

Vivaldi como personaje de ficción en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa y *Settecento* de Marcos Calveiro

Vivaldi as Fictional Character in Concierto barroco by Alejo Carpentier, Stabat Mater by Tiziano Scarpa and Settecento by Marcos Calveiro

Rocío PEÑALTA CATALÁN

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General
rociopenalta@filol.ucm.es

[recibido 08/10/2014, aceptado 27/01/2015]

RESUMEN

La figura del compositor italiano Antonio Vivaldi ha tenido mucho éxito como personaje literario y cinematográfico, y podemos encontrar ejemplos de su ficcionalización en obras de distinto género, que van desde la literatura infantil hasta la novela de intriga. Nuestro objetivo es analizar cómo aparece reflejado Vivaldi en tanto que personaje histórico en tres novelas: *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, *Stabat Mater* (2008) de Tiziano Scarpa y *Settecento* (2010) de Marcos Calveiro. Analizaremos qué detalles biográficos se destacan en cada una de estas obras y cómo son presentados en el contexto de la trama de ficción.

PALABRAS CLAVE: Antonio Vivaldi, literatura comparada, Alejo Carpentier, Tiziano Scarpa, Marcos Calveiro.

RESUMO

A figura do compositor italiano Antonio Vivaldi ten moito éxito como personaxe literario e cinematográfico, e podemos atopar exemplos da súa ficcionalización en obras de distinto xénero, que van desde a literatura infantil até a novela de intriga. O noso obxectivo é analizarmos como aparece reflectido Vivaldi como personaxe histórico en tres novelas: *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier, *Stabat Mater* (2008) de Tiziano Scarpa e *Settecento* (2010) de Marcos Calveiro. Analizaremos que detalles biográficos se destacan en cada unha destas obras e como son presentados no contexto da trama de ficción.

PALABRAS CHAVE: Antonio Vivaldi, literatura comparada, Alejo Carpentier, Tiziano Scarpa, Marcos Calveiro.

ABSTRACT

The figure of the Italian composer Antonio Vivaldi has been very successful as a literary and film character and we can find examples of his fictionalization in works of different genre, from children's literature to suspense novels. Our objective is to analyse how Vivaldi appears reflected as a historical character in three novels: *Concierto Barroco* (1974) by Alejo Carpentier, *Stabat Mater* (2008) by Tiziano Scarpa and *Settecento* (2010) by Marcos Calveiro. We shall analyse which biographic details are emphasized in each of these works and how they are presented in the plot.

KEY WORDS: Antonio Vivaldi, comparative literature, Alejo Carpentier, Tiziano Scarpa, Marcos Calveiro.

PEÑALTA CATALÁN, R. (2015): "Vivaldi como personaxe de ficción en *Concierto barroco* de Alejo Carpentier, *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa y *Settecento* de Marcos Calveiro", *Madrygal (Madr.)*, 18, Núm. Especial: 233-242.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Los años de formación. 3. El periodo como maestro en el Pio Ospedale della Pietà. 4. Vivaldi, *impresario* musical. 5. Últimos años en Viena. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas.

1. INTRODUCCIÓN

Antonio Vivaldi (1678-1741), figura histórica y uno de los referentes de la Venecia barroca, se ha transformado en un arquetipo capaz de servir de argumento a obras literarias de los más diversos géneros, desde la ciencia ficción, como es el caso de *La copa Antonio Vivaldi* (1995), del mexicano José Huerta Ibarra¹, a la intriga policiaca, en *El enigma Vivaldi* (2005) de Peter Harris². En la literatura infantil y juvenil ha tenido una presencia importante, como demuestra la gran cantidad de referencias que podemos encontrar en las bibliotecas –*Yo, Vivaldi* (1991) de Christophe Coffrant; *Vivaldi y la caja de pinturas mágicas* (2011) de Pierre Élie Mamou; *Strado & Varius en la trampa del cura pelirrojo* (2005) de Martina Skala; *Vigo es Vivaldi* (2000) de José Ramón Ayllón, por citar sólo algunos ejemplos. También en el ámbito cinematográfico ha tenido cierto éxito, sobre todo en películas que abordan algún aspecto de su biografía, como *Antonio Vivaldi, un prince à Venise* (Guillermou, dir., 2006), *Vivaldi, the Red Priest* (Marabini, dir., 2009), o *Rouge Venise* (Périer, dir., 1989), film sobre Carlo Goldoni donde Vivaldi aparece como personaje secundario.

