



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La ópera como espejo del mecenazgo femenino. Francesca Caccini: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*

Opera as a mirror of female patronage. Francesca Caccini: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*

Autor

Alfonso Usón Álvarez

Director

Prof. Dr. D. Roberto Anadón Mamés

Grado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza
curso 2020-2021

Índice

Índice	1
1.- Resumen	1
2.- Introducción.....	2
2.1.- Justificación.....	2
2.2.- Estado de la cuestión	3
2.2.1- Obras generalistas	3
2.2.2- Obras específicas.....	6
2.3.- Objetivos	9
2.4.- Metodología.....	10
3.- Desarrollo analítico.....	12
3.1.- La Florencia medicea: ciencia, economía, literatura y humanismo ...	12
3.2.- Poesía y música: hacia un <i>stile rappresentativo</i>	13

3.3.- Ceremonial y fiesta, espejo de la política cortesana	15
3.4.- Francesca Caccini en la corte -femenina- de los Medici.....	16
3.5.- <i>La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina</i>	19
3.5.1.- Introducción	19
3.5.2.- Autoría y estructura general de la obra	20
3.5.3.- Personajes	21
3.5.4.- Estilo y recursos musicales	22
4.- Conclusiones	25
5.- Bibliografía	27
6.- Webgrafía.....	29
7.- Anexos	31
7.1.- Anexo A. Composiciones de Francesca Caccini.....	31
7.2.- Anexo B. Glosario de términos.....	32

7.3.- Anexo C. Listado de óperas inspiradas en el poema de Ariosto	35
7.4.- Anexo D. Anexo fotográfico	36
7.5.- Anexo E. Argumento de <i>La liberazione</i>	44
7.6.- Anexo F. Tabla de tesitura y uso de claves en las voces de los personajes	46

1.- Resumen

El presente trabajo analiza la biografía y carrera profesional de Francesca Caccini (1587-1637), así como los factores culturales, humanísticos, musicales y sociales que favorecieron la composición de su única ópera conservada: *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625). La importancia de los grandes eventos cortesanos en la ciudad de Florencia motivó su capitalidad musical a nivel europeo, siendo uno de los focos donde se gestaría la *seconda pratica* a finales del siglo XVI. También la particular situación familiar de Francesca y el clima femenino que impregnó la política florentina durante el primer tercio del siglo XVII (la regencia de Christine de Lorraine y María Magdalena de Austria) beneficiarían a la que se convertiría en una de las compositoras más reconocidas de la época barroca.

2.- Introducción

2.1.- Justificación

Francesca Caccini, conocida como *La Cecchina*, fue una cantante y compositora florentina que, ya en una fecha tan temprana como 1607, se abrió camino y ganó el merecido lugar que le correspondía como música en la corte de los Grandes Duques de Toscana. Como digna sucesora de su padre Giulio y continuadora del *stile rappresentativo*, introdujo novedades temáticas para tratar de plasmar su particular concepción de lo femenino en un mundo hostil donde la mujer rara vez componía.¹ Su relevancia artística, histórica y musical habría de ser analizada en su contexto, necesidad a la que tratará de responder el presente trabajo.

Tal y como señala Cusick, *La Cecchina* logró algo inhabitual en la Florencia del primer tercio del siglo XVII, ya que fue “la única mujer maestra y virtuosa del nuevo canto florentino que ‘dio el salto’ desde las artes consagradas de la interpretación y la pedagogía al abstracto mundo de la composición impresa”, traspasando barreras sociales para erigirse como una de las “inventoras” del nuevo arte.²

El caso de estudio responde a distintas motivaciones. Como músico profesional he podido constatar, entre otros, un vacío formativo en los estudios artísticos superiores: la música hecha por y para mujeres. A ello se suma el interés personal por el ambiente musical italiano y la transición entre los siglos XVI y XVII, que condicionaría el devenir de toda la música occidental posterior.

Aludiendo a las vinculaciones mitológicas del momento, es justo que a Francesca Caccini le sea devuelto el lugar que le corresponde en el Parnaso junto a Dante u Homero puesto que, mediante su producción, trató de “hacer frente sin

¹ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021) y CUSICK, S. G., “This Music which is not One: Inaudible Order and Representation of The Feminine in Francesca Caccini’s ‘Primo libro delle musiche’ (1618)”, *Early Modern Women*, 2, 2007, pp. 127-162, espec. p. 128.

² CUSICK, S. G., “Who is this woman...?: Self-Presentation, ‘Imitatio Virginis’, and Compositional Voice in Francesca Caccini’s ‘Primo Libro’ of 1618”, *Il Saggiatore musicale*, 1, 1998, pp. 5-41, espec. pp. 6-7.

rodeos a los miedos y las fantasías [...] que rodeaban a las mujeres en el poder”.³

2.2.- Estado de la cuestión

Dividiremos este epígrafe en dos grandes apartados:

- Obras generalistas (manuales, enciclopedias y diccionarios) en las que se recogen definiciones, terminología específica o tablas cronológicas. La temática fundamental es el Renacimiento y el Barroco, su entorno musical y humanístico, las principales reseñas biográficas de compositores y el modo en que la ópera se desarrolló en sus inicios.
- Obras específicas (artículos de investigación, capítulos de libros, reseñas y ensayos) que aluden a Francesca Caccini.

2.2.1- Obras generalistas

Los primeros estudios que tratan con cierta perspectiva musicológica la época barroca y, con mayor detenimiento, figuras como Claudio Monteverdi, tienen su punto de partida en 1947, año de publicación de la obra de Bukofzer,⁴ del que destacaremos su extenso capítulo segundo, dedicado íntegramente al primer Barroco en Italia, con interesantes aportaciones sobre el *stile concertato*, la monodia acompañada, la transformación del madrigal o el nacimiento de la ópera.

Uno de los primeros trabajos importantes es *The New Grove Dictionary of Music* (1980). Editado por Sadie, en él se recogen definiciones de términos asociados a música vocal como *madrigal*, reseñas biográficas (*Girolamo Mei* o *Vincenzo Galilei*) o alusiones a instituciones de la época (*Academy*).⁵

Lorenzo Bianconi (1982) describe los avatares que conducirían a la gestación y difusión posterior de la ópera.⁶ Tanto éste como Bukofzer abrieron camino a autores posteriores señalando la importancia que tuvo la monodia acompañada en el contexto

³ BEER, A., “Caccini”, en *Armonías y suaves cantos: Las mujeres olvidadas de la música clásica*, Barcelona, Acantilado (Quaderns Crema, S.A.), 2019, pp. 19-56, espec. p. 48.

⁴ BUKOFZER, M. F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

⁵ SADIE, S., *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980.

⁶ BIANCONI, L., *Historia de la Música, vol. 5. El siglo XVII*, Madrid, Turner Música, 1986.

humanístico de la transición entre los siglos XVI y XVII. También se encargaron de identificar las obras dramático-musicales que, hoy en día, siguen siendo consideradas las primeras publicaciones impresas conservadas en el “nuevo estilo”: *L'Euridice* de Jacopo Peri (1600) y *Le nuove musiche* de Giulio Caccini (1601-1602), colección de arias y madrigales a solo, pues *Il rapimento di Cefalo* (1600), también de Caccini, se ha perdido a excepción de un par de números.

En 1991, Kimbell publicó una sistemática y bien argumentada obra, *Italian Opera*, donde estableció los principales hitos que antecedieron a los primeros experimentos operísticos, además de enfatizar el poder ostentado por la ciudad de Florencia.⁷

Síntoma del progresivo interés por la ópera fue la posterior publicación, en 1994, de *The New Grove Dictionary of Opera*, cuyo contenido es similar al diccionario mencionado anteriormente, si bien el enfoque y la temática son más concretos.⁸

En la misma línea, pero con una continuada actualización de la información, se encuentra el diccionario *Oxford Music Online* (2001), cuyas entradas son verdaderos artículos científicos redactados por expertos en la materia como Carter (*stile rappresentativo*), Miller (*stile antico*) Nutter (*intermedio*), Palisca (*camerata y prima pratica*) o Williams y Ledbetter (*continuo*). Cabe destacar la entrada *Opera (i)*, donde se analizan pormenorizadamente los orígenes y principales antecedentes del género, los primeros ejemplos vinculados a literatura humanística y su configuración definitiva como *dramma per musica*.⁹

John Walter Hill, en *La música barroca* (2005), resalta el papel que la retórica clásica tuvo en el devenir de las primeras monodias acompañadas. También sostiene que el subgénero del *intermedio* fue el principal antecedente de la ópera, si bien sus aportaciones posteriores son más cercanas a la obra de Bianconi o Bukofzer, dado

⁷ KIMBELL, D., *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁸ SADIE, S. (ED.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Nueva York, Grove's Dictionaries of Music, 1994.

⁹ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40726> (10/VII/2021).

que son manuales generalistas.¹⁰

La enciclopedia *The Oxford History of Western Music* (2005), obra del musicólogo Richard Taruskin, ha desempeñado un papel fundamental en la elaboración del trabajo. Su enfoque científico y humanístico hace que la calidad del contenido destaque por sus aportaciones antropológicas y socioculturales vinculadas al género operístico en sus primeros estadios. Destacamos de él dos capítulos:

- *Music from the Earliest notations to the sixteenth century* (vol. 1): el capítulo 19, *Pressure of Radical Humanism*, donde resume en buena medida la situación musical del último tercio del siglo XVI, sus antecedentes y cómo y por qué se acabó desarrollando la monodia, asimilada con posterioridad por personajes como Claudio Monteverdi o la propia Francesca Caccini.

Analiza pormenorizadamente el desarrollo del *stile rappresentativo*, desde su génesis teórica (los tratados humanísticos de Mei y Galilei) hasta los primeros “experimentos monódicos” de Giulio Caccini, Jacopo Peri o Emilio de’ Cavalieri.¹¹

- *Music in the seventeenth and eighteenth centuries* (vol. 2): menor interés suscita este volumen, si bien en él se analizan aspectos como la política e industria del espectáculo dramático, su estética o el dilema de las compositoras dentro de la historiografía musicológica, por lo que puntualmente se tendrá en consideración.¹²

Cabe mencionar los capítulos 13 y 14 de *Historia de la Música Occidental* (2008). Si bien la información resulta imprecisa en determinadas ocasiones, el orden cronológico propuesto es de utilidad para organizar los principales acontecimientos.¹³

¹⁰ HILL, J. W., *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Akal, 2008.

¹¹ TARUSKIN, R., “Chapter 19. Pressure of Radical Humanism”, en *Music from the earliest notations to the sixteenth century*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 797-834.

