfa» todo nos conduce a el: non é outro que Maffei quen escribiu o libreto na súa mocidade e rescátalo para a inauguración do Nuovo Teatro Filarmónico que el mesmo proxecta co arquitecto F. Bibiena; Maffei escolle a Orlandini para musicalo e, por mor da invasión francesa e a intervención de nada menos que a inquisición veneciana, decídese polo tamén veneciano Vivaldi.

Con tanto interese obsesionado por que a estrea fose un éxito, adiviñemos o que foi a estrea. Si: un éxito.

Sabemos que certo tipo de éxitos inflados polos poderes e impaciencias do momento adoitan desinflarse pronto. «La fida ninfa» de Maffei-Vivaldi caeu no esquecemento aínda que non moi xustamente: iso si, o libreto é ese clásico envurullo de cables que aparece ao abriremos un caixón, longuísimos e cunha acción case nula. Literariamente é mediocre. Tanto malentendido críspalo. Os personaxes nin sequera recoñecen ante os fociños aos que aman – convención do xénero-. De non ser polo sismo vivaldián, a historia hoxe teríanos tres horas fantaseando polo noso mundo interior. Por sorte, o cura dános corda abonda para atarnos ben atados se non ao libreto, retorto coma a serpe dunha das arias, cando menos si á textura musical.

Con Antonio Vivaldi non cómpren moitas presentacións: bastante xa nos temos figurado a este «cura roxo» (*prete rosso*) baixo o frenesí de tirabuzóns da súa perruca mentres dirixe a orquestra de orfas no *Ospedale*. O ano en que nace (1678) un terremoto sacode Venecia e, non sabemos se por mor do miasmas da lagoa, o rapaz padece asma. Igual por iso Alejo Carpentier quéreo así de axitado, rifando ás bravas co «saxón de cara vermella» (Händel), na súa novela «Concerto Barroco» (1974):

«¡Un frade metido en taboados de ópera! -exclamou o saxón- O único que faltaba para acabar de putear esta cidade.»- «Pero, se o fago, tratarei de non deitarme con Almiras nin Agripinas, como

fan “outros”» -dixo Antonio, estirando o agudo nariz. - «Grazas, no que me respecta...» - E é que vou cansando dos asuntos manidos. Cantos Orfeos, cantos Apolos, cantas Ifigenias, Didos e Galateas! Habería que buscar asuntos novos, distintos ambientes, outros países, non sei... Traer Polonia, Escocia, Armenia, Tartaria, aos escenarios. Outros personaxes: Ginevra, Cunegunda, Griselda, Tamerlán ou Scanderbergh o albanés, que tantos pesares deu aos malditos otománs. Sopran aires novos. Axiña hase enfastiar o público dos pastores namorados, ninfas fieis, cabreiros sentenzosos, divindades alcaiotas, coroas de loureiros, peplos carunchosos e púrpuras que xa serviron na tempada pasada.»

Con «La fida ninfa» podemos facer dúas cousas: estrullarnos os miolos en cada recitativo para non perdermos o breimante da trama ou deixarnos levar pola seda caprichosa das súas 26 arias e conxuntos vocais. Quizais niso, e salvando as distancias, comparte o meigallo de películas de directores como C. Nolan: hai quen as ve unha vez para disfrutalas e unha segunda para comprendelas. Ollo, non estou suxerindo que paguen dúas entradas: de sermos tan lóstregos coma Vivaldi, nada impide facer ambas cousas a un tempo. E o que segue pode axudar a non perderse na maleza.

Quen é a ninfa e a quen lle é fiel?

Por esta época comeza o rococó francés: o gusto pola galantería, a impostura bucólica e o travestismo levan séculos en escena, desde as églogas ás pastorais, e o seu frescor xa non é o que era. Con todo, o punto recargado e completamente fantasioso segue a imperar.

Cando a Vivaldi lle chega este encargo de *dramma per musica* ou «ópera seria» –por oposición a *buffa*-, o elenco de intérpretes xa se escollera, encabezado pola gran soprano Gasperini (Licori) e o *castrato* G. Valentini (Morasto). As voces dos irmáns (Morasto e Osmino) estaban escritas para *castrati* (soprano e contralto, respectivamente). Non tendo continuado con ese costume tan peculiar de emascular voces anxelicais na pubertade, a tesitura máis aguda (Morasto) adoita interpretala hoxe en día unha muller (unha «biomuller», que diría Beatriz Preciado), en tanto que a tesitura grave é un bombón para contratenores.

