

## EL MADRIGAL DRAMATIZADO: CLAUDIO MONTEVERDI

Naser Rodríguez García

### Resumen:

En el siguiente artículo se analizará someramente el desarrollo del género madrigal dentro de la producción del compositor Claudio Monteverdi, desde de sus inicios como género puramente vocal, heredero del renacimiento pleno, hasta su conversión en género dramático, vocal e instrumental, asimilándose a cantatas o fragmentos de las óperas contemporáneas, entre ellas las del propio autor. Nos detendremos especialmente en los libros cuarto y quinto, que representan el punto de mayor experimentación dentro de los estilemas manieristas, es decir, la *seconda prattica* según la literatura de la época, para pasar al sexto libro, que supone una transición hacia el uso del bajo cifrado como característica fundamental del barroco. La monodia acompañada de instrumentos, que supone la característica más palpable del nuevo lenguaje barroco, impregna los libros séptimo y octavo, en los cuales también nos detendremos, sobre todo en sus piezas dramáticas, como punto de llegada de la evolución que Monteverdi realiza desde el madrigal a la ópera como solución a las inquietudes experimentales de él, de otros compositores y del público.

**Palabras clave:** Monteverdi, madrigal, monodia acompañada, ópera barroca, género dramático

### EL MADRIGAL DRAMATIZADO: CLAUDIO MONTEVERDI

A Claudio Monteverdi (1567-1643) le cabe el honor de haber sido considerado el compositor encargado de hallar un lenguaje nuevo, más allá de la perfeccionadísima polifonía renacentista posterior a Josquin, e incluso de hacer la síntesis o coordinación entre ambos lenguajes, aunque obviamente se trata de un reduccionismo, puesto que hubo otros compositores que contemporáneamente adoptaron el llamado estilo representativo. Uno de los mejores géneros para observar este recorrido estilístico es el del madrigal.

A lo largo de ocho libros de madrigales (y un noveno póstumo), Monteverdi explota las posibilidades expresivas y representativas del género hasta volverlo irreconocible, una vez dominado el lenguaje heredado de los madrigalistas precedentes. Hay que resaltar, sin embargo, que el contenido de estas colecciones nos obliga a considerar el género del madrigal con una visión amplia, no reducida a lo que estrictamente se ha llamado con posterioridad madrigal, es decir, un poema de una sola estrofa en heptasílabos y endecasílabos de tema frecuentemente amoroso y de carácter serio: algo así como un trasunto profano del motete. Los libros de Monteverdi nos demuestran cómo en la época convivían ese género más “elevado” y numerosas formas poéticas menores, estróficas y de carácter más variado, que con posterioridad, según ciertos cánones, unas veces se han clasificado como madrigales pero otras veces no.

Nacido en Cremona (como las primeras escuelas de construcción de violines), las primeras publicaciones de Monteverdi serán madrigales espirituales y *canzonette*, pero dará el paso a los madrigales profanos en 1587 con la publicación de su primer libro. A éste le seguirán los libros segundo (Venecia, 1590) y tercero (Venecia, 1592), todos ellos a cinco voces, como se había establecido por tradición. En esta fase Monteverdi no es especialmente experimental sino que recoge la no demasiado larga pero sí madura evolución del madrigal. El tercer libro de madrigales ya nos sitúa en Mantua, adonde Monteverdi fue para servir a los Gonzaga, y allí será donde quince años después haga su primer aporte decisivo a la ópera. En todos ellos demostró su capacidad descriptiva al modo de Wert y de Marenzio, del cual es bastante deudor.

#### **CUARTO LIBRO DE MADRIGALES**

Con el cuarto libro de madrigales (1603) comienza un camino propio. Junto al quinto libro (1605), generará el momento de mayor tensión entre *prima* y *seconda prattica* y, por ende, el momento de mayor intensidad manierista. Los madrigales del cuarto libro fueron compuestos entre la década de 1590 y el año de publicación, dedicándose a la Academia de los Intrépidos de Ferrara, con la que había colaborado, y entre los cuales se encontraba el Duque de Mantua. El papel de estas modernas academias donde se debatía y se compartían los nuevos hallazgos artísticos fue muy importante en la primera recepción de estos repertorios profanos. Lo más llamativo de la temática de

estos madrigales, escritos en la madurez del género, es una visión patética y dolorosa del amor, incluso la unión de erotismo y muerte, de una manera quizás más evidente de lo que suele ser habitual en los madrigales italianos. De toda la colección destacan especialmente, por su intensidad dramática, *Sfogava con le stelle* y *Sí ch'io vorrei morire*.

### *Sfogava con le stelle*

En este madrigal sobre un poema de Ottavio Rinuccini, Monteverdi hace uso novedoso de un estilo de canto no medido. Se trata de una técnica de canto *parlando*, sin constreñir las sílabas con figuras rítmicas, con la dificultad de que están armonizadas y los cinco cantantes deben ejecutarlo a la vez. En realidad es una técnica presente en la salmodia eclesiástica, donde durante el siglo XVI incluso se armonizan las lecturas más largas en ritmo prácticamente libre, como magistralmente hizo Cristóbal de Morales. El tan célebre *Miserere* de Gregorio Allegri, de comienzos del siglo XVII, hace uso repetido de esta técnica, ya sin indicar ritmo. Sin embargo, en el caso de *Sfogava con le stelle* esta técnica obedece a la necesidad de traducir fielmente el texto, a sabiendas de las nuevas teorías sobre la declamación en la Antigüedad, que dieron lugar, en contextos totalmente distintos, a la *musique mesurée* de Claude Le Jeune o los intentos del llamado *Tritonius*<sup>1</sup>. Tampoco esta técnica es ajena al madrigal, y hay precedentes, aunque no tan obvios ni elaborados, por medirse corrientemente (al contrario que *Sfogava con le stelle*), desde los inicios del género.