¹² TARUSKIN, R., “Chapter 1. Opera from Monteverdi to Monteverdi”, en *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 1-34 y TARUSKIN, R., “Chapter 2. Fat Times and Lean”, en *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 35-84.

¹³ VV. AA., “13. Los nuevos estilos del siglo XVII”, en *Historia de la Música Occidental*,

Por último, Wendy Heller (2013), señala en su introducción cómo la biología, la sexualidad y la política influyeron en el desarrollo de la música barroca. Como ejemplo, destaca el rol que atribuye a la mujer de la época y cómo este influye en la consideración social de las cantantes.¹⁴

2.2.2- Obras específicas

Doris Silbert (1946) inaugura los estudios contemporáneos sobre Caccini por medio de un artículo donde examina los hechos históricos que afectaron a la composición de *La liberazione*, así como incluye un breve análisis estilístico.¹⁵

Uno de los problemas a la hora de estudiar la vida y obra de una mujer es que sus circunstancias eran, en su momento, radicalmente distintas a las del hombre en determinados aspectos. Por ello, ha sido necesario consultar bibliografía que versase sobre:

1. el devenir de la mujer florentina en la sociedad del siglo XVI:
 - a. Chadwick (1992) plasma cómo la educación, la situación socioeconómica o el poder político en manos de hombres pueden tener una enorme influencia en la obra de las artistas florentinas.¹⁶
 - b. Farge y Zemon David (1992) exponen de manera clara las vicisitudes y funciones de la mujer en la política regia del siglo XVI, así como sus principales actividades como mecenas.¹⁷
 - c. Otra importante contribución para la divulgación de mujeres compositoras fue *The Norton/Grove Dictionary of Women*

Madrid, Alianza Editorial S.A., 2008, pp. 339-360 y VV. AA., “14. La invención de la ópera”, en *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2008, pp. 361-384.

¹⁴ HELLER, W., *La música en el barroco*, Madrid, Akal, 2017.

¹⁵ SILBERT, D., “Francesca Caccini, Called La Cecchina”, *The Musical Quarterly*, 1946, pp. 50-62.

¹⁶ CHADWICK, W., “11. La Florencia del Renacimiento y la mujer artista”, en *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1992, pp. 59-76.

¹⁷ FARGE, A. y ZEMON DAVID, N., “VII. Mujeres y política”, en Duby, G. y Perrot, M. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente* (vol. 3), Madrid, Santillana S.A., 1992, pp. 216-217.

Composers (1995).¹⁸

2. la perspectiva de género en musicología: Ramos López (2003) relaciona las primeras publicaciones científicas de enfoque feminista con la teoría y práctica musicales.¹⁹

Suzanne G. Cusick ha sido una de las principales estudiosas de Francesca Caccini, debiéndose a ella las más extensas e ilustrativas investigaciones sobre la compositora florentina:

- Una de sus primeras publicaciones científicas es el ensayo *Thinking from Women's Lives: Francesca Caccini after 1627* (1993), donde completa su biografía con los principales hitos en su trayectoria vital y profesional desde 1627, año en que se vuelve a casar con un noble de Luca, hasta 1641, fecha de su fallecimiento.²⁰
- Otros dos artículos (1998 y 2007) recogen las investigaciones en torno a su colección "*Primo libro delle musiche*" (1618). En uno analiza compositiva, numerológica y retóricamente las obras mientras que en el otro trata aspectos temáticos como la representación de la mujer o sus deseos y aspiraciones basados en modelos mitológicos o cristianos.²¹

Escritos como los anteriores motivaron la consideración de Francesca Caccini como eslabón independiente y con cierto peso en el desarrollo de la ópera y del *stile rappresentativo*, siendo incluida en:

- *Oxford Music Online* (2001), cuya entrada fue redactada por Cusick: periodiza las etapas en las que esta trabajó al servicio de la familia Médicis. Así mismo, aparecen en él las composiciones de *La Cecchina* ordenadas cronológicamente, que figuran en la tabla correspondiente al

¹⁸ SADIE, S. Y SAMUEL, R. (EDS.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1995.

¹⁹ RAMOS LÓPEZ, P., *Feminismo y música: Introducción crítica*, Madrid, Narcea S.A. Ediciones, 2003.

²⁰ CUSICK, S. G., "Thinking from Women's Lives: Francesca Caccini after 1627", *The Musical Quarterly*, 3, 1993, pp. 484-507.

²¹ CUSICK, S. G., "This Music which is ...", *op. cit.*, pp. 127-162 y CUSICK, S. G., "Who is this woman...?", *op. cit.*, pp. 5-41.

*Anexo B: Composiciones de Francesca Caccini.*²²

- *Historia de la Música Occidental* (2008), donde simplemente se le menciona.²³

En 2009, Cusick redacta un verdadero *manifiesto* en forma de monografía donde deja constancia de sus intenciones: *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*. La gran novedad en esta investigación es tratar de interrelacionar el bagaje musical de la Caccini con su propia obra musical, el específico contexto político en la Florencia de comienzos del *Seicento* (una corte cuyo poder es ostentado por duquesas regentes) o las relaciones que establecería con figuras como Michelangelo Buonarroti el Joven, Andrea Cioli o Christine de Lorraine.²⁴

Pese a ser una obra generalista, en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* (2009) se incluye una breve reseña biográfica.²⁵

Para finalizar, figuran los estudios más recientes:

- Frodsham (2018). Interesantísima aportación bibliográfica en la que se sintetizan las principales investigaciones sobre la compositora. Es un estado de la cuestión con abundante información y en él se diferencian las dos tipologías de textos más abundante: reseñas biográficas y artículos cuyo enfoque es la perspectiva de género.
- Beer (2019), partiendo de los estudios de Suzanne G. Cusick, dedica a *La Cecchina* un capítulo completo en el libro *Armonías y suaves cantos*. Además de ser una de las pocas publicaciones traducidas al castellano, su principal aportación es que sintetiza los principales factores que posibilitaron el desarrollo de la carrera profesional de

²² <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021).

²³ VV. AA., “La invención de la ópera”, en *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2008, pp. 375-376.

²⁴ CUSICK, S. G., *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2009.

²⁵ LATHAM, A. (COORD.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Caccini.²⁶

- Ventura Quintana (2019) organiza la estructura general de *La liberazione* conforme al esquema retórico de Mattheson (*exordio, narratio propositio, confirmatio* o *confutatio* y *peroratio*).²⁷
- García Mira (2021) redacta un artículo divulgativo para conmemorar el aniversario de publicación de *La liberazione*. En él se resumen las conclusiones sustanciales a las que llegan tanto Beer como Cusick, si bien el tipo de escritura resulta a veces informal y subjetivo en su redacción, utilizando expresiones como “la relación entre estos dos personajes es bastante *queer*”.²⁸
- Por último, el trabajo de Venzhena (2021) analiza pormenorizadamente la *ópera-balletto La liberazione*, su contexto, su libreto y, por último, su música, que compara con la de Monteverdi. Como veremos, las conclusiones a las que llega han sido de gran interés para nuestro cometido, pues manifiestan cómo la música de Caccini supone una culminación del recitativo, diferenciándose de lo que estaba haciendo Monteverdi en ese momento.²⁹

2.3.- Objetivos

Siguiendo un proceso de razonamiento deductivo (de lo general a lo particular), se establecen los siguientes objetivos:

1. Recopilación de la mayor cantidad de bibliografía referida al desarrollo del *stile rappresentativo* para su posterior definición, tratando de relacionar los antecedentes en los que se gestó la *seconda pratica* con el

²⁶ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, pp. 19-65.

²⁷ VENTURA QUINTANA, S., “Discurso retórico como herramienta para el análisis estructural de la ópera barroca. La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina de Francesca Caccini”, *Notas de Paso*, nº 7, 2019, pp. 1-12.

²⁸ GARCÍA MIRA, R., “Francesca Caccini: elegancia en el barroco florentino”, *Melómano: La revista de música clásica*, 26, 2021, pp. 20-24.

²⁹ VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina*, Brno (República Checa), Departamento de Musicología de la Facultad de Artes (Masaryk University), 2021.

contexto de la ciudad de Florencia a finales del siglo XVI y durante el primer tercio del siglo XVII.

2. Observar en qué medida el mencionado contexto influyó en la vida profesional de Francesca Caccini, atendiendo a sus principales hitos biográficos.
3. Revisión crítica de la mencionada bibliografía para desarrollar un proyecto en el que las ideas de los principales autores de referencia queden interrelacionadas.
4. Exposición y análisis de los factores que colaboraron en el desarrollo de Francesca Caccini como música de corte: circunstancias históricas, políticas, filosóficas, artísticas y socioculturales; avatares biográficos...
5. Justificación de las razones por las que Francesca Caccini tuvo un papel destacado en la Historia del Arte.
6. Análisis de los aspectos argumentales y musicales de su única ópera conservada *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina*.

2.4.- Metodología

1. Búsqueda y localización de fuentes bibliográficas generalistas y específicas mediante la consulta *online* de los catálogos BUZ de la Universidad de Zaragoza o de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Aragón, además de otros repositorios informáticos como academia.edu y jstor.com o el buscador especializado en material científico *Google Scholar*, y de otras herramientas de investigación musical en la red como Gallica, VIFAMUSIK, RIPM, RISM o RILM.
2. Lectura preliminar de la bibliografía seleccionada, mediante la consulta del índice y las introducciones de los diversos apartados.
3. Clasificación del contenido a partir de las investigaciones ya filtradas.
4. Evaluación, análisis y selección de la información de las fuentes consultadas.
5. Puesta en común y síntesis de datos para la redacción del desarrollo

analítico y de las conclusiones, derivadas del corpus de referencia consultado.