Acto I

O nó argumental que pode despistar é que Osmino -nese rexistro melancolicamente sexy de contratenor- é en realidade Tirsis; o seu irmán, aínda que non se recoñecen, é Morasto, chamado orixinalmente Osmino e casado cunha pastora exea: Licori. Ambos os dous irmáns foran raptados por piratas e viven vidas separadas: un, Morasto (Osmino segundo o seu bautizo), exerce de lugartenente de Oralto, pirata gobernador de Naxos; o outro, Osmino (Tirsis no bautizo), vive a vida louca en busca do hedonismo.

Semellante drama de partida condúcenos ao que lle interesa ao autor: unha alegoría sobre a fidelidade matrimonial. Matiz: a fidelidade matrimonial *feminina*, a outra nin se menciona. A ninfa pastora é Licori, a quen debe serlle fiel é a Osmino, aka Morasto, que ben podería ser un Jack Sparrow cos agudos de Farinelli.

Licori é parte do botín capturado por Oralto: canda ela, a súa irmá Elpina e o pai de ambas, o pastor Narete. Esposa, cuñada e sogro como cautivos. E ningún recoñece a Morasto.

Seralle fiel?

Toda unha proba: de Licori encapríchase Osmino (en realidade Tirsis), co truco de chamar a súa atención seducindo á súa irmá. E tamén a desexa Oralto. Non dubidamos que Licori será ninfa, pero máis obstáculos non lle poden poñer a iso de ser «fida». E non, a ninfa non é ninfómana, malia que do resto non se ten moi claro. O marqués Maffei houbo pasalo en grande trenza que che destrenza *culebrón* semellante... Era mozo cando o escribiu e o libreto durmiría no caixón dalgún bargueño do seu palacio ata que dispuxo dos elocuentes 40.000 ducados para lle montar unha boa escena.

Acto II

Narete negocia un rescate con Oralto e así devolverlles a liberdade a el e ás súas fillas... en tanto que estas xa están facendo amigos e inimigos por Naxos adiante: Morasto declárase a Licori, Osmino non é menos, cousa que alporiza a Elpina. Os catro acaban nun cuarteto de reproches e Vivaldi, encantado.

Acto III

Na grilanda final, a solución humana entretece coa decisiva intervención divina. Para horror de todos, Licori parece terse suicidado, Oralto auséntase da illa e Morasto toma o poder. Unha vez desatada a lea de identidades, e mentres os protagonistas foxen a Sciros, desátase á súa vez unha tormenta no mar. Momento de intercesión -e notable baixón musical con respecto ao resto- da deusa Xuno, experta asesora de infidelidades alleas, e o deus dos ventos, Eolo, a fin de que todos cheguen sans e salvos. E emparellados.

A estratosfera vocal

Cando Vivaldi acomete esta obra conta xa con 54 anos, o que non lle impide atender ao chamado das ninfas cunha plumaxe irisada de conxuntos vocais (dúos, tríos, cuartetos), *arias da capo* tan terribles como deliciosas e unha orquestración nutrida. O resultado é **caleidoscópico**. As **coloraturas** revoan como panos saíndo da boca dun mago, a rica harmonía volve significativo o texto: Vivaldi é un profesional que, malia non arriscar demasiado, mellora o material de partida.

Como no bo barroco, a execución destas pezas require un dominio das axilidades e do *fiato* dignos de diafragmas aeronáuticos: a letra escorrega por *loops*, vórtices espazotemporais e outros tobogáns do fraseo «marca da casa».

E da presada de arias, moitas salientables: **Osmino** (Tirsis) languidece en «Ah! ch'io non posso lasciar d'amar» pouco antes de retorcerse sibilinamente en «Qual serpe tortuosa», un dos maiores logros vivaldiáns ao metaforizar a opresión sensual coa serpe bíblica apreixando a árbore, entre fumareus sucesivos das cordas.

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,
da 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.

Ai, non podo deixar de amar
ese doce lume que me prende o
corazón.
Demasiado belas son, demasiado
queridas
as luces acesas do meu amado sol
e sinto que me leva por onde el
quere,
con forza tal que xa nin sei.