La técnica de escribir frases sobre tríadas inmóviles se conocía en la época como *falsobordone*, y en este madrigal tiene una razón: se corresponde con la voz neutra e impersonal del narrador, sentando una estructura dramática de gran eficacia y solidez. Con este *parlando* comienza el madrigal, y va reapareciendo en varios episodios alternándose muy solemnemente con pasajes medidos, de cualquier manera también homofónicos, hasta que, tras un prolongado clímax sobre *loro* (tras la oscuridad de *sotto notturno ciel*), el personaje (el “enfermo de amor”) hace su aparición, con un leve cambio hacia una textura más animada, aunque el *falsobordone* reaparece hacia los dos últimos

---

1 Atlas, Allan. *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600* Madrid, Akal, 2002, pp. 695-699.

versos, otorgando unidad musical. Los pasajes mensurados homofónicos se animan con anticipaciones y ecos, como en *Sì ch'io vorrei morire*, aunque aquél es más complejo texturalmente.

De este madrigal, siguiendo una costumbre habitual en el compositor, se hizo también una versión religiosa, para la cual únicamente fue cambiada la letra, que en este caso se llamó *O stellae*, en latín, y nos da una idea de la permeabilidad de todos los géneros hacia el estilo surgido del madrigal.

*Sfogava con le stelle  
un inferno d'amore  
sotto notturno ciel il suo dolore,  
e dicea fisso in loro:  
"O, imagini belle del'idol mio ch'adoro,  
si com'a me mostrate  
mentre così splendete  
la sua rara beltate,  
così mostrast'a lei  
i vivi ardori miei;  
la fareste col vostr'auresembiante  
pietosa sì come me fat'amante".<sup>2</sup>*

### *Sì ch'io vorrei morire*

Es posiblemente el madrigal donde se hace un uso más magistral de la retórica manierista para expresar emociones extremas. El aspecto no es una mera sucesión de imágenes musicales al servicio del texto, sino que éstas están entrelazadas de una manera perfecta, jugando con sucesivos clímax y anticlímax que traducen el explícito pero exquisito erotismo del texto, con constantes progresiones y relajaciones. Los clímax más importantes se corresponden con momentos de gran tensión sexual, mencionando símbolos como corazón, beso, boca y lengua, y se encuentran en los versos 3, 5, pero sobre todo en el 9, donde finalmente estalla tras una larga y tensa serie llena de cromatismos, retardos y progresiones ascendentes para enlazar con la reexposición

---

<sup>2</sup> Desahogaba con las estrellas, un enfermo de amor, su amor bajo el nocturno cielo; y decía, mirándolas fijamente: "oh, hermosas imágenes del ídolo mío que adoro, igual que me mostráis mientras brilláis así, su verdadera belleza, mostradle así a ella mi ardiente pasión: con vuestro áureo semblante la haréis tan compasiva como a mí me hacéis amante". Traducción: Eduardo Fernández Guerrero.

íntegra del primer verso, procedimiento que otorga una inusual concentración musical y temática al madrigal, a pesar de su gran fragmentación. Los versos 6 y 8 finalizan en anticlímax, reduciendo el número de voces, inteligentemente, sobre las palabras *m'estingua* y *venga meno*, así como el propio tema principal del primer verso, que, aunque en *tutti*, dibuja una quebrada y sutilmente cromática línea descendente, entrecortándose por silencios y apagándose en consonancia con el deseo de muerte. Sólo el verso 7 presenta un estatismo armónico, constantemente floreado sobre la tónica y la sensible. Otras muestras retóricas son el estrechamiento de las progresiones sobre *stringetemi* en el verso 8 y el uso de anticipaciones y ecos entre progresiones (más dramáticos que en *Sfogava con le stelle*) para los continuos lamentos u exclamaciones, conformándose verdaderos suspiros musicales. Entre los versos 8 y 9 se superpone una cadena descendente de retardos en las voces femeninas sobre los lamentos del bajo, con distinta letra, haciendo uso de un efectismo muy rico e inteligente. También contribuyen al dramatismo del madrigal los numerosos silencios entre versos, como cesuras para respirar justo entre los clímax y los anticlímax, de manera sutil pero efectiva.

También de este madrigal hay una versión religiosa, en latín, que musicalmente es igual, y donde sólo cambia el texto, también en latín, titulado *O Jesu mea vita*.

*Sì ch'io vorrei morire  
ora ch'io bacio, Amore,  
la bella bocca del mio amato core.  
Ahi, car'e dolce lingua,  
datemi tant'umore  
che di dolcezz'in questo sen m'estingua.  
Ahi, vita mia, a questo bianco seno  
deh stringetemi fin ch'io venga meno.  
Ahi bocca, ahi baci, ahi lingua torn'a dire:  
sì ch'io vorrei morire.<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> ¡Sí, cómo querría morir, Ahora que beso, Amor, La bella boca de mi amado! ¡Ah, suave y dulce lengua, dadme tanto néctar, que desfallezca de dulzura en tu seno! ¡Ah, vida mía, apretadme contra este blanco pecho hasta que pierda las fuerzas! ¡Oh, labios! ¡Oh besos! ¡Oh, lengua! Vuelvo a decir ¡Sí, cómo querría morir! Traducción: Eduardo Fernández Guerrero.

## QUINTO LIBRO DE MADRIGALES

El quinto libro superó la mera consideración de obra musical para convertirse en teoría de la música. Es célebre por ocasionar la famosa disputa entre Monteverdi y Artusi sobre la conveniencia o no de obedecer las costumbres del contrapunto, que Monteverdi salvó poniendo el fin no en la integridad musical sino en el texto, en lo que él llamó *seconda prattica* y cuyo inicio ponía en la creación madrigalística de Cipriano de Rore<sup>4</sup>. En el quinto libro figuraba el madrigal que más irritó a Giovanni Maria Artusi: *Cruda Amarilli*, hoy de una popularidad enorme gracias a la recuperación contemporánea de Monteverdi y el estudio de esta discusión musical.