3.- Desarrollo analítico

3.1.- La Florencia medicea: ciencia, economía, literatura y humanismo

En las primeras décadas del siglo XVII, la revolución científica puso de manifiesto el interés por lo útil y efectivo. La influencia de pensadores como Galileo Galilei o René Descartes fue tal que la música, en consonancia con la ciencia, comenzó a buscar un modo de representar objetos (incluyendo las ‘emociones objetivadas’) de manera racional, sistemática, eficiente y precisa. Como veremos, eruditos como Girolamo Mei comenzaron a formular una serie de reglas mediante las que alcanzar tal propósito.³⁰

Por otra parte, el Norte de Italia, fragmentado en ciudades-estado católicas, permaneció ajeno a los conflictos bélicos que se sucederían en el resto de Europa. Gracias a la inactividad económica de sus vecinos, Italia tuvo un momento de prosperidad económica. La implantación del sistema capitalista desempeñó un papel crucial y acabó motivando los primeros espectáculos públicos, además de promover la edición, publicación y divulgación de música impresa.³¹

De todas estas ciudades, Florencia fue el mejor ejemplo de transformación, ya que se impuso un nuevo modelo de relaciones económicas, sociales y familiares. La familia Medici reordenó la sociedad florentina siguiendo su propia organización familiar: se establecieron líneas masculinas de propiedad y sucesión, siguiendo las pautas del privilegio varonil. Precisamente, la progresiva importancia que fue adquiriendo el ámbito público provocaría la reestructuración del arte como actividad económica, posibilitando el desarrollo de grandes espectáculos de corte.³²

La ‘Nueva Atenas del Arno’ se había convertido en un “centro cultural nacional” debido, en parte, a la enorme influencia que literatos del siglo XIV como Dante, Bocaccio o Petrarca tuvieron en el desarrollo de modos de expresión artística que reflejasen lo esencial de la vida y temperamentos de la sociedad italiana. La

³⁰ TARUSKIN, R., “Chapter 19. Pressure of Radical...”, *op. cit.*, p. 797.

³¹ VV. AA., “13. Los nuevos estilos del siglo XVII”, *op. cit.*, pp. 340-341, HILL, J. W., “La música barroca...”, *op. cit.*, p. 22 y HELLER, W., *La música en el barroco...*, *op. cit.*, p. 26.

³² CHADWICK, W., “11. La Florencia del Renacimiento...”, *op. cit.*, pp. 60 y 63.

herencia del mundo grecorromano condicionaría buena parte del pensamiento moderno: de acuerdo con Protágoras, el hombre se convertiría en el hecho central y más importante de la creación divina.³³

3.2.- Poesía y música: hacia un *stile rappresentativo*

El humanismo radical y la literatura evidenciaron la preeminencia intelectual de una ciudad que también había sido testigo, a lo largo del siglo XVI, de una larga tradición musical: atrajo a madrigalistas centroeuropeos, por lo que se la considera un centro compositivo fundamental para el madrigalismo.³⁴

En la primera mitad del siglo XVI, comenzaron a darse los primeros testimonios escritos alusivos a una práctica denominada *per recitare*, que aludía a la interpretación del canto solo por parte de un cantante que se acompañaba a sí mismo con un instrumento. Por ejemplo, en el *Dialogo della musica* (1544), Anton Francesco Doni aludió a este tipo de prácticas, describiendo recitales de poemas cuyo acompañamiento instrumental era ejecutado por una lira o una viola.³⁵

En el último tercio del siglo XVI, se produjeron una serie de cambios en el ámbito musical como la hipertrofia del género del intermedio o la especificidad de la música para tragedias. Además, se popularizó la escritura de música para actividades dramáticas en diversos ámbitos públicos.³⁶

Agotadas las posibilidades de la polifonía y el contrapunto, se produjo un cambio sustancial en el modo de componer: para favorecer la claridad de los afectos y la expresión de estos, se rechazaron el contrapunto y sus estrictas reglas en favor de una única línea vocal como principal eje compositivo. Siguiendo la estela trazada por Cipriano da Rore, Monteverdi utilizaría el término *seconda pratica*, ya recogido en la *Seconda Parte dell'Artusi* (1603), para referirse a un nuevo estilo basado en el habla humana, en la palabra, convertida ahora en “la mujer de la armonía y no en su

³³ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09847> (10/VIII/2021) y KIMBELL, D., *Italian Opera...*, op. cit., pp. 2-3, 8.

³⁴ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09847> (10/VIII/2021). Consultar el Anexo B (madrigal, madrigalismo y *stile antico*).

³⁵ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353> (27/VIII/2021).

³⁶ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40726> (10/VII/2021).

esclava”.³⁷

Este tipo de investigaciones que trataban de resolver el conflicto entre texto y música no eran novedosas: Girolamo Mei había publicado en 1573 *De modis musicis antiquorum*, tratado en el que ya expuso esa voluntad por revivir la tragedia griega.³⁸ Él sostenía que la música debía ser un instrumento de persuasión e inspiración para evadirse de la realidad: la declamación sería una novedosa oportunidad de generar música, estableciendo una comunicación emocional más directa con el oyente y convirtiendo al recitativo en el mejor vehículo de significado y emoción.³⁹

En los años posteriores, los compositores Emilio de' Cavalieri, Luca Marenzio, Jacopo Peri, Giulio Caccini o Luzzasco Luzzaschi se erigieron como los principales representantes de una nueva práctica cuyo principal propósito era el de revivir musicalmente la tragedia griega mediante la fusión de poesía y canción.⁴⁰

Uno de los principales representantes de este movimiento monódico fue Giulio Caccini quien, en 1600, publicó su ópera *Euridice* con el subtítulo “*composta in stile rappresentativo*”, término acuñado por Vincenzo Galilei en las reuniones organizadas por Giovanni de' Bardi y utilizado para referirse a música para teatro, música en estilo recitado o música que adopta un enfoque particularmente dramático o emocional para representar el texto.⁴¹ En cualquier caso, este tipo de música fue una propuesta ingeniosa de representación de la realidad en la que el habla, homóloga de la propia música, se convirtió en el verdadero objeto de imitación musical dentro del humanismo radical de Galilei. La música, al servicio del texto, sería un arte persuasiva cuya estructura se simplificaría, desarrollándose la monodia,

³⁷ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22350> (27/VII/2021).

³⁸ PALISCA, C.V., “Girolamo Mei”, en Sadie, S., *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians* (vol. 12), Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 67-68.

³⁹ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04652> (29/VIII/2021) y HILL, J. W., “*La música barroca...*”, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁰ BIANCONI, L., “*Historia de la Música...*”, *op. cit.*, p. 6 y <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22350> (27/VII/2021).

⁴¹ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26774> (30/VIII/2021) y PALISCA, C.V., “Vincenzo Galilei”, en Sadie, S., *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians* (vol. 7), Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 96-98.

definida por Galilei como una sola voz acompañada por un laúd.⁴²

También Caccini publicó en 1602 *Le nuove musiche*, convirtiéndose en la primera colección de canciones monódicas que ejemplificaban el nuevo estilo. Su hija, La Cecchina, publicaría en 1618 *Il primo libro delle musiche*, cuyo enfoque es radicalmente distinto: son arias basadas en *bassi ostinati* o tenores italianos como la *romanesca* en las que, mediante materiales convencionales y reconocibles (estructuras armónicas fijas), Francesca supo introducir novedades sonoras sin parangón. A modo de manual de canto “escrito por una mujer y dirigido a mujeres”, incluía trucos interpretativos que se basaban, por ejemplo, en la ambigüedad sexual o en las diversas posibilidades del deseo.⁴³

3.3.- Ceremonial y fiesta, espejo de la política cortesana

La ciudad de Florencia, que vería nacer a Francesca Caccini, y en la que desarrollaría una buena parte de su carrera profesional fue, además, un centro cultural y creativo, “la más opulenta y conservadora de las ciudades-estado italianas”.⁴⁴ Bajo el influjo del ‘renacimiento clásico’, floreció allí un tipo de teatro musical cuyo único y mayor propósito fue el de “representar la acción”.⁴⁵

Junto con la literatura y el humanismo, la fiesta cortesana había sido (y era) una de las tradiciones más peculiares de la vida pública florentina, singularizada en festivales de teatro.⁴⁶ El drama musical se comenzaría a utilizar como una herramienta ideológica que reflejase no solo triunfo de la política absolutista y del mercantilismo económico, sino que sirviese como un verdadero espejo de la riqueza, ostentada por las grandes familias aristocráticas. Esta función social de la música, propia de la transición entre el Renacimiento y el Barroco, tomó diferentes vías como medio de expresión del poder:

1. La fusión de todas las artes en una empresa común cuyo propósito fuese el engrandecimiento de la figura del príncipe.

⁴² TARUSKIN, R., “Chapter 19. Pressure of Radical...”, *op. cit.* p. 784-785.

⁴³ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁴⁴ CHADWICK, W., “11. La Florencia del Renacimiento...”, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁵ TARUSKIN, R., “Chapter 19. Pressure of Radical...”, *op. cit.* p. 797.

⁴⁶ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09847> (10/VIII/2021).

2. Las tramas o argumentos basados en héroes mitológicos o históricos que se debaten entre conflictos estereotípicos de amor y honor y que son, en realidad, alegorías de los gobernantes.⁴⁷

El *intermedio aparente* fue un tipo de composición fundamental para la política de promoción de la familia Medici, pues eran un medio de ostentación y propaganda en el que el anfitrión mostraba su riqueza, liberalidad y poder.⁴⁸ En Florencia fue un género de larga tradición y Francesca Caccini, como figura clave dentro de la vida musical de la familia Medici en el primer tercio del siglo XVII, compuso en 1619 la música de cinco *intermedii* para *La fiera* en colaboración con Michelangelo Buonarroti el Joven. Su puesta en escena tuvo lugar en el Palazzo Pitti florentino, oportunidad para que Caccini demostrase públicamente su habilidad, talento y profesionalidad.⁴⁹

3.4.- Francesca Caccini en la corte -femenina- de los Medici

El año 1600 fue importante por diversas razones: por un lado, se publicaron dos dramas musicales cuya música fue el resultado de las investigaciones llevadas a cabo a lo largo del siglo XVI, a las que ya nos hemos referido en este trabajo, y, por otro, tuvo lugar el debut público de la cantante y compositora Francesca Caccini, hija de Giulio Caccini y Lucia di Filippo Gagnolandi.⁵⁰ Como parte del elenco de *Il rapimento di Cefalo*, obra de su padre, actuó en los festejos celebrados con motivo del matrimonio por poderes entre Enrique IV de Francia y María de Médicis, dando continuidad a esas habituales festividades de la Florencia cortesana.⁵¹

Entre 1604 y 1605, toda la familia trabajaría al servicio de los reyes de Francia en París. Con posterioridad, ejerció como maestra de Giulia d'Este en Módena y puso de manifiesto su amplio conocimiento de aspectos sociales, políticos y

⁴⁷ TARUSKIN, R., "Chapter 1. Opera from Monteverdi..." *op. cit.*, pp. 14-15.

⁴⁸ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831> (15/VII/2021).

⁴⁹ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021). Consultar el *Anexo B* para la definición completa de *intermedio aparente*.

⁵⁰ Su instrucción musical en el arte de la composición, el canto y la interpretación de laúd, clave y *chitarrone* fue impartida por su propio padre.