En este trabajo vamos a abordar la faceta ficcionalizada del compositor veneciano poniendo en relación su representación literaria en tres novelas: *Concierto barroco*, publicada en 1974, del escritor cubano Alejo Carpentier; la novela breve del veneciano Tiziano Scarpa *Stabat Mater*, publicada en 2008 y ganadora

del Premio Strega en 2009, y *Settecento*, del gallego Marcos Calveiro, publicada en 2010. Las tres novelas tienen una temática muy similar y nos presentan a Vivaldi en distintos momentos de su carrera musical, por lo que la comparación resulta muy productiva³. Para abordar esta cuestión, aportaremos algunos datos sobre la biografía de Vivaldi que nos permitan imaginarnos en qué momento de su trayectoria vital podríamos ubicar estas historias de ficción⁴. Como veremos, las tres novelas contienen datos históricos que facilitan bastante la tarea de contextualización.

Antonio Lucio Vivaldi nació en 1678 en Venecia. El mismo día de su nacimiento, le fue administrado el agua de socorro –un bautismo provisional– por las graves condiciones de salud en que vino al mundo. Estos problemas de salud acompañarían a Vivaldi durante toda su vida; lo que él llamaba “*strettezza di petto*” sería, probablemente, asma bronquial. Esta enfermedad, sin embargo, le permitió llevar una vida bastante libre de obligaciones y dedicarse plenamente a la música. La carrera de Vivaldi puede dividirse en cuatro periodos: 1) formación; 2) periodo como maestro en el Pio Ospedale della Pietà; 3) su época de *impresario* musical y 4) sus últimos años en Viena.

2. LOS AÑOS DE FORMACIÓN

Antonio Vivaldi, hijo de Giovanni Battista Vivaldi, barbero y violinista de la Basílica de San Marcos, fue el único de sus ocho

¹ En este caso, Vivaldi da nombre a un torneo musical que sigue la misma estructura que los mundiales de fútbol, pero en el que compiten por el trofeo las obras inéditas de célebres compositores. La novela presenta una serie de mundos paralelos ambientados en distintas épocas y lugares –uno de ellos, precisamente, en la Italia del siglo XVIII– a los que se accede a través del sueño.

² Vivaldi como personaje aparece al inicio de la novela entregando, justo antes de su muerte en Viena, una información cifrada en forma de partitura a una sociedad secreta. El resto de la novela se desarrolla en la actualidad, cuando un violinista español intenta descifrar el mensaje del compositor veneciano.

³ Puesto que no vamos a detenernos en analizar el argumento de cada una de las novelas, remitimos a la siguiente bibliografía: frente a los escasos estudios disponibles sobre las otras dos obras, la bibliografía sobre *Concierto barroco* es muy abundante y variada, ofrecen una visión bastante completa y original Fernández Cozman (2004), Müller-Bergh (1978) y Norcisa López (2004), por citar sólo algunos; sobre *Stabat Mater*, véase Vasile (2012), y sobre *Settecento*, véase Peñalta Catalán (2013).

⁴ Para una narración detallada de la biografía de Antonio Vivaldi, véase Talbot (1990).

hermanos que emprendió la carrera musical, siguiendo los pasos de su padre. Desde los diez años, Antonio había sido orientado hacia la vida eclesiástica por deseo de su madre que, al parecer, el día del nacimiento de Antonio, viendo las condiciones de salud de su hijo, había hecho la promesa de que, si sobrevivía, se convertiría en sacerdote. Así, en cuanto alcanzó la edad mínima necesaria, comenzó a estudiar teología, pero no abandonó la música y, en 1696, con 18 años, fue contratado como violinista de la Basilica de San Marcos para los conciertos de Navidad.

En 1703 se ordenó sacerdote y enseguida recibió el sobrenombre de “il Prete Rosso”, el Cura Pelirrojo, por el color de su cabello (que a menudo llevaba oculto bajo la peluca que, en aquella época, estaba de moda). Un año después, fue dispensado de celebrar misa por motivos de salud.

Como veremos, las novelas obvian este primer periodo de la vida de Vivaldi y nos lo presentan ya en la segunda etapa de su carrera musical, como sacerdote y maestro de música en el Ospedale della Pietà; aunque algunos de los aspectos mencionados sí que están presentes en los libros, como, por ejemplo, el apodo de Vivaldi.

En *Concierto barroco*, escribe Carpentier: “Allí estaba sentado ya, en una mesa del fondo, el Fraile Pelirrojo, de hábito cortado en la mejor tela, adelantando su larga nariz corva entre los rizos de un peinado natural que tenía, sin embargo, como un aire de peluca llovida” (Carpentier 2002: 39). También Marcos Calveiro hace referencia al sobrenombre del compositor: “O Prete Roxo, como todos alcuman ao mestre Vivaldi na cidade (...)” (Calveiro 2010: 29).