Como sinuosa serpe
que se enrosca ao tronco e aperta
así se anoa e cinxe
o amor no noso corazón.
Pero ben marabilloso que é
ser cativo e estreitado!
Non sabe o que é delicia
quen non entende de amor.

Pola súa banda, **Morasto** déixase inflamar na súa «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.

Suave chama do meu peito
ben me poden mudar de nome e de
estado
que non me han mudar o corazón.
A errar foi obrigado o meu pé
mais o pensamento confinado
quedou sempre fixo en ti.

...varios recitativos antes de planear en ala delta por riba de practicamente todas as vocais do «Destino avaro!», as dúas arias en Sib maior. Un personaxe rico en cromatismo como reflexo talvez do seu valor e aflición. Súa é tamén a case espida «Dite, ohimè», sobre arpejos de guitarra barroca.

Non menos riqueza en acrobacias ten o papel de **Licori**, encargada de pór en órbita dúas alfaias: «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.

A alma oprimida pola fortuna cruel
quere en van mitigar a súa dor
con amor, que é outra dor.
Por Deus, recolle as velas
e se non estás tola, lamenta
a cadea do pé e non a do corazón

.. e ese maná do ceo que é «Dall'a gioia, da'lla amore»: o intre de xúbilo final que Vivaldi nos transmite cunha 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 dita como amor
case alasa o meu peito:
é Osmino, sinto no corazón
a certeza de que o é.

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

No rango medio, o tenor **Narete** conta con pasaxes luminosas como «Deh ti piega» ou «Non tempesta, che gli alberi sfronda», unha *simile aria* de libro, onde o estado emocional compárase aos fenómenos naturais:

Non tempesta, che gli alberi sfronda,
e percuate 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 spirto dier mai tal timor.

Nunca un torbón que esfolla as árbores
e zorrega e xostrea nas meses
causou no meu peito tal dor.
Nin o torrente que ameta o seu curso

nin o raio fulminante, nin a tormenta
ao meu espírito deron tanto temor.

Tamén a expresiva contralto **Elpina**, irmá de Licori e *macguffin* para os propósitos de Osmino, entoará un canto pola liberdade «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,
erbetta gradita,
canoro augelletto
rallegrar chi n'è privo non sa.

A cerva que polo monte
tan leda corríca
procura a fonte
salta e petisca
cheo de liberdade o corazón.
Pero nin a florida penela
nin a herba gozosa
nin o paxariño cantor
alegran a quen vai privado dela.

Oralto aborda «Chi dal cielo» en Re maior co exultante *stile tromba*, acompañado de trompeta e tambor, instrumentación herdada da sonata boloñesa.

En xeral, todas as arias expresan airadas queixas: queixumes polo desexo, polo desterro en Naxos, que se os ciumes, a liberdade... Nin un minuto de respiro, nin unha sesta campestre en tres horas. Vivaldi fai un maxistral uso da *aria da capo* (A-B-A) onde, tras unha sección instrumental na que parece esvaecer, atácase de novo con brío.

E falando de brío: cronoloxicamente, esta ópera sitúase entre «Ateneide» e «Motezuma» e un par de anos logo do gran «Orlando Furioso». O noso frade compuxo até o final da vida, cunha efervescencia adolescente: espasmos e contrapuntos, erotismo e perfidia para unha técnica madura, en palabras do musicólogo Michael Talbot unha «frución final»: o veneciano, en pos do éxito, déixase influír polo novo estilo napolitano, recuperando por exemplo a fuga como no terceto «S'egli è ver che a sua rota».

«La fida ninfa» estreouse baixo un ceo onde xa se coñecían catro satélites de Xúpiter, albiscados por Galileo 120 anos antes. Xusto o ano mesmo da estrea Montesquieu regresaba da súa reveladora viaxe por Europa e Voltaire afiaba a

pluma para as «Cartas filosóficas». Nacía Haydn e aos poucos finaba Stradivarius. Ninfas e piratas roncaban na súa tinta dentro de bibliotecas poeirentas, pero para o público veronés recuperalos foi un acerto e Vivaldi estreou varias pezas máis nese Teatro. Azos creativos tiña dabondo, o sacerdote que alegaba non poder dar misa por iso da asma...

Estíbaliz...Espinosa, febreiro 2015