Seguir el proceso que insinúa Monteverdi supondría hacer un recorrido desde el Alto Renacimiento hasta el Barroco, que tiene en él su primera figura de importancia, en paralelo a Caravaggio en la pintura, pasando por el Manierismo, que tiene su mayor expresión en los madrigales polifónicos, dominados por la *seconda prattica* de Marenzio, De Rore y Gesualdo. Evidentemente, toda esta terminología es contemporánea y Monteverdi solamente habló de *prima* y *seconda prattica*, pero contribuye a hacer un paralelo entre la música y las demás artes que siempre está en entredicho aunque es necesario porque todas las artes son expresión de la sociedad de una misma época, y solamente varían los medios expresivos, si el resto de condiciones son las mismas. En el Alto Renacimiento habría un equilibrio entre la abstracción de la música (válida por sí misma) y la clara expresión del texto (*prima prattica*), mientras que en el Manierismo ese equilibrio se rompe y se pone del lado del texto (*seconda prattica*), usando todos los recursos disponibles con una intensidad inusitada pero sin hallar un nuevo lenguaje o sistema musical. El Barroco dará solución a ese desequilibrio con un nuevo lenguaje para estas nuevas necesidades expresivas: la melodía acompañada y el bajo continuo, que podríamos llamar, simulando la terminología, como *terza prattica*.

---

<sup>4</sup> Para profundizar sobre Cipriano de Rore, véase Rodríguez García, Naser, “El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud”, *Hoquet* nº 10 (2012), pp. 45-64.

A diferencia del cuarto libro, el quinto está dedicado al Duque de Mantua, Vicentino Gonzaga, y fue editado, como de costumbre, en Venecia. Ya en la publicación del quinto libro, Monteverdi hacía referencia, en el prólogo, a la controversia que habían suscitado sus madrigales, escuchados en privado en la corte. La mayor parte de textos son de *Il pastor fido* de Giovanni Battista Guarini, y en concreto dos de sus personajes más dolorosos, Amarilli y Mirtillo, como de costumbre en la temática del madrigal. La pronunciada retórica de Guarini movió a Monteverdi a crear madrigales repletos de figuras retóricas sin contar a veces con la continuidad contrapuntística, que provocaron que Artusi se rasgara las vestiduras. En algunas piezas, las complejas escenas de *Il pastor fido* fueron divididas en distintas secciones, de forma muy teatral, como cabría hacer en la música escénica.

Musicalmente, en el quinto libro se produce una novedad fundamental: la aparición del bajo continuo, obligado en los seis últimos madrigales y optativo en el resto. Se confiaba a un laúd o *chitarrone*, y deriva de una práctica muy común en Mantua y Ferrara: acompañar una, dos o tres voces con instrumentos, combinando la textura contrapuntística con la verticalidad de los acordes del bajo continuo, que rellenaría las partes donde la textura vocal quedase más desprotegida armónicamente, mientras que cuando todas las voces cantasen a la vez se limitaría a duplicarlas. Aunque comenzó siendo una práctica bien demasiado popular (para la villanella) o bien reservada a círculos muy cultos y esnobistas como dichas cortes, a comienzos del siglo XVII está tan extendida por todos los géneros musicales, incluidos los de la música sacra, que se puede hablar ya del nacimiento del período que en música conocemos como Barroco<sup>5</sup>.

El uso del bajo continuo evidencia la falta de prejuicios de Monteverdi a la hora de experimentar con todo lo posible para ilustrar un texto, sintetizando aspectos nuevos y tradicionales. La síntesis de ambas tendencias llegará a su culmen con las *Vespro della Beata Vergine* (pertenecientes al género del concierto sacro), que combinan antífonas en

---

<sup>5</sup> Se hace necesario recordar el *Concerto delle donne*, que fue un ejemplo incipiente de profesionalización musical femenina, y que técnica y estilísticamente se trató de la sublimación del canto rapsódico acompañado de un instrumento de cuerda (rememoración de la cítara griega de los primeros rapsodas míticos), coronando una evolución constante entre las cortes refinadas y academias del siglo XVI italiano. Véase Rodríguez García, Naser “El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud”, *Hoquet* nº 10 (2012), pp. 45-64.

el estilo contrapuntístico más estricto e intermedios en el nuevo estilo de melodía acompañada, siempre con instrumentos, que en uno de los números, en concreto en la *Sonata sopra Sancta Maria*, son los protagonistas, y la voz se reduce a recitar una monodia gregoriana inserta en el tejido instrumental<sup>6</sup>.

La innecesidad de mantener la textura continua del contrapunto vocal, debido al apoyo del bajo continuo, permitió a Monteverdi adaptarse más libremente a las necesidades de cada imagen literaria. Con ello, el compositor rompió una de las pocas ataduras técnicas que le quedaban a la expresión dentro del género madrigal.

### *Cruda Amarilli*

El primer madrigal y a su vez el más famoso del quinto libro bien merece un análisis:

*Cruda Amarilli, che col nome ancora,  
d'amar, ah! lasso! amaramente insegni;  
Amarilli, del candido ligustro  
più candida e più bella,  
ma de l'aspido sordo  
e più sorda e più fera e più fugace;  
poi che col dir t'offendo,  
i' mi morirò tacendo.*<sup>7</sup>

Las resoluciones irregulares de sus disonancias fueron rechazadas por Artusi, de la misma forma que en otros los madrigales de la colección castigó el ritmo declamado inserto entre pasajes de contrapunto. Las disonancias que escribe Monteverdi derivan de la ornamentación improvisada de los madrigales de Marenzio y Luzzaschi, entre otros, que conocía bastante bien.

---

<sup>6</sup> También en la apertura de la misma obra y en los constantes ritornelos de algunas antífonas (y en el himno *Ave Maris Stella*) los instrumentos tienen mucha independencia. Por otra parte, siguiendo con dicha obra, hay numerosos ejemplos de ilustración musical del texto tanto en las antífonas (*suscitans* y *erigens*, en *Laudate Pueri*) como en los intermedios (*surge* en *Nigra sum*). Todos los ejemplos están elaborados con figuraciones ascendentes como corresponde a su significado.

<sup>7</sup> Cruel Amarilis, que incluso con tu nombre amargamente enseñas, ¡ay de mí!, a amar. Amarilis, más pálida y más bella que la blanca flor de alheña, pero también que la silenciosa víbora más callada, más fiera, y más fugaz; puesto que al hablar te ofendo, me moriré en silencio. Traducción de Eduardo Fernández Guerrero.