Tiziano Scarpa, aunque no menciona el apodo del fraile, sí que hace referencia al color cobrizo de su cabello continuamente, como por ejemplo en la siguiente cita, muy similar a la descripción que del compositor hacía Carpentier: “(...) è brutto, con quei capelli ispidi, colore del rame, e il naso grosso” (Scarpa 2010: 127).

En opinión de Patrick Barbier (2005: 30), el verdadero aspecto de Antonio Vivaldi habría que buscarlo en las caricaturas de la época y no tanto en la pintura. Mientras que el retrato de Vivaldi con pluma y violín que se conserva en Bolonia es, claramente, una imagen idealizada del compositor, las caricaturas de sus contemporáneos, como las de Ghezzi y François Morellon La Cave, se aproximan mucho más –a pesar de la exageración de sus trazos– a las descripciones que hemos leído.

Otra noticia sobre Vivaldi que también ha recogido Scarpa en *Stabat Mater* es el hecho de que estuviese dispensado de celebrar la eucaristía. Vivaldi padecía de asma desde su nacimiento lo cual, en teoría, le incapacitaba para decir misa –aunque luego derrochase energía física en otras actividades, como la composición y la interpretación.

En *Stabat Mater*, Cecilia, voz narrativa y una de las huérfanas de la Pietà, es testigo de una escena curiosa: el sacerdote comienza a celebrar la misa a escondidas, de madrugada, en la iglesia del hospicio; llegado el momento de la consagración le sobreviene un fuerte ataque de tos que le impide continuar con el rito y que pone sobre aviso a las monjas (Scarpa 2010: 88-92). Un año después, conversando con Vivaldi, la muchacha descubre que aquello no fue más que una representación para ganarse a las religiosas:

—Vi ho visto dire la messa.

—Io, dire la messa? E quando?

—Un anno fa. Eravate appena arrivato all’Ospitale, da pochi giorni. Avete celebrato la funzione al buio, da solo, era ancora notte, ma poi vi siete sentito male.

—Oh, quella è stata una messa in scena!

—Come?

—Per ingraziarmi le suore. Dopo quella volta mi hanno trattato come il loro pulcino. Mi hanno riempito di attenzioni. Non c’è niente di più conveniente che dare a una donna che non ha figli la scusa per sentirsi un po’ mamma. (Scarpa 2010: 120-121)

Son numerosos los testimonios que aseguran que para Antonio Vivaldi las obligaciones que le imponía su condición de sacerdote

suponían un estorbo para dedicarse plenamente a lo que más le gustaba: la música⁵ (Ackroyd 2010: 457-458; Barbier 2005: 26-27). Así pues, este diálogo vendría a redundar en esa idea. También Alejo Carpentier hace referencia en su novela a este hecho: “(...) el Preste (...) quien –aunque nunca hubiese dicho una misa, pues estaba demostrado que los humos del incienso le daban ahogos y pruritos– era hombre de tonsura y disciplina...” (Carpentier 2002: 60). Su hiperactividad musical y lo que algunos coetáneos, como Charles de Brosses, han denominado la “furia compositora”⁶ de Vivaldi, permitirían desmentir su debilidad física y su frágil salud⁷.

3. EL PERIODO COMO MAESTRO EN EL PIO OSPEDALE DELLA PIETÀ

La segunda etapa de la carrera de Vivaldi es la que desarrolla en el Ospedale della Pietà como maestro de música. En aquella época, existían en Venecia cuatro *ospedali*, instituciones de caridad que ofrecían asistencia a enfermos, y cuidados y educación a niños huérfanos o procedentes de familias muy pobres pero, al mismo tiempo, eran importantes centros de cultura musical.

Antonio Vivaldi llega a la Piedad como maestro de violín en septiembre de 1703, con

25 años y apenas seis meses después de ser ordenado sacerdote. Un año más tarde, en agosto de 1704, se le encomendó también la enseñanza de la viola inglesa. Al principio, las labores que desempeñaba Vivaldi eran puramente pedagógicas, lo que explica que no tuviese la obligación de componer. A pesar de lo limitado de sus funciones en este primer periodo, el carácter y las enseñanzas de Vivaldi influyeron desde el principio en la evolución de los conciertos de la Pietà, dando mayor protagonismo a los instrumentos –hasta entonces en un segundo plano respecto de la música vocal (Barbier 2005: 89-91).

Son precisamente los primeros años de Vivaldi como maestro en la Pietà los que refleja Tiziano Scarpa en su novela *Stabat Mater*: “È arrivato un nuovo maestro compositore e insegnante di violino. È giovane, ha il naso grande e i capelli rossi” (Scarpa 2010: 78).