⁵¹ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, pp. 21-24, TARUSKIN, R., "Chapter 19. Pressure of Radical..." *op. cit.*, p. 806 y VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione...*, *op. cit.*, p. 23.

musicales.⁵²

Su primera composición, *La stiava* (1607), fue un encargo de Christine de Lorraine cuya circulación posterior en forma de manuscrito vino a reafirmar el poder de la propia regente como sujeto soberano en un difícil momento de transición política. Precisamente su composición en *stile recitativo* no hizo más que subrayar sus cualidades como compositora y profesional, lo que le permitiría erigirse como una figura destacada del panorama musical del momento.⁵³

El 15 de noviembre de 1607 fue nombrada por Christine de Lorraine *musica* del gran duque de Toscana. Así, se encargaría no solo de dirigir e interpretar la música, sino de recibir como encargo la composición de música para grandes demostraciones públicas tanto en el ámbito sacro como en el profano, compatibilizándolo con pequeños recitales privados.⁵⁴

La regencia (de facto) de Christine de Lorraine, madre de Cosimo II, y María Magdalena de Austria, viuda del mismo, tuvo lugar entre 1621, año del fallecimiento de Cosimo, y 1627, cuando Ferdinando II alcanza la mayoría de edad.⁵⁵ La carrera profesional de Caccini estuvo fuertemente condicionada por las demandas de sus mecenas, personajes femeninos cuya naturaleza quedó determinada por su derecho como reina, regente, madre y esposa regia. Al igual que María de Medici en Francia, Christine de Lorraine o María Magdalena de Austria desempeñarían labores políticas fundamentales para el mantenimiento de la autoridad de sus hijos, la conservación de una monarquía católica o la voluntad de mantener la paz entre facciones religiosas. Las herramientas de poder fueron muchas y muy diversas, si bien en el caso que nos ocupa, las alianzas matrimoniales y las fiestas públicas (espectáculos de corte y entradas triunfales) desempeñaron un importantísimo papel en la decidida defensa de los hijos Medici y la búsqueda de un orden, cuya fuente principal de patronato fuese la maternidad.⁵⁶

Dada la versatilidad profesional y la amplia formación de Francesca, pronto se convertiría en una “sirvienta útil”, a la altura de las aptitudes compositivas de Jacopo

⁵² BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁵³ *Ibidem*, pp. 27-29 y 41.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 30 y 33.

⁵⁵ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09847> (10/VIII/2021).

⁵⁶ FARGE, A. y ZEMON DAVID, N., “VII. Mujeres y...”, *op. cit.*, pp. 216-217.

Peri o Marco da Gagliano. Las regencias de las duquesas le permitirían, entre otras cosas, dar “una elocuente y entretenida voz a sus preocupaciones” desde su posición de poder, permitiéndole, entre otras cosas, componer la obra más destacada de cuantas se produjeron durante la regencia: la *opera-balletto La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina* (1525), “una compleja alegoría política referida a matrimonios y alianzas pendientes”.⁵⁷

En cualquier caso, Francesca Caccini fue un *rara avis*, una cantante profesional en un mundo donde la virtud más apropiada para la mujer era el silencio. De hecho, a las cantantes se las consideraba “presencias peligrosas” por esta precisa razón.⁵⁸ Su padre Giulio había hecho uso de las facultades vocales de su hija para mostrar su talento como compositor y profesor. Hay testimonios en los que se subraya el talento natural de Francesca: “su voz, se afirmaba, tejía un hilo sonoro proyectado con elegancia”, además de poseer “la inteligencia musical necesaria para emplearla creativamente, añadiendo disonancias... que abrían el camino a una senda más deliciosa de dulzura armónica”.⁵⁹

Por otro lado, la posición privilegiada de Caccini, como miembro de la familia de Giulio Caccini, músico de reputada fama, le había proporcionado una educación basada en el modelo femenino humanista, cuyas principales características eran la modestia, pureza, pasividad, atractivo físico, castidad antes del matrimonio y fidelidad eterna después.⁶⁰ En cualquier caso, este tipo de virtudes tomadas de Jenofonte (*Economica*) vinieron a integrarse dentro de teorías contrarreformistas en las que la piedad y la perfección tenían un papel fundamental. Por esta razón, el éxito de la mujer artista sería inseparable de su virtud como fémina.⁶¹

Caccini, dada su amplia formación, trataría de perseverar en la escala social durante buena parte de su vida, algo complicado si tenemos en cuenta que, pese a la posición de su padre, no dejaba de pertenecer a una familia de sirvientes. Ese “logro” no llegaría hasta 1627, cuando se casa por segunda vez con Tomasso Rafaelli, que

⁵⁷ *Ibidem* y VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione...*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸ HELLER, W., “*La música en el barroco...*”, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁶⁰ TARUSKIN, R., “Chapter 2. Fat Times and Lean...”, *op. cit.*, p. 80-81.

⁶¹ CHADWICK, W., “11. La Florencia del Renacimiento...”, *op. cit.*, pp. 64 y 70.

pertenecía a una de las familias de alto rango de la ciudad de Lucca. ⁶² Finalmente Caccini pasaría a formar parte de la nobleza, si bien debía asegurar la continuidad de la familia Rafaelli como músicos profesionales. ⁶³

Al enviudar de nuevo en 1630, se convierte en la “*padrona, donna e madonna*” de todas las posesiones de su difunto marido; sin embargo, a su regreso a la corte medicea, volvería en calidad de dama de honor, y no como la música designada que había sido. ⁶⁴

3.5.- *La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina*

3.5.1.- Introducción

Con motivo de la visita del príncipe Władisław de Polonia durante el Carnaval de 1625, María Magdalena de Austria encargó la composición a Francesca para la celebración de la efeméride. De esta manera, se representó por primera vez una de las pocas óperas cuya música impresa, compuesta por una mujer, se ha conservado. ⁶⁵

Su interpretación tuvo lugar en la Villa Poggio Imperiale de Florencia, escenario ideal para manifestar el principal objetivo de la regente: estrechar lazos entre el Gran Ducado de Toscana y los Austrias. La razón era simple: María Magdalena quería anular el arreglo matrimonial entre su hija Margarita y el príncipe de Parma, en favor de su propio sobrino, el príncipe polaco perteneciente a la familia de los Austrias. ⁶⁶

Beer indica que la Villa fue ideal no solo por su situación física y simbólica en la ciudad de Florencia, sino porque “ofrecía un recordatorio de los peligros de la vida florentina”: la antigua Villa Baroncelli había sido el lugar en el que Isabella Médici-Orsini había sido estrangulada por su marido, Paolo Giordano Orsini, debido a una infidelidad con su propio primo. ⁶⁷

⁶² BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, pp. 23 y 57-58 y VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione...*, *op. cit.*, p. 23.

⁶³ TARUSKIN, R., “Chapter 2. Fat Times and Lean...”, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁶⁴ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, p. 58 y TARUSKIN, R., “Chapter 2. Fat Times and Lean...”, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁶ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 43-44.

La novedosa propuesta de Magdalena de Austria radicaba más bien en el hecho de presentar esa misma villa revestida de esplendor, legitimando su poder mediante las artes y justificando que su autoridad procedía directamente de Dios mediante la exhibición de lienzos y frescos con heroínas del Antiguo Testamento y hagiografías de santas virtuosas y mártires.⁶⁸

3.5.2.- Autoría y estructura general de la obra

Las óperas, como dramas musicalizados, están compuestas por libreto, que contiene el argumento principal, y música, que recrea la narración. El ingenio operístico consiste básicamente en “la combinación de una música emotiva y estimulante con una trama inspirada”.⁶⁹

En realidad, *La liberazione* fue un hito más dentro de los experimentos dramáticos radicales, pues siguió una de sus principales premisas: la colaboración creativa.⁷⁰

La música fue compuesta por Francesca Caccini mientras que el libreto es obra de Ferdinando Saracinelli. Inicialmente se había escogido a Andrea Salvadori, principal poeta de los Medici, hecho imposibilitado por la relación poco afable entre Salvadori y Caccini. El resultado fue un hilo argumental “ginocéntrico y feminista”, como Cusick lo denomina.⁷¹

La escenografía y maquinaria fueron diseñadas por Giulio Parigi, mientras que la coreografía fue obra de Agnolo Ricci.⁷²

El género escogido fue un *balletto composto in musica* o, como lo define Beer, “una obra cantada que cuenta una historia y termina con un baile”.⁷³ Venzheha indica que la utilización del género *opera-balletto* no fue una novedad, ya que había tenido una labor fundamental en las celebraciones de las cortes europeas desde finales del siglo XVI. El elenco incluyó dieciséis bailarines (ocho mujeres y ocho hombres) además de un grupo de veinticuatro caballeros a caballo, ya que el *ballo*

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 47. Consultar el Anexo B (colaboración creativa).

⁷¹ *Ibidem*, p. 42 y <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021).

⁷² VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione...*, *op. cit.*, pp. 32 y 40.

⁷³ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, p. 45.

final era *al cavallo*.⁷⁴

La ópera quedó finalmente estructurada en seis partes diferenciadas: una sinfonía introductoria, un prólogo y cuatro escenas (o tres, según se disponga) que conforman el *balletto*.⁷⁵

La fuente principal en la que se basó Saracinelli es el poema épico *Orlando Furioso* (cantos VI, VII y VIII), obra de Ludovico Ariosto datada en 1532.⁷⁶ Su antecedente directo es la obra *Orlando Innamorato* de Matteo Maria Boiardo, quien había reinterpretado *La materia de Francia*, difundido mediante las *chansons de geste*. En cualquier caso, el rasgo literario común es la temática del amor cortés.⁷⁷

Básicamente esta propuesta temática responde más a una necesidad propia del entorno político, de ahí que no se seleccionase una obra de la mitología clásica, tema más recurrente para este tipo de escenificaciones en la época.

Alessandro Magini señala un cambio con respecto a la obra inicial: Caccini decidió reelaborar la escena final sustituyendo la última aparición de Melissa por el madrigal *Al diletto, al gioire*, interpretado por un coro, hecho motivado por la necesidad de dotar a la obra de un final festivo. Además, esta última escena presenta una novedad radical para la época, ya que sitúa en el mismo plano de relevancia a hombres y mujeres bailando al unísono.⁷⁸

Este acto es síntoma de la relativa autonomía con la que Caccini pudo desempeñar su labor, siempre sujeta a la intencionalidad política o moralizante impuesta por las mecenas.

3.5.3.- Personajes

En el prólogo, intervienen dos personajes principales: el dios Neptuno (tenor) y una personificación del río Vístula (tenor), acompañados por un coro de dioses de las aguas.