Lo más hiriente para los oídos de Artusi, cuya violencia armónica estaba justificada por el texto, fue la novena que desciende a séptima por salto sobre *ahi lasso*, en la voz superior, sobre un pedal del bajo y rápidas escalas, como retorciéndose, motivadas por la palabra *d'amar*, es decir, que una disonancia desembocaba en otra sin haberse resuelto, y además sobre una base armónica poco consistente.

Abundan las progresiones homofónicas, dando realce al dramatismo del texto, y es muy llamativa la ilustración musical de *e più fugace* como una textura homofónica de rápidos acordes que tienden a descender de volumen, al cerrarse sobre sí mismos, fugándose literalmente de los oídos para acabar en silencio. La aparición del áspid en el quinto verso sugiere una línea ondulante sobre *l'aspido sordo*, al igual que la caracterización que se hace de él como ser fiero invita a una serie de ásperas disonancias. La serie más larga de disonancias se hace sobre *amaramente*, reduciendo el volumen de voces a sólo tres, que efectúan retardos en paralelo sobre la voz más baja.

Para la acción de morir callando, al final, aunque pudiese aconsejar una disminución del volumen de las voces, Monteverdi opta por hacerlas confluir, de una manera tradicional, con una cadencia conclusiva. El desvanecimiento mortal no sería plasmado al final de una obra hasta el *Combattimento di Tancredi e Florinda*, cuyo cierre describe la muerte de Clorinda de una forma portentosa.

## **SEXTO LIBRO DE MADRIGALES**

En su sexta colección de madrigales, Monteverdi lleva la técnica del bajo continuo obligatorio a seis piezas (a las que llama concertadas), aunque todo el libro está compuesto a cinco voces. Desarrolla más los cambios experimentados al hilo de esta técnica, que son avances en cuanto a la mayor flexibilidad de la textura y la forma musical para ilustrar el texto literario. A diferencia de los dos libros anteriores, no tiene dedicatoria sino que parece atender a una demanda comercial más que al agradecimiento de un patrocinio, ya que los tres libros anteriores fueron reeditados un gran número de veces. A pesar de su tardía publicación, de 1614, las piezas fechables corresponden a su residencia en Mantua.

### ***Lamento d'Arianna***

El primero de los madrigales es el más tradicional en cuanto a la técnica, pero es complejo en cuanto a la cantidad de secciones (cuatro en total), porque sigue una adaptación teatral de Ottavio Rinuccini, en concreto, la escena del abandono de Ariadna. Para ello, Monteverdi adaptó la exitosa aria de su ópera *Arianna* que ilustraba aquella escena y que se considera el fragmento operístico con más copias de todo el siglo XVII. Del *Lamento d'Arianna* original, que era una sencilla pero vibrante melodía acompañada, Monteverdi hizo, seguramente por encargo, una versión en la tradicional formación madrigalesca a cinco voces. El procedimiento elegido para la adaptación fue sencillo, puesto que, salvo excepciones, la melodía de Arianna pasa a la voz superior y mientras que el continuo se mantiene en el bajo. Las voces intermedias adquieren mayor relieve en los enlaces entre el fraseo de las voces extremas, que tienen una clara cadencia en la versión operística, realizando ecos y anticipaciones, como una textura policoral. Como era habitual, también fue cristianizado como un madrigal espiritual llamado *Pianto della Madonna*.

### ***Ohimè il bel viso***

También es muy interesante *Ohimè il bel viso*, ya que las dos voces superiores se separan de las otras tres, realizando exclamaciones sobre *ohimè*, mientras las otras tres voces cantan los versos completos, con una textura homofónica, de manera totalmente impermeable a las exclamaciones de las voces superiores. Se forma, así, una antítesis entre ambos registros, hasta que a la mitad del madrigal se unen las cinco voces. El desgajamiento de una o dos voces del resto del conjunto, que repiten a intervalos regulares una pequeña parte de todo el verso, a modo de interjección, es uno de los recursos más comunes de Monteverdi en estos libros de la mediación de su carrera.

### **La sestina**

Mención aparte merecen las *Lagime d'amante al sepolcro dell'amata*, un madrigal dividido en seis partes, que se conoce más vulgarmente como la *sestina*, haciendo referencia a su forma poética. Se trata, por tanto, de un poema largo, de seis estrofas divididas en seis versos, debido a Scipione Agnelli. Se trata de un contrapeso para el *Lamento d'Arianna*, ofreciendo otro poema largo, dividido en partes, que parece ser una de las características diferenciadoras de esta colección. Aunque el carácter participa de idéntico grado de patetismo, en este caso el carácter es más siniestro y con un ánimo más vencido, al tratarse de un recuerdo de la amada donde sería inútil el esfuerzo por entablar comunicación que intenta Ariadna en el otro poema, lo cual se traduce en una música más sosegada, pero en la cual no faltan giros armónicos sorprendentes y recursos comunes en el lenguaje madrigalístico, como la representación musical de los suspiros, quizás con un exceso de repeticiones. Aunque se trata de una de las obras concertadas, con bajo continuo, presentes en el libro, aún no está desarrollada por completo la monodia acompañada, y se trata más bien de un refuerzo de la polifonía, sin llegar a constituir un bajo independiente, con lo cual siempre existe una textura polifónica de al menos tres voces, alguna de ellas doblada por el bajo continuo.

### **SÉPTIMO LIBRO DE MADRIGALES: IL CONCERTO**

Publicado en 1619 en Venecia, no por el habitual Ricciardo Amadino sino por Bartolomeo Magni. Por primera vez, Monteverdi publica un libro de madrigales donde se abandona la tradicional formación de cinco voces, que se sustituye por obras con 1, 2, 3, 4 o 6 voces solistas concertadas con instrumentos, con lo cual entra de lleno en la costumbre barroca. Por otra parte, a pesar de la denominación como libro de madrigales, en realidad es una colección heterogénea donde conviven e intentan acercarse los textos de madrigales serios con otros de ascendencia más popular o desenfadada (por ejemplo, las *canzonette*), como en las comedias madrigalescas y las colecciones de Caccini o Cecchino, y que se acumulan hacia el final del libro. El sobrenombre de *Concerto* que

Monteverdi da a la colección, además de a la práctica de la concertación entre voces e instrumentos, con bajo continuo y ritornelos, se refiere a la estructura casi narrativa, por poco de comedia madrigalesca<sup>8</sup>, que viene sugerida por la existencia de una sinfonía como introducción y un baile como conclusión del libro, ambas piezas con gran carga escénica. Sorprende, por otra parte, la acumulación de obras para un solo libro (nada menos que veintinueve), aspecto que perdurará para el siguiente y último libro. Con todas estas características, parece que Monteverdi pretende hacer un serio y concienzudo alarde público de su capacidad compositiva en todos los géneros y estilos posibles y, además, en la síntesis o coordinación de todos ellos. También demuestra, por la adopción de gestos teatrales tan evidentes como el del baile, el acercamiento que el madrigal, al principio puramente lírico, había ido teniendo gradualmente hacia la representación teatral, desembocando en la comedia madrigalesca y por último en la ópera.

Junto a las piezas introductoria y conclusiva, que vamos a analizar detenidamente, destacan las dos *canzonette* concertadas para dos voces e instrumentos, los cuales se oponen a ellas formando ritornelos, y que están hacia el final del libro: *Chiome d'oro y Amor, che deggio far?* También es muy interesante y bella la romanesca a dos voces *Ohimè, dov'è il mio ben?*, que musicaliza un texto de Bernardo Tasso con abundantes y disonantes retardos sin preparación, generando un estricto diálogo imitativo entre las dos voces durante toda la pieza. En este sentido, desde el momento en que entra en juego más de una voz, la vibrante animación imitativa de Monteverdi en este libro de madrigales es magistral, utilizando todos los recursos a su alcance, como si diera una respuesta constructiva a los aparentes peligros de vacuidad que la composición sobre bajo continuo podría esconder. Ni siquiera en las arias solistas del libro, Monteverdi cae en lo vano y redundante, sino que lo hace con gran concentración dramática y justificando por las necesidades del texto la elección de la monodia acompañada.

---

<sup>8</sup> Ampliamente difundidas por Orazio Vecchi, las comedias madrigalescas suponen un género teatral de muy escasa coherencia dramática, con carácter generalmente cómico y relajado, que con la excusa de un leve argumento dramático, desarrollan una sucesión de madrigales y piezas afines protagonizadas por personajes muy tópicos, con frecuencia procedentes de la tradicional *commedia dell'arte*, teatro secular con un gran componente de improvisación de donde han permanecido en el imaginario colectivo caracteres como Polichinela (o *Pulcinella* o, en su versión francesa, *Pierrot*), a medio camino entre lo culto y lo popular, que por un lado contribuiría a restarle envaramiento a la alta cultura y por otro a difundir algunos aspectos de ésta en las clases más populares.

### **Sinfonía: *Tempo la cetra***

Si bien la carga escénica del baile que concluye el libro es evidente, en la sinfonía no podemos evitar imaginarnos al cantante del soneto que se inserta en la pieza, obra de Giovanni Battista Marino, por otra parte con un contenido muy metamusical (para nada madrigalesco), vestido a la antigua, recitando y paseando por la sala, como se hacía en los prólogos teatrales. El soneto tiene un uso estrófico, en lugar de madrigalesco, es decir, que se centra más en la forma que en el contenido. Por otra parte, la temática lo relaciona con el amor pero de una forma tranquila y serena, en paz, a diferencia de la habitual violencia con que se trata el amor en los madrigales. Se relaciona con la tradicional victoria del amor sobre la guerra, es decir, de Venus sobre Marte, introduciendo el equívoco entre el amor y la guerra, que domina el libro. De todo esto surge una pieza de una perfección y tersura magistrales, con unas frases equilibradas, conformadas por arcos donde ningún elemento desentona. Al prologuista lo acompaña un quinteto instrumental de sonoridad muy plena, eminentemente coral, y por tanto muy renacentista, más cercana a los *whole consorts* que a las venideras formaciones barrocas de cámara polarizadas en torno a una voz superior y un bajo continuo entre los que queda un abismo que el *ripieno* se ve obligado a ocupar. Tras la exposición de la sinfonía instrumental, aparece el tenor solista sobre un bajo continuo. Tras cada estrofa del soneto cantada por el solista se intercala un ritornelo abreviado de la sinfonía inicial, con lo que ésta reaparece cuatro veces. Tras la quinta aparición de la sinfonía, se inserta un vivo y alegre pasaje de danza de subdivisión ternaria y por último una sexta aparición de la sinfonía, a modo de *mutis* del prologuista.

*Tempo la cetra e, per cantar gli onori  
di Marte alzo talor lo stil e i carni;  
ma invan la tento ed impossibil parmi  
ch'ella giamma risuoni altro ch'amori.*

*Così, pur tra l'arene e pur tra fiori,  
note amorose Amor torna a dettarmi:  
Nè vuol ch'io prenda ancora a cantar d'armi,  
se non di quelle ond'egli impiega i cori.*

*Or l'umil plectro e i rozzi accenti indegni,  
Musa, qual dianzi accorda, infin ch'al vanto  
de la tromba sublime il ciel ti degni;*

*riedi a'teneri scherzi: e dolce intanto  
lo Dio guerrier, temprando i fieri sdegni,  
in grembo a Citerea dorma al tuo canto.<sup>9</sup>*

En el séptimo libro hay otras piezas muy cercanas, como ésta, a la naciente forma del aria o música en estilo recitativo (también llamado expresivo o representativo en su época). El séptimo libro era, además, donde por primera vez se publicaba esta nueva técnica por parte de Monteverdi, puesto que sus anteriores publicaciones habían sido estrictamente polifónicas. Los ejemplos más extremos de canto recitativo en este libro son las piezas *Se i languidi miei sguardi* y *Partenza amorosa*, que se cantan *senza battuta*, es decir, declamando sin más medida que la propia del habla, algo que Monteverdi había ensayado en la ópera. La concertación con instrumentos, que en este libro adquieren una autonomía inusitada para el público ajeno a la corte, y que sorprende en la referida *Tempro la cetra*, llega a su extremo en el madrigal *Con che soavitá, labbra adorate*, donde la voz solista se conjuga con nada menos que nueve instrumentos. En *A quest'olmo, a quest'ombre et a quest'onde*, que amplía la plantilla vocal hasta seis voces, el conjunto de instrumentos concertados se divide en dos grupos, como las voces, contrastando los de tesitura aguda con los de tesitura grave, de una manera muy policoral.