⁷⁴ VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁶ SILBERT, D., “Francesca Caccini...”, *op. cit.*, pp. 58.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 41. En el *Anexo C*, se incluye el listado, proporcionado por Venzheha, con las óperas posteriores en las que se utilizó la referida trama.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 42 y BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, p. 48. En el *Anexo D*, se incluye el argumento completo.

En el *balletto*, intervienen los tres personajes principales: Melissa (mezzo-soprano), Alcina (mezzo-soprano) y Ruggiero (tenor), además de Nunzia (mezzo-soprano), un pastor (tenor), una sirena (soprano), Astolfo (tenor) y cuatro coros (las damas de honor de Alcina, las plantas encantadas, los monstruos infernales y los caballeros liberados).⁷⁹

3.5.4.- Estilo y recursos musicales

El bagaje musical de Caccini permitió la composición de una obra en la que, por un lado, utilizaba diversas técnicas musicales que iremos desgranando y, por otro, trató de crear “una ilusión sostenida por la emoción”.⁸⁰

Su proximidad estilística con Peri y su padre, al menos en los pasajes dramáticos, le condujo a explotar la gestualidad musical y retórica mediante el uso de disonancias no preparadas, cromatismos y ornamentación, si bien “su música carecía de la inspiración melódica de Giulio y de su habilidad para idear dispositivos expresivos y efectivos para explotar la voz humana”.⁸¹ Este tipo de piezas, características de la *seconda pratica*, se integran dentro de un conjunto cuya estructura es heredera de la tradición de los *intermedii* del siglo XVI, compuesta por coros, arias solistas/ariosos y recitativos.⁸²

De hecho, la duración del *balletto* y el libreto limitaron las posibilidades expresivas de la propia música, algo que Caccini pudo solventar sirviéndose de los mejores modelos de su tiempo: frente a la declamación paradigmática de la *Camerata Fiorentina*, abogó por un recitativo similar al de Marco da Gagliano, con un perfil más melódico.⁸³

Las contribuciones corales y las intervenciones de todos los personajes, exceptuando los papeles principales de Alcina, Melissa y Ruggiero, son deudores de estructuras básicas renacentistas, basadas en la alternancia estrofa-estribillo, en las que se podían emplear recursos como la disminución o la ornamentación sin ese

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, p. 46.

⁸¹ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021) y SILBERT, D., “Francesca Caccini...”, *op. cit.*, p. 59.

⁸² VENTURA QUINTANA, S., “Discurso retórico como...”, *op. cit.*, pp. 5-6 y <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021).

⁸³ SILBERT, D., “Francesca Caccini...”, *op. cit.*, p. 60.

carácter hablado.⁸⁴ Así, su textura responde a estándares polifónicos y homofónicos más propios del XVI, procedimientos dominados por Caccini.⁸⁵

También presenta similitudes compositivas con Monteverdi, destacando la claridad tonal y el dominio afectivo de la disonancia, si bien se diferencia de él en la coincidencia entre estructuras musicales y poéticas, permaneciendo fiel al ideal florentino.⁸⁶ Además, el efectismo dramático basado en la yuxtaposición de escenografías con recitativo libre era un rasgo indiscutible de la música de Monteverdi, recurso que también utilizará Francesca para la transición entre el coro de doncellas de Alcina y los cantos del pastor y la sirena y la dramática escena en la que aparece Melissa para despertar a Ruggiero (*Ecco l'ora, ecco la punto da trar di serviti l'alto guerrier*).⁸⁷

El tratamiento del prólogo de Neptuno también recuerda al discurso de la Música en *L'Orfeo* (1607): un “arioso estrófico consistente en variaciones de un bajo repetitivo alternado con *ritornelli*”. Para la composición del trío de flautas dulces que interpreta los *ritornelli* del canto del pastor, Caccini se basó en un trío similar de la *Euridice* de Peri. En cualquier caso, los fragmentos instrumentales de *La liberazione* “aunque de buen gusto, no son ni originales ni ambiciosos, sino que reflejan un uso convencional”.⁸⁸

De acuerdo con el *modus operandi* de la época, esta obra se adscribe a una elocuente estructura, siendo “un brillante ejemplo de aplicación práctica de los principios discursivos de la retórica, orientados hacia la sugestión y emoción del oyente”. El hecho comunicativo y sus necesidades expresivas determinaron en buena medida las estrategias compositivas de Francesca.⁸⁹ Por medio del recitativo, herramienta fundamental para la expresión de las pasiones, Caccini pudo ilustrar musicalmente el carácter de los personajes.⁹⁰

De entre los recursos exitosamente utilizados, se puede destacar el coro de

⁸⁴ VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione...*, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁵ SILBERT, D., “Francesca Caccini...”, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁶ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021).

⁸⁷ SILBERT, D., “Francesca Caccini...”, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ VENTURA QUINTANA, S., “Discurso retórico como...”, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁰ BEER, A., *Armonías y...*, *op. cit.*, p. 46.

plantas encantadas dispuesto fuera de escena. Este tipo de disposición, que no era una novedad, es interpretado por Cusick como “una metáfora de la vida a la que la mujer estaba sometida, pues en numerosas ocasiones, quedaba relegada a la soledad y el aislamiento de las villas”.⁹¹

De las características más específicas de esta composición, una de las más destacadas es el uso del contraste tonal para reflejar el género. Cusick indica que, mediante las distintas tesituras de los personajes y las tonalidades o alteraciones que utilizan, trata de evidenciar “la relación entre el estatus social y el comportamiento de género cruzado”. Un buen ejemplo de ello es el personaje andrógino Melissa, cuya armadura no presenta alteraciones (está en la tonalidad de Do Mayor). Cusick la compara con el resto de los personajes femeninos, que sí presentan bemoles en sus armaduras.⁹²

Por otro lado, se da una mayor disyunción formal entre poesía y música. El mejor fragmento para ejemplificar esta pequeña ruptura con la tradición florentina es el cromático llanto de Alcina: dirigiéndose a Ruggiero, se retira paulatinamente de la escena mientras crea musicalmente “una imagen inquietante de una mujer abandonada cuyo dolor se torna en ira irreconciliable”.⁹³ Precisamente, este tipo de situaciones dramáticas eran epílogos moralizantes que ejemplificaban la virtud femenina basada en aspectos como la fidelidad o la resiliencia ante las adversidades. Con este final dramático de Alcina, Caccini cuestiona ese modo de representación de la mujer, pues la ejemplificación de la virtud ha desaparecido.

⁹¹ GARCÍA MIRA, R., “Francesca Caccini...”, op. cit., p. 22.

⁹² <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021). En el *Anexo F* se recoge una tabla con las tesituras y claves que Francesca Caccini había asignado a cada personaje.

⁹³ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021).

4.- Conclusiones

Francesca Caccini fue hija de su tiempo: durante su carrera profesional, se limitó a cumplir con los cometidos que sus mecenas demandaban y su papel fue decisivo en el mantenimiento del poder femenino en el Gran Ducado de Toscana. La función simbólica y representativa de la música fue fundamental y su *Liberazione* es un buen ejemplo de la satisfacción efectiva de este tipo de necesidades.

Su linaje y situación desempeñaron una importante función a la hora de prosperar en la corte medicea: por una parte, favoreció su formación no solo musical, sino su profundo conocimiento de los roles desempeñados en el sistema jerárquico y, por otra, creció en un ambiente de renovación humanística y musical, determinado por el neoplatonismo y condicionado por las imposiciones de los Médicis.

También pudo demostrar sus habilidades como compositora, siendo una de las pocas mujeres que pudo desarrollar un estilo propio, bien reflejo de la formación con su padre, bien producto de la enorme influencia de Jacopo Peri o de Claudio Monteverdi en el panorama del primer tercio del XVII.

Su destreza profesional, rendimiento y celeridad en la producción musical favorecieron aún más su integración en el mercado musical, que demandaba música para grandes espectáculos cortesanos. En un momento, como hemos visto, en el que el capitalismo empezaba a ser el sistema económico imperante, es bueno recordar que Francesca Caccini fue la música mejor pagada en la corte de los Medici, si bien, a cambio, renunció al derecho a decidir sobre su arte, su matrimonio y su lugar de residencia.

La cultura filosófica y humanística que impregnaba los círculos literarios de aquella Florencia no fue de especial interés para *La Cecchina*, si bien es cierto que la dotaría de herramientas necesarias para ser capaz de colaborar con libretistas como Saracinelli o Michelangelo Buonarroti el Joven.

Caccini es un buen ejemplo del papel del compositor en el panorama artístico europeo de inicios del *Seicento* pero también es un caso aislado, ya que explica la inaccesibilidad de las mujeres a ciertos puestos laborales o los numerosos contratiempos que surgen no por expectativas profesionales, sino por el

establecimiento de roles de género.

Su estilo muestra esa heterogeneidad de referencias musicales tan común en la época. Los recursos retórico-musicales utilizados enraízan en la tradición florentina del *recitar cantando*, medio que mejor podía expresar la intencionalidad política de *La liberazione*.

Desde 1600, se había demostrado que el recitativo era una herramienta práctica que favorecía, mediante su alternancia con grandes coros, el entretenimiento. Y ese entretener fue, desde sus primeras intervenciones como cantante en los *concerti delle donne*, la principal actividad desempeñada por Caccini. Como su padre, fue una artesana del sonido, y su *Liberazione*, un ejemplo de peripecia dramatúrgica cuyo propósito sería el de distraer al príncipe Władisław de Polonia durante su estancia en Florencia y satisfacer las demandas de la regente María Magdalena de Austria.

Los estudios sobre Caccini y su obra son, a día de hoy, abundantes. Su redescubrimiento así lo ha posibilitado, aunque las futuras investigaciones han de perseguir nuevos objetivos, utilizando y revisando sus metodologías. De hecho, una de las carencias del presente trabajo es, precisamente, su enfoque exclusivamente teórico-contextual, dejando de lado el análisis de la fuente musical (retórica, bajo cifrado y su armonía, o estudio de las melodías...). También sería necesario aproximarse con detenimiento al texto y a las relaciones entre los personajes, comparando el papel metafórico de los personajes imaginarios con los reales, ya que no hay estudios específicos que versen sobre estos tópicos.

Por otra parte, era necesario establecer un punto de partida para el estudio de Francesca. El presente Trabajo Fin de Grado ha tratado de abarcar ese ámbito, justificando así la importancia de la compositora no solo en la Historia de la Música, y en la época barroca en concreto, sino en toda la Historia del Arte.

5.- Bibliografía

BEER, A., “Caccini”, en *Armonías y suaves cantos: Las mujeres olvidadas de la música clásica*, Barcelona, Acantilado Quaderns Crema, S.A., 2019, pp. 19-65.

BIANCONI, L., *Historia de la Música, vol. 5. El siglo XVII*, Madrid, Turner Música, 1986.

BUKOFZER, M. F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

CHADWICK, W., “11. La Florencia del Renacimiento y la mujer artista”, en *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino S.A., 1992, pp. 59-76.

CUSICK, S. G., *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 2009.

CUSICK, S. G., “Thinking from Women's Lives: Francesca Caccini after 1627”, *The Musical Quarterly*, 3, 1993, pp. 484-507.

CUSICK, S. G., “This Music which is not One: Inaudible Order and Representation of The Feminine in Francesca Caccini’s ‘Primo libro delle musiche’ (1618)”, *Early Modern Women*, 2, 2007, pp. 127-162.

CUSICK, S. G., “Who is this woman...?: Self-Presentation, ‘Imitatio Virginis’, and Compositional Voice in Francesca Caccini’s ‘Primo Libro’ of 1618”, *Il Saggiatore musicale*, 1, 1998, pp. 5-41.

FARGE, A. y ZEMON DAVID, N., “VII. Mujeres y política”, en Duby, G. y Perrot, M. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente*, 3, Madrid, Santillana S.A., 1992, pp. 216-217.

FRODSHAM, S., *Francesca Caccini A Bibliography of Research*, 2018.

GARCÍA MIRA, R., “Francesca Caccini: elegancia en el barroco florentino”, *Melómano: La revista de música clásica*, 26, 2021, pp. 20-24.

HELLER, W., *La música en el barroco*, Madrid, Akal, 2017.

HILL, J. W., *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Akal, 2008.

KIMBELL, D., *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

LATHAM, A. (COORD.), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

LATHAM, A. (COORD.), “Madrigal”, en *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 903-906.

MENÉNDEZ TORRELLAS, G., *Historia de la ópera*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2013.

PALISCA, C.V., “Girolamo Mei”, en Sadie, S., *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians* (vol. 12), Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 67-68.

PALISCA, C.V., “Vincenzo Galilei”, en Sadie, S., *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians* (vol. 7), Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 96-98.

RAMOS LÓPEZ, P., *Feminismo y música: Introducción crítica*, Madrid, Narcea S.A. Ediciones, 2003.

SADIE, S. (ED.), *Diccionario Akal/Grove de la Música*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 2000.

SADIE, S., *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980.

SADIE, S. (ED.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Nueva York, Grove's Dictionaries of Music, 1994.

SADIE, S. y SAMUEL, R. (EDS.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1995.

SILBERT, D., “Francesca Caccini, Called La Cecchina”, *The Musical Quarterly*, 1946, pp. 50-62.

TARUSKIN, R., “Chapter 19. Pressure of Radical Humanism”, en *Music from the earliest notations to the sixteenth century*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 797-834.

TARUSKIN, R., “Chapter 1. Opera from Monteverdi to Monteverdi”, en *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 1-34.

TARUSKIN, R., “Chapter 2. Fat Times and Lean”, en *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2005, pp. 35-84.

YOUNG, P. M., “Academy”, en Sadie, S., *The New Grove Dictionary Of Music and Musicians* (vol. 1), Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 30-32.

VENTURA QUINTANA, S., “Discurso retórico como herramienta para el análisis estructural de la ópera barroca. La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina de Francesca Caccini”, *Notas de Paso*, nº 7, 2019, pp. 1-12, 31 de marzo de 2019.

VENZHEHA, O., *Francesca Caccini: La liberazione di Ruggiero dall’isola d’Alcina*, Brno (República Checa), Departamento de Musicología de la Facultad de Artes (Masaryk University), 2021.

VV. AA., “14. La invención de la ópera”, en *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2008, pp. 361-384.

VV. AA., “13. Los nuevos estilos del siglo XVII”, en *Historia de la Música Occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 2008, pp. 339-360.

6.- Webgrafía

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004719> (13/VII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04652> (29/VIII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353> (27/VIII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09847> (10/VIII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13831> (15/VII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40075> (25/VIII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40726> (10/VII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22350> (27/VII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26771> (14/VIII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26774> (30/VIII/2021).

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315> (24/VII/2021).

7.- Anexos

7.1.- Anexo A. Composiciones de Francesca Caccini

Título	Fecha	Lugar	Tipología	Colaborador/Libretista
<i>La stavia</i>	26 de febrero de 1607	Pisa	<i>balletto</i>	Michelangelo Buonarroti el Joven
<i>La mascherata delle ninfe di Senna</i>	1611	no consta	composición de piezas sueltas.	no consta
<i>La Tancia</i>	1611	no consta	composición de piezas sueltas	no consta
<i>Il passatempo</i>	1614	no consta	composición de piezas sueltas	no consta
<i>Il ballo delle Zingane</i>	24 de febrero de 1615	Palazzo Pitti (Florencia)	<i>balletto</i>	F. Saracinelli
<i>La fiera</i>	11 de febrero de 1619	Palazzo Pitti (Florencia)	<i>5 intermedii</i>	Michelangelo Buonarroti el Joven
<i>La serpe</i>	1620	no consta	composición de piezas sueltas	no consta
<i>Il martirio di</i>	23 de	Compagnia	Oratorio	J. Cicognini (libretista) y

<i>Sant'Agata</i>	enero de 1622	di S. Giorgio in Costa (Florenxia)		G. B. da Gagliano (colaborador)
<i>La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina</i>	3 de febrero de 1625	Villa Poggio Imperiale (Florenxia)	<i>balletto-</i> ópera (prólogo y 4 escenas)	Saracinelli y L. Ariosto (libretistas).
<i>Rinaldo innamorato</i>	encargo de 1626	no consta	no consta	no consta
<i>S. Sigismondo</i>	encargo de 1626	no consta	no consta	no consta

7.2.- Anexo B. Glosario de términos

Aria: término que designa generalmente cualquier pieza lírica compuesta para voz solista con o sin acompañamiento instrumental, ya sea independiente o forme parte de una ópera, oratorio, cantata u otra pieza de mayor longitud.

Bajo Continuo: fue un arte practicada por intérpretes de instrumentos polifónicos en toda Europa a lo largo de dos siglos, desde 1600 aproximadamente. Los instrumentos utilizados fueron instrumentos de tecla (órgano, clave), instrumentos de cuerda pulsada (*chitarrone* o tiorba, laúd, guitarra, arpa) e instrumentos de cuerda frotada (*lirone*, viola bajo, violoncello)

Ballo: música para un baile, danza social cortesana. En el caso de la música, surge en el siglo XVI para denotar una colección de danzas de este período, en la que se incluyen *branles*, pavanas, gallardas y *saltarelli*. En determinadas ocasiones la secuencia completa de danzas solía ser publicada. Este término fue utilizado a su vez en conexión con la música escénica para denominar una secuencia de danzas

estereotipadas.

Colaboración creativa: sistematización del modo del trabajo en grandes eventos y espectáculos dramáticos que precisan de un diseño y una ejecución conjunta. Era necesaria la intervención de, al menos: un literato para la escritura del libreto, un compositor (o varios) para componer la música, un escenógrafo (normalmente arquitecto) y diseñadores de vestuario, un director de escena, cantantes-actores, bailarines, orquesta.... Una instaurada tradición en la familia Medici fue la de contar entre sus filas con “los mejores” profesionales en cada materia con el único propósito de elogiar sus logros como casa reinante.

Disonancia: opuesta a la consonancia, es la cualidad de tensión inherente a un intervalo o acorde que, en el contexto modal o tonal tradicional, implica un choque entre dos notas adyacentes de la escala y crea una expectativa de resolución en una consonancia por medio de un movimiento conjunto.

Intermedio aparente: forma de entretenimiento musico-dramática inserta entre actos de obras teatrales durante el Renacimiento y el Barroco. Además de tener una temática mitológica asignada, servía principalmente para entretener al público y para halagar a los patronos mediante alegorías mitológicas que se ponían en escena con motivo de ocasiones concretas, fuesen enlaces matrimoniales, visitas de otros monarcas... Fueron los primeros momentos dramático-musicales que, al impregnarse de la conciencia humanista del hombre como centro del Universo, sirvieron como representación escenificada de la glorificación emblemática y material de la casa gobernante y, por implicación, del régimen absolutista. Fue en Florencia donde los *intermedii* comenzaron a ser un medio de ostentación y propaganda en el que el anfitrión mostraba su riqueza, liberalidad y poder. El duque de Urbino Lorenzo de' Medici, fue el primer miembro de la familia que “se glorificó a sí mismo”. Esto tuvo su continuidad: las celebraciones cortesanas de la familia Medici y, en particular, las festividades matrimoniales, se convirtieron en un evento donde los *intermedii* alcanzarían su mayor desarrollo. Buen ejemplo de ello son los *Intermedii* de *La Pellegrina* (1589), primer testimonio musical en el que, por primera vez, se manifestaron los nuevos “experimentos monódicos”.

Madrigal: término utilizado durante el siglo XVI y gran parte del XVII para composiciones de diversos tipos y formas de música secular. En polifonía secular, el madrigal italiano se extendió por toda Europa, convirtiéndose en el más popular. Siendo el género más importante del Renacimiento tardío, supuso un importante avatar que profundizaba en la relación expresiva entre música y texto, principal propósito de corrientes posteriores como la *seconda prattica*.

Madrigalismo: corriente compositiva de música secular cuyas canciones trataron de ilustrar el texto mediante una representación artificiosa o mediante la reproducción musical de imágenes poéticas. Este tipo de obras se adecuaron a los estándares compositivos del siglo XVI, dentro del *stile antico*. Sus principales representantes en Italia fueron los franco-neerlandeses Arcadelt, Verdelot y Willaert y los italianos Corteccia y Pisano.

Monodia: término específico para definir obras vocales solistas acompañadas por continuo que habían florecido en la Italia de la primera mitad del siglo XVII. Los miembros de la *Camerata Fiorentina* habían experimentado con el desarrollo de un nuevo estilo de canto a finales del siglo XVI con el propósito de recrear el poder de la música griega antigua, pues consideraron que se había perdido debido a la compleja música de su propio tiempo.

Ornamentación: aplicación de elementos melódicos, rítmicos o melódico-rítmicos a una melodía con el propósito de decorarla. En el siglo XVI, la ornamentación dependía principalmente de la capacidad del intérprete para improvisar. Sin embargo, a lo largo del siglo XVII y, de manera más concreta, en el XVIII, esta libertad comenzó a sistematizarse mediante indicaciones en la propia partitura que determinarían el modo de interpretar los ornamentos.