---

<sup>9</sup> Afino la lira y, para cantar los honores de Marte elevo mi pluma y mis versos, pero en vano lo intento y me parece imposible que produzca otros sonidos que no sean de amor. Así, en el campo de batalla y entre flores Amor no deja de dictarme notas amorosas y no quiere que cante sobre otras armas que no sean con las que él traspasa los corazones. Junta ahora, Musa, igual que antes, mi humilde plectro y mis burdos e indignos versos para que al fin el Cielo te considere digna de la noble trompeta. Deja entretanto sonreír dulcemente al dios de la guerra por las afectuosas bromas, suaviza su fiera ira y duerma en el regazo de Venus con tu canto. Traducción: Eduardo Fernández Guerrero.

### ***Il ballo: Tirsi e Clori*<sup>10</sup>**

El colofón del séptimo libro de madrigales es un baile de carácter bucólico, procedente de 1615, que había sido compuesto por encargo de la corte mantuana. Monteverdi le otorga gran carácter escénico con la participación de dos personajes, que son Tirsi, el pastor, y su ninfa, Clori. Ambos tienen un diálogo al comienzo de la pieza, alternando las dos intervenciones de cada uno. Sus personalidades, o sus géneros, se ven muy claramente diferenciados por la música: Tirsi tiene un ritmo rápido, ternario y mecánico, mientras que Clori tiene un ritmo lento, binario y muy cercano a la declamación por su flexibilidad e imprevisibilidad. Además, Monteverdi planteaba también la diferenciación de sus respectivos soportes de bajo continuo para ayudar a construir sus identidades: a Tirsi le correspondería un clavecín, más viril, y a Clori una tiorba o incluso mejor un arpa, más dulces y por tanto considerados más femeninos.

La cosa no quedaba ahí sino que el compositor aconsejaba la colocación de ambos personajes enfrentados en el estrado y cada uno con su tiorba, la tocase o no durante su intervención. Tras dos intervenciones alternas de cada uno de los personajes, ambos se unen elaborando un dúo con las melodías en paralelo siguiendo el patrón de las intervenciones de Tirsi, con lo que se concreta su unión amorosa final (subordinándose al género masculino, como podemos intuir), que se celebra con la entrada del coro que sumaría tres voces al dúo inicial, conformando un grupo de cinco voces. Todo esto se haría concertado con una amplia y nutrida plantilla instrumental que incluiría un cuerpo de violas de diferentes tesituras, laúdes, contrabajo y espineta.

La alegre y vital sección del baile, cantada y bailada por el coro de manera dramatizada, incluiría seis secciones (cada una de las seis estancias del poema, atribuido a Alessandro Striggio), a cada una de las cuales correspondería una coreografía distinta, siguiendo la proporción sesquialtera, es decir, alternando secciones ternarias con secciones binarias mediante equivalencias rítmicas. Monteverdi, cuyo suegro era el afamado bailarín Giacomo Cattaneo, desarrolla la música del baile de manera magistral,

---

<sup>10</sup> Debido a la extensión de la letra de esta pieza y de las siguientes, de mayor complejidad que las anteriores, no las reproduciremos por falta de espacio.

a la vez homogénea y variada, con equilibrio pero sin perder el interés constante, con las diferentes melodías conformándose a partir de una célula anacrúsica y naciendo unas de otras. La transición entre el diálogo de Tirsi e Clori y el baile coral se hace por medio de una *entrée* consistente en una progresión armónica muy cadencial (I-IV-V-I) que se repite tres veces, primero como apoyo de la/s voz/voces masculina/s, después de la/s femenina/s y por último de todas juntas. El baile finaliza solemnemente con una sección llamada *Riverenza* en la que sucede la convergencia homofónica de todas las voces de manera plena y se concluye la obra, tras un breve silencio, con una cadencia plagal.

### **OCTAVO LIBRO DE MADRIGALES: *MADRIGALI GUERRIERI ED AMOROSI***

Publicado en Venecia en la tardía fecha de 1638 por Alessandro Vincenti, iba a ser dedicado al emperador Fernando II, casado con Eleonora Gonzaga, pero éste murió en 1636 y tuvo que ser dedicado a su sucesor Fernando III, como aclara el propio Monteverdi en la dedicatoria. Muchas obras incluidas en el libro eran de años atrás y habían sido escuchadas por Fernando II.

El libro está dividido en dos partes, siguiendo el subtítulo de *Madrigali guerrieri ed amorosi*, por lo que hay una primera parte dedicada a la guerra y una segunda al amor. Sin embargo, esta diferenciación es un equívoco consciente, una paradoja, debido a que las guerras descritas muchas veces no son más que metáforas de cortejos amorosos, como la compartimentada *canzonetta* programática (a tono con el lenguaje madrigalesco) llamada *Gira il nemico insidioso amore*. Ambas partes del libro funcionan como un reflejo mutuo: ambas comienzan con un parecido soneto introductorio (*Altri canti d'Amore* y *Altri canti di Marte*, respectivamente, realizando un retruécano conceptual que da unidad al libro), continúan con el grueso de madrigales, y hacia el final de cada una aparece la música escénica (el *Combattimento di Tancredi e Clorinda* y el *Lamento della ninfa*, respectivamente), finalizando ambas con un baile (*Movete al mio bel suon* y el *Ballo delle Ingrate*, respectivamente). Así pues, cada una de las partes sigue un esquema muy parecido al que presentaba el séptimo libro completo. En el caso de la primera parte, el parecido es aún más marcado puesto que el soneto que prologa a los madrigales se precede de una breve sinfonía a tres voces.