Recitativo: un tipo de escritura vocal, normalmente para una única voz, cuyo objetivo principal es imitar el discurso dramático en una pieza. En la práctica, su naturaleza ha variado mucho según la época, la nacionalidad, el origen y el contexto. En la época de Francesca Caccini no había una diferenciación clara entre aria y recitativo: más bien eran comunes los pasajes que compartían rasgos de ambas estructuras, perpetuando el uso de la variación estrófica u de otro tipo de formas similares al aria. Ejemplos claros son el prólogo de *L'Orfeo* de Monteverdi o *La*

catena d'Adone de Mazzocchi. Otro tipo de medios fue la inclusión de repeticiones textuales o musicales para dar coherencia.

Stile antico: un enfoque compositivo históricamente consciente que siguió las premisas de la polifonía renacentista (ritmo *alla breve*, texturas imitativas, uso tradicional de la disonancia, orquestación para coro completo y estilo melódico equilibrado similar al de Palestrina).

Stile rappresentativo: término que denota música teatral, música en estilo recitativo o música con un particular enfoque dramático o emocional para representar el texto. El teórico G.B. Doni, en su *Trattato della musica scenica* (1633-1635), expuso la distinción entre '*stile recitativo*', '*stile espressivo*' and '*stile rappresentativo*', indicando que este último era el adecuado para designar a la música escénica. Doni también clasificó el '*stile detto recitativo*' o '*stile monodico*' en sus *Annotazioni sopra il Compendio de' generi e de' modi della musica* (1640): '*recitativo narrativo*' (por ejemplo, el relato de Dafne sobre la muerte de Eurídice, en la *Eurídice* de Peri, 1600), '*recitativo*' o '*recitativo speciale*' (el prólogo de la misma ópera, con su organización formal estrófica formal) y '*espressivo*' (el *Lamento d'Arianna*, de Monteverdi, 1608).

7.3.- Anexo C. Listado de óperas inspiradas en el poema de Ariosto

Este listado figura en el trabajo de Venzheha *Francesca Caccini: La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (2021).

- La ópera *Giostra de Mandricardo e Medoro* (1614), obra de Michelangelo Buonarroti el Joven con la composición musical de Jacopo Peri.
- *Il palazzo incantato* (1642), libreto de Giulio Rospigliosi, el futuro Papa Clemente IX.
- *Alcina delusa da Ruggero* (1725), con música de Tomaso Albinoni y libreto de Antonio Marchi.
- *Orlando furioso* (1727), con música de Antonio Vivaldi y libreto de

Grazio Bracciolini, estrenada en el Teatro Sant'Angelo de Venecia.

- *Alcina* (1735), con música de Georg Friedrich Händel y libreto de Antonio Fanzaglia.
- *Ruggiero* (1769), con música de Pietro Alessandro Guglielmi y libreto de Caterino Mazzolà.
- *Il Ruggiero* (1771), con música de Johann Adolf Hasse y libreto de Pietro Metastasio.
- *L'isola di Alcina* (1772), con música de Giuseppe Gazzaniga y libreto de Giovanni Bertati.

7.4.- Anexo D. Anexo fotográfico



Figura 1. Mujeres tocando (2ª mitad del siglo XVI), Jacopo Tintoretto.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Women_Playing_Music_-_WGA22668.jpg (fecha de consulta: 6/VIII/2021)



Figura 2. Christine de Lorraine, Duquesa de Toscana (1600-1605), Tiberio di Tito.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christine_of_Lorraine_Medici1.jpg
(fecha de consulta: 10/VIII/2021).



Figura 3. Retrato de la Archiduquesa María Magdalena de Austria (ca. 1610),
Tiberio di Tito.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiberio_Titi,_maria_maddalena_d%27austria.jpg (fecha de consulta: 10/VIII/2021).



Figura 4. Frontispicio del libretto de *La Liberazione* (1625).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F. Caccini - La liberazione di Ruggiero - title page of the libretto - 1625 \(jpg\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F._Caccini_-_La_liberazione_di_Ruggiero_-_title_page_of_the_libretto_-_1625_(jpg).jpg) (fecha de consulta: 24/VIII/2021).

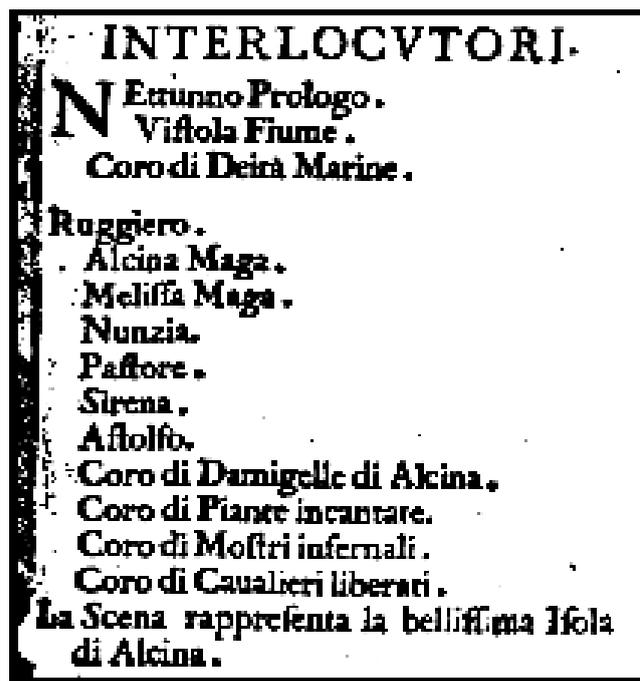


Figura 5. Listado de personajes de *La liberazione* (1625).

<http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2019/03/Article-Sakira-Ventura.pdf> (fecha de consulta: 27/IX/2021).

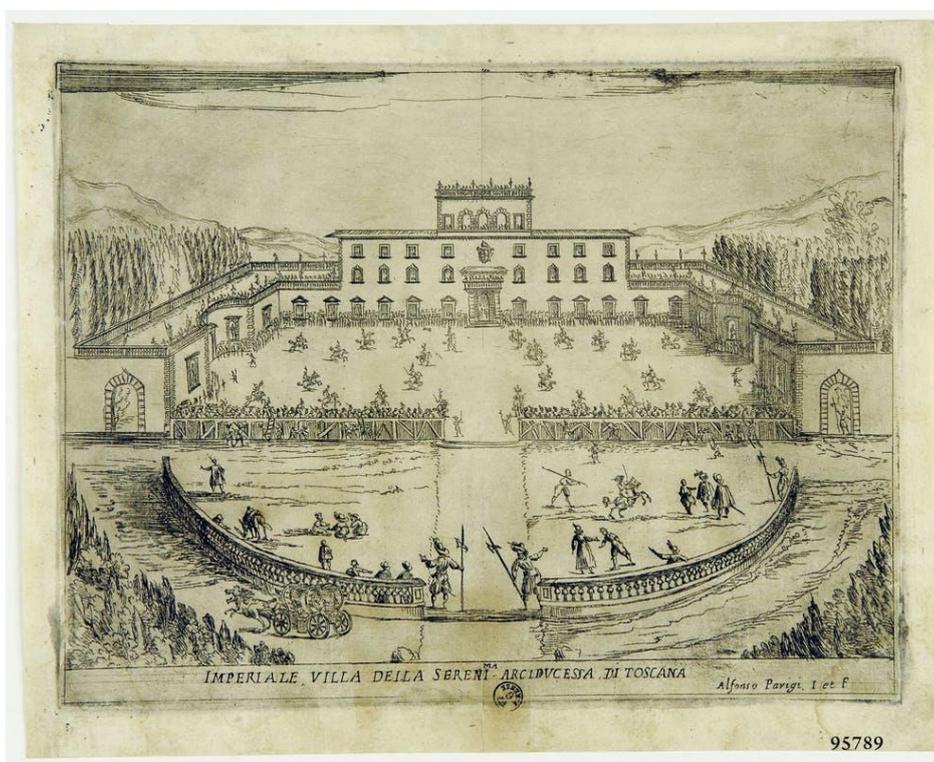


Figura 6. Villa Imperial de la Serenísima Archiduquesa de Toscana (1625).

<https://www.uffizi.it/opere/acquaforte5-ruggiero> (fecha de consulta: 11/X/2021).



Figura 7. Primera escena donde interviene Neptuno, G.A., Parigi (1625).

<https://www.uffizi.it/opere/acquaforte1-ruggiero> (fecha de consulta: 13/X/2021).

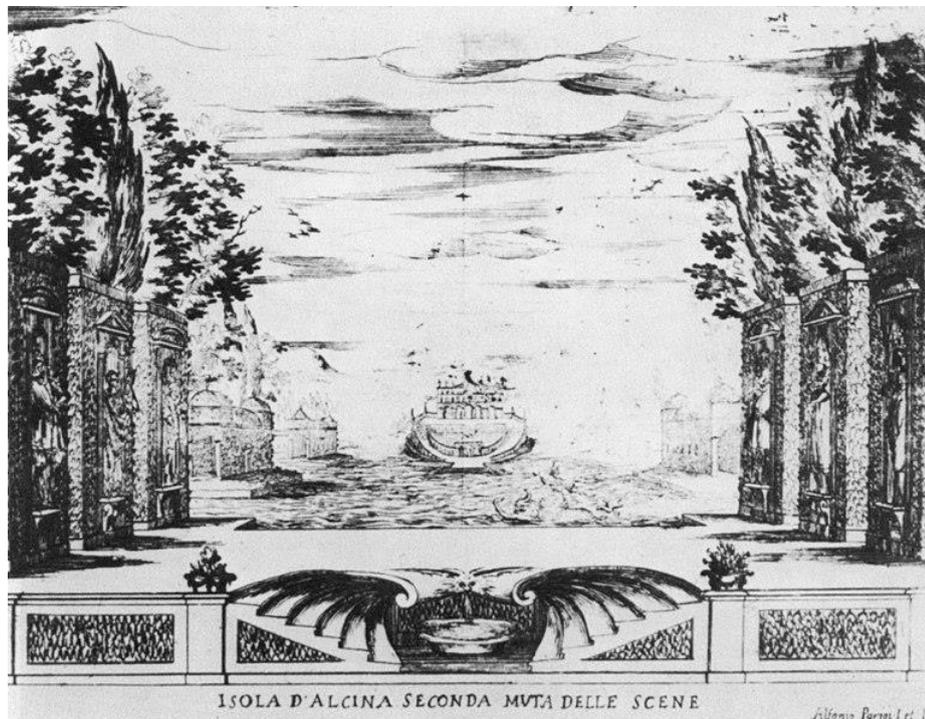


Figura 8. Segundo cambio de escena: Isla de Alcina, G. A. Parigi (1625).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F. Caccini - La liberazione di Ruggiero - scene 2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F._Caccini_-_La_liberazione_di_Ruggiero_-_scene_2.jpg) (fecha de consulta: 6/IX/2021).

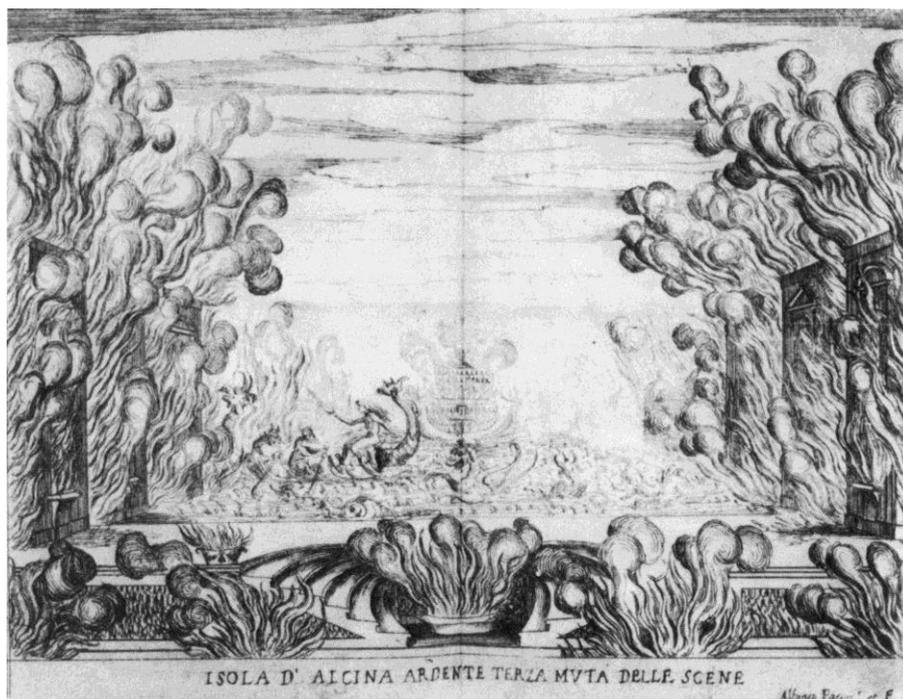


Figura 9. Tercer cambio de escena: Conflagración en la Isla de Alcina, G. A., Parigi (1625).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F._Caccini_-_La_liberazione_di_Ruggiero_-_scene_3.jpg (fecha de consulta: 6/IX/2021).

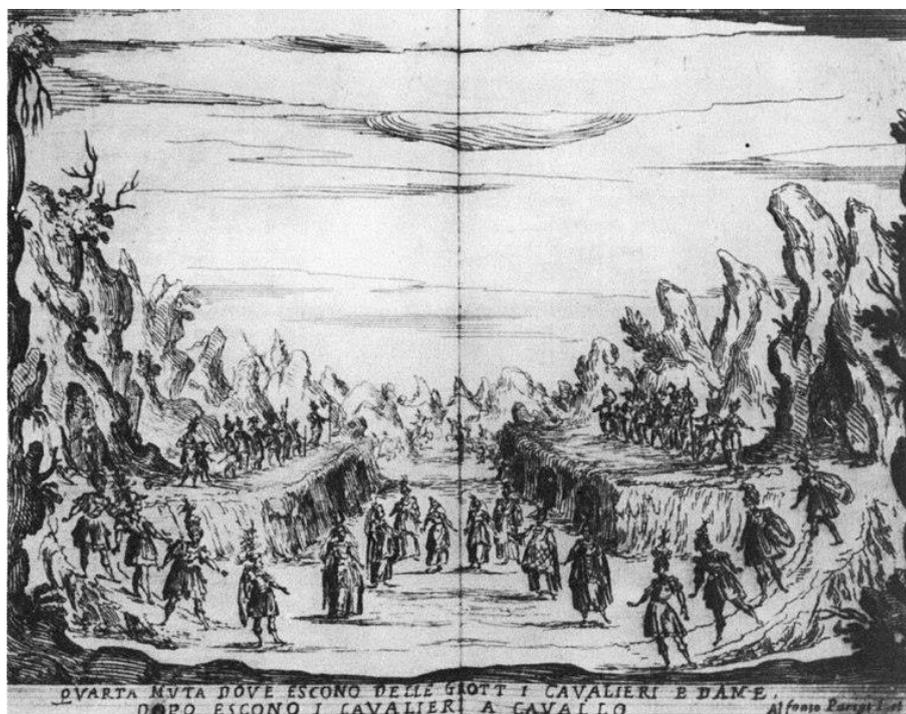


Figura 10. Cuarto cambio de escena: paisaje rocoso, G. A. Parigi (1625).

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F._Caccini_-_La_liberazione_di_Ruggiero_-_scene_4.jpg (fecha de consulta: 6/IX/2021).

NETTUNNO PROLOGO.

Oa perche congiurati Affrico, e Coro Contro'l famoso E-
 nea s'armia di Idegno; Non,percho venga Giove al mio gran Regno, Per Europa gen-
 til cangiato in Toro.
 Ritornello.
 Ma per mirate entro le tofche sponde, Tra i bei Soli di Flora il chiaro Fi-
 glio Del gra Sarmato Rege aprire il ciglio, Io Monarca del mare esco dall'onde.

Figura 11. Fragmento del *Prólogo* de Neptuno y *ritornello* (1625).

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/F. Caccini - La liberazione di Ruggiero - prologue.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/F._Caccini_-_La_liberazione_di_Ruggiero_-_prologue.png) (fecha de consulta: 16/X/2021).

7.5.- Anexo E. Argumento de *La liberazione*

Prólogo

Neptuno, dios del mar, invita a cantar al resto de deidades marinas, con el propósito de ganarse la buena voluntad del recién llegado príncipe de Polonia. El espíritu del río Vístula y los dioses del agua llaman a Apolo para que los asista en la firma del tratado y en el desarrollo de las festividades. Es el dios Neptuno quien finalmente introduce la historia.

Escena 1

La hechicera Melissa llega a la isla de Alcina montada en un delfín. El mago Merlín había revelado a Melissa que Ruggiero y su prometida Bradamante estaban destinados a convertirse en los fundadores de la dinastía Este. Ruggiero era un guerrero sarraceno descendiente del troyano Héctor mientras que Bradamante era una heroína cristiana perteneciente al ejército de Carlomagno.

Melissa debía intervenir, pues Ruggiero se encontraba preso de un encantamiento: la bruja Alcina lo había hechizado y lo retenía en la isla por lo que Melissa tenía la misión de liberar al guerrero del hechizo para que éste pudiese reunir con su futura esposa. Para tal fin, Melissa se disfrazó del viejo mago africano Atlante.

Escena 2

Además del hechizo de Ruggiero mediante un comportamiento seductor e irresistible, Alcina había confinado al resto de sus amantes (de los que se había cansado) en su propia isla transformándolos en plantas. En cualquier caso, había obligado a Ruggiero a romper el compromiso con Bradamante, jurándole amor y devoción eterna. Las doncellas rodean así a los dos amantes, exaltando las alegrías de su pasión mientras un pastor cuenta sus amores.

Cuando Alcina se marcha para atender las preocupaciones de su reino, Melissa tiene la oportunidad de hablar con Ruggiero, recordándole su virtud, coraje y rectitud, instándole a abandonar sus pasatiempos amorosos. El coro de plantas encantadas le recomienda que no se vaya, pues será presa de la furia de Alcina, pero Ruggiero ya había despertado de su encantamiento gracias a las sabias palabras de

Melissa.

Alcina, a su regreso, es informada por Nunzia de la conversación: su rabia y dolor son incontrolables. Alcina maldice a Melissa mientras que, Melissa la insulta y conjura.

Ruggiero marcha finalmente hacia su destino, liberando así a Astolfo, hijo del rey de Inglaterra y primo de Orlando y Bradamante, y al resto de plantas encantadas y damas hechizadas.

Escena 3

El mar estalla en llamas y Alcina se sube a un barco monstruoso construido con huesos de bañera. Acompañada por un coro de monstruos, jura venganza.

Aterrado, Astolfo le pregunta a Melissa cómo van a escapar. Melissa lo tranquiliza, ya que su poder es mucho mayor que el de Alcina, ya que podrán volar cuando quieran.

Escena 4

Alcina desaparece, arrastrada por monstruos alados que rodean su barco, y todo el conjunto se transforma en un paisaje rocoso.

Melissa muestra las consecuencias dañinas del comportamiento de los hombres cuando son incapaces de controlar sus pasiones: ya no hay belleza ni encanto en el paisaje, sino un páramo yermo y pedregoso.

A continuación, comienza la Danza de las Damas que han sido liberadas de su hechizo. Comparten con las plantas la suerte de haber sido liberados del hechizo maligno.

Melissa dirige los festejos finales, invitando a damas y caballeros a bailar juntos. Cuando la sabia hechicera aparece en escena, subida a un carro tirada por centauros, todos los presentes cantan el madrigal final, celebrando la belleza de las mujeres toscanas y el mérito de la virtuosidad.

7.6.- Anexo F. Tabla de tesitura y uso de claves en las voces de los personajes

Esta tabla es fruto del trabajo y análisis de Sakira Ventura Quintana (2019) en su artículo *Discurso retórico como herramienta para el análisis estructural de la ópera barroca. La Liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina de Francesca Caccini*, pp. 6-7.

El ámbito o tesitura propuesto sigue las premisas del índice acústico franco-belga, que indica con el número 3 la octava donde se encuentra el do central (C3). Esta misma octava incluye el La del diapasón a 440 Hz (A3).

PERSONAJES	VOZ	TESITURA	CLAVE
Neptuno	Tenor	9ª (re 2-mi 3)	do 4ª
Río Vístula	Tenor	7ª (mi 2-re 3)	do 4ª
Melissa	Alto	8ª (si 2-si 3)	do 3ª
Ruggiero	Tenor	9ª (mi 2-fa 3)	do 4ª
Alcina	Tiple	11ª (re 3-sol 4)	do 1ª
Pastor	Tenor	7ª (sol 2-fa 3)	do 4ª
Sirena	Tiple	7ª (mi 3-fa 4)	do 1ª
Mensajera	Tiple	8ª (mi 3-mi 4)	do 1ª
Astolfo	Tenor	8ª (fa 2-fa 3)	do 4ª