Lo más interesante del octavo libro quizás sea la aportación teórica que hace Monteverdi al estandarizar tres géneros, caracteres o afectos en la música: *concitato*, *molle* y *temperato*, que expresan los afectos de ira, humildad y templanza, expuestos en el prólogo al libro. La auténtica novedad de Monteverdi es el uso del *genere concitato*, que se expresa mediante notas cortas y repetidas rápidamente, dando soporte a un texto que refleje ira. Monteverdi da fe de que era tan novedoso que los instrumentistas ligaban los trémolos de notas, porque no lo entendían, convirtiendo el *genere concitato* en *genere molle*, que es el contrario, pero con el transcurrir del tiempo fue comprendido.

La plantilla instrumental es sorprendentemente amplia en el octavo libro, con instrumentos de cuerda frotada y bajo continuo. Destaca la concertación de los instrumentos agudos con las voces, ya que son muy útiles para la representación del *genere contitato*, oponiéndose con sus trémolos y florituras a las voces, de manera autónoma, como una lucha.

Entre los madrigales no escénicos destaca *Or che'l cielo e la terra e'l vento tace*, compuesto sobre un soneto de Petrarca, demostrando que la tradición más clásica no había muerto a pesar de todo. La plantilla comprende nada menos que seis voces, dos violines concertados y bajo continuo. El madrigal está dividido en dos partes musicales: los dos cuartetos y los dos tercetos del poema. El primer cuarteto obedece al *genere molle* con su lánguida y estática descripción de la naturaleza tranquila, casi como el inicio de *Sfoga con le stelle*. El segundo cuarteto se anima con la aparición de las acciones *veglio*, *penso*, *ardo*, *piango*, que, separadas por silencios, tienen una tensión creciente hacia el séptimo verso, donde el *genere concitato* es propiciado por la aparición de la frase *Guerra è il mio stato*, para luego ir descendiendo de tensión hasta la palabra *pace*.

### ***Lamento della ninfa***

No se trata poéticamente de un madrigal sino de una *canzonetta* de Ottavio Rinuccini adaptada musicalmente de manera escénica. Posiblemente es el fragmento más popular de todo el libro. Se divide en tres partes, de las cuales las extremas son un prólogo y un epílogo a cargo de un trío masculino, con un lenguaje típicamente madrigalesco que

destaca palabras clave como *dolor* y *cor*, que son alargadas con disonancias armónicas. La sección central es el lamento propiamente dicho, donde la parte principal es el canto de la ninfa, dolida de amor, de la que se compadece el coro masculino aprovechando las cesuras del *ostinato*. El canto de la ninfa es bastante libre, en estilo recitativo, pero ajustándose al ritmo impasible del bajo *ostinato* instrumental, que realiza 34 veces un tetracordo frigio descendente, funcionando como un efecto sencillo pero de gran poder dramático al oponerse fríamente a la errática ninfa y al periódico recordatorio del coro.

### ***Combattimento di Tancredi e Clorinda***

El *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, que data de 1624, representa el mayor experimento del ya de por sí experimental octavo libro. Con él, Monteverdi quería poner música a los tres géneros en una misma pieza, sobre un vasto texto en prosa de la *Gerusalemme liberata* y la *Gerusalemme conquistata* de Torquato Tasso.

Esta obra supera todo lo publicado anteriormente dentro del género representativo por su naturaleza fuertemente dramática, su alternancia súbita entre narraciones y diálogos, su duración, su heterogeneidad y la aparición de más de un personaje: los dos combatientes y un narrador omnisciente que termina por ocupar el papel preponderante al describir la acción y enlazar las escasas apariciones de los dos personajes. Este narrador se comunica con un vívido estilo arioso, con un ritmo predominantemente silábico, aunque ornado con melismas para destacar ciertas palabras, y animado por rápidos silabeos de acuerdo con el *genere concitato*. Está mucho más cercana al lenguaje de las óperas *Orfeo* y *Arianna* que a los madrigales representativos anteriores.

Su efecto debía causar mucha sorpresa puesto que era un madrigal representativo inserto entre madrigales puramente líricos. Los instrumentos concertados debían ocultarse a la vista del público, y los dos combatientes, Tancredi y Clorinda (a quien Tancredi confunde con un hombre hasta que descubre su seno herido), debían ir caracterizados físicamente y atravesar el espacio donde estuviese el público<sup>11</sup>. Junto a los

---

<sup>11</sup> De nuevo vemos cómo la pasión que suscitaba el teatro sirvió como un potente vector de experimentación.

dos combatientes y al narrador, que es un tenor al igual que Tancredi, se organiza una plantilla instrumental de cuatro violas *da braccio* de varias tesituras, un contrabajo y un clavecín. Generalmente hay una monodia estricta, con el bajo continuo como único acompañamiento instrumental, salvo momentos puntuales de *tutti* como la descripción de las luchas, ciertos ritornelos y la muerte de Clorinda, por lo que su lenguaje musical es perfectamente barroco. En esta obra aparece casi por primera vez el *pizzicato*, que se indica de manera muy detallada en la partitura, introducido como efecto bélico<sup>12</sup>.

La estructura de la obra va surgiendo del texto, contrastando secciones de clímax y de reposo. La narración comienza con la alternancia de los géneros *molle* y *concitato* y la curiosa descripción instrumental del trote del caballo de Tancredi, que arranca lentamente. Poco antes del trote hay una *circulatio* instrumental sobre *va girando*, mientras el narrador se mantiene sobre su cuerda de recitación. Tras un rapidísimo diálogo en el que el narrador realiza ágiles enlaces entre los personajes, los instrumentos toman de nuevo la iniciativa para indicar el lento acercamiento de los combatientes sobre *vansi incontro a passi tardi e lenti*. Una breve conclusión instrumental (que luego se convertirá en un ritornelo) cierra esta primera sección.

La segunda sección es mucho más calmada y actúa como contraste, con una reaparición del solemne ritornelo. Lo más destacable quizás es el lento ascenso desde *notte a chiaro sol*<sup>13</sup>.

La tercera sección comienza ya contrastando con la precedente por su uso del *genere concitato*, donde los instrumentos llegan a realizar rápidas escalas ascendentes y descendentes, veloces imitaciones contrapuntísticas y ritmos en *ostinato*, con el narrador recitando rápidamente sobre una sola nota. Es en la culminación de esta sección, en el fragor de la lucha que se intenta describir, donde aparece el *pizzicato*, de una manera muy espectacular, pero antes de esta culminación hay un breve episodio de *relax* en el que el

---

<sup>12</sup> Sólo se le adelantó Tobias Hume, que con la misma intención descriptiva lo incluyó en una obra publicada en 1605.

<sup>13</sup> *Noche y claro sol*, respectivamente.

narrador ejecuta estáticos declamados sobre largas y líricas frases instrumentales, a modo de contraste interno.

Un largo trémolo nos conduce a la siguiente sección de reposo, una vez que Tancredi atraviesa a Clorinda con la espada y brota sangre, revelándose su verdadera identidad y el error cometido al disponerse a la lucha. El trémolo se hace sobre un acorde mayor, pero es al aparecer la palabra *sangue* cuando el *genere molle* se retoma sobre un expresivo y eficaz acorde menor. Sólo el lamento sobre *O nostra folle mente*, que se sale de toda la tesitura circundante, viene a romper el ambiente estático del *genere molle*, provocando una tensión que luego decrece suavemente, tras varias réplicas, hasta el cierre de esta cuarta sección.

La quinta sección vuelve a retomar el diálogo, esta vez más calmado, entre los dos combatientes, durante el cual la tensión va creciendo hasta estallar en una nueva lucha, apoyada otra vez por trémolos. Terminada la nueva escaramuza, vuelve un largo episodio usando el *genere molle*, en el que el narrador describe cómo Clorinda está herida (*Ella già sente morirsi e'l piè le manca egro e languente*) con evidente vocación retórica unida al violento erotismo de su pecho atravesado por la espada. Tras la frase que le sigue, que retoma el *genere concitato*, es introducida la sección final, que consiste en la oración, desvanecimiento y muerte de Clorinda, que siente infundirse en ella un espíritu de fe y caridad que le permite morir en paz, solicitando el bautismo y, de alguna forma, la “buena muerte”.

El narrador tiene un último momento destacado antes del desvanecimiento de Clorinda, con el rápido y fugaz coleteo ascendente y quebrado por silencios sobre *la vide e la conobbe* y con las patéticas exclamaciones sobre *ahi vista!* y *ahi conoscenza!*, formadas por dos saltos de sextas descendentes (inevitables para la *exclamatio* en la retórica renacentista), separados entre sí por un semitono ascendente. La muerte de Clorinda, en paz consigo misma, es un pasaje muy descriptivo, conmovedor y etéreo, dominado por el *genere molle* y plagado de giros armónicos sorprendentes, como el giro final, en un *sotto voce* rodeado por el halo de las violas. Esta misma técnica del halo será la que usará Johann Sebastian Bach para las intervenciones de Cristo en *La Pasión según San Mateo*.

Aún más allá, y aunque pueda resultar una consideración exagerada, este interés por los efectos tímbricos que demuestra Monteverdi tanto en la muerte de Clorinda así como en los *pizzicati* de las luchas previas o la identificación genérica de Tirsi y Clori en el (ya lejano conceptualmente) séptimo libro, lo llevan cerca de Debussy o Ravel, o cuanto menos a Gluck y Berlioz, compositores asimismo teatrales que revolucionaron el uso del sonido.

Lo que sí está claro es que con el *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Monteverdi está metido ya de lleno en la descripción de las pasiones con un lenguaje musical barroco, y por fin podemos dar por terminado el proceso del madrigal como potente instrumento de transición entre el Renacimiento y el Barroco, en un momento en que el género del madrigal ya había pasado de moda y que sólo Monteverdi se atrevió a visitar para dar ejemplo de su maestría en la tradición, en la experimentación y en la síntesis de ambas.

## CONCLUSIONES

Hemos visto cómo la transición del lenguaje renacentista o manierista al barroco en la carrera de Monteverdi puede hacerse observando la trayectoria de sus ocho libros de madrigales publicados en vida. Partiendo de un lenguaje inserto en la plenitud del madrigal renacentista, Monteverdi explota todo lo posible la retórica de los poemas, sin perder unidad musical, si bien lo hace dentro de un ámbito preferentemente diatónico, con detalles cromáticos que, debido a su excepcionalidad, cobran mayor importancia. En ese aspecto, uno de sus mayores logros es *Si ch'io vorrei morire*. Monteverdi demuestra sobre todo una especial preocupación por liberar a la palabra de un ritmo mensurado, antinatural para la prosodia, para lo cual se acerca al ritmo *parlato* o declamado, con el que experimenta de forma notable en *Sfogava con le stelle*.

El quinto y el sexto libros funcionan como bisagra estilística, al continuar con la técnica del contrapunto renacentista pero introducir discrecionalmente el bajo continuo, a veces optativo, con un resultado que aún merece ser desarrollado.

En los libros séptimo y sobre todo octavo, el bajo continuo aparece totalmente desarrollado, llegándose a la monodia acompañada y por tanto a un lenguaje barroco, permitiendo la descripción fluida de pasiones o afectos y una prosodia muy libre a medio camino entre la declamación, la gestualidad y el canto. Los efectivos crecen y de una plantilla vocal de 5 voces sin necesidad de acompañamiento instrumental, se pasa a una plantilla vocal muy variable, desde el canto solista, con una plantilla instrumental igualmente variable, que caracteriza a los personajes con su timbre y que se opone a los cantantes describiendo o acompañando la acción mediante ritornelos, aportando hallazgos probados en las primitivas óperas del mismo autor y de otros contemporáneos.

## BIBLIOGRAFÍA

ATLAS, Allan. *La música del Renacimiento: La música en la Europa Occidental, 1400-1600*. Madrid: Akal, 2002.

FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. Madrid: Turner Música, 1989.

MARTÍNEZ MIURA, Enrique. *Claudio Monteverdi (1567-1643): Madrigales*, Colección *Clásica*, nº 38. Madrid: El País, 2004.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Naser. “El madrigal italiano desde su inicio hasta su plenitud”. *Hoquet* nº 10 (2012), pp. 45-64.