Antes de la llegada de Vivaldi al *ospedale*, Cecilia reflexiona sobre el antiguo maestro, Don Giulio, un anciano carente de inspiración que compone una y otra vez la misma pieza con variaciones mínimas: “don Giulio ormai non bada piú alla musica, scrive sempre la stessa cosa, da anni, sempre la stessa messa, lo stesso mottetto, le stesse melodie per qualunque solennità. È stanco, è vecchio,

⁵ Caterina, musicóloga y protagonista de la novela *Las joyas del paraíso* de Donna Leon, también reflexiona sobre esta faceta de Vivaldi al compararlo con Steffani –el compositor sobre el que investiga–, y lo expresa de esta manera: “Vivaldi era sacerdote además de músico, pero él utilizó su posición en la Iglesia para favorecer su carrera musical, el verdadero centro de su existencia. Vivió y trabajó como músico y compuso hasta que murió (...). Caterina no sabía prácticamente nada de su trayectoria vital, pero sabía que lo eclesiástico, a excepción de la música sagrada, no tuvo ningún papel en su vida y que él tampoco aspiraba a conseguir un cargo clerical de mayor importancia” (Leon 2012: 229).

⁶ Usamos la expresión traducida por Eduardo Gil Bera en *Cartas confidenciales sobre Italia* (Brosses 2011: 144); De Brosses se refiere a Antonio Vivaldi como “un *vecchio*, qui a une furie de composition prodigieuse” (1931: 237).

⁷ El Barón Johann Friedrich Armand von Uffenbach, en el relato de su viaje por Italia, hace referencia al virtuosismo y a la sorprendente energía con que Vivaldi tocaba el violín, de manera que le parece increíble que otro músico pueda interpretar esa pieza a la misma velocidad que lo hacía el veneciano: “Al final, Vivaldi interpretó un acompañamiento como solista, admirable, al que siguió una fantasía que me dejó literalmente aterrorizado, pues no creo que se haya tocado ni se pueda tocar nunca así. De hecho, mantenía los dedos tan cerca del puente que no quedaba espacio para el arco, y esto sobre las cuatro cuerdas, con pasajes fugados y a una velocidad increíble” (Barón von Uffenbach *apud* Herrera 2007: 312). Carpentier, en *Concierto barroco*, describe algo semejante al referirse a las “resueltas y acrobáticas arremetidas que habrían de magnificar su virtuosismo” (Carpentier 2002: 64).

si ripete” (Scarpa 2010: 44). Lo cierto es que el ingreso de Vivaldi como maestro de violín en la Pietà en 1703 se debió a un deseo expreso del que era maestro de coro en el *ospedale* desde hacía dos años, Francesco Gasparini, y a su voluntad de reforzar y renovar los instrumentos de cuerda (Barbier 2005: 90). Parece ser que los resultados de su labor se dejaron sentir inmediatamente y Patrick Barbier, en su libro *La Venecia de Vivaldi*, recoge los comentarios que sobre los conciertos de la Pietà publicó el semanario *Pallade Veneta* en aquella época⁸. El entusiasmo generado movió a los administradores de la institución a crear para Vivaldi un puesto inédito en mayo de 1716, el de *maestro dei concerti*, que ya sí requería el trabajo de composición, y que el músico ocupó en distintos periodos hasta su partida a Viena en 1739 (Barbier 2005: 91).

Más adelante, en la novela de Scarpa, vemos a Vivaldi escuchando y juzgando a las alumnas que deben formar parte de la orquesta, ya asumiendo un papel más relevante que el de simple maestro de violín: “Abbiamo suonato una alla volta nella stanza, per essere giudicate dal nuovo maestro compositore. Don Antonio ascoltava seduto, dandoci le spalle, per non essere influenzato dalla nostra figura” (Scarpa 2010: 94). También en *Concierto barroco* aparece dirigiendo la orquesta de huérfanas en un improvisado concierto en el *ospedale* en el

que participan, entre otros personajes, Haendel y Scarlatti.

Se colocaron los atriles, se instaló el sajón, magistralmente, ante el teclado del órgano, probó el napolitano las voces de un clavicémbalo, subió el Maestro al podium, agarró un violín, alzó el arco y, con dos gestos enérgicos, desencadenó el más tremendo *concerto grosso* que pudieron haber escuchado los siglos (...). (Carpentier 2002: 46)

En *Settecento*, sin embargo, la información que se nos ofrece sobre las labores de Vivaldi en la Piedad es muy limitada. Como su ayudante Aldo le explica a Giacometto Casanova: “(...) o mestre éche moi celoso co seu traballo no hospicio, nin sequera me deixa entrar” (Calveiro 2010: 60).

A medida que aumenta su presencia en la Pietà, Vivaldi va introduciendo determinados cambios que aparecen ejemplificados en las novelas. Entre otras cuestiones, sugiere a sus alumnas un cambio en la manera de sostener los violonchelos, sujetándolos entre las piernas, lo que escandaliza inicialmente tanto a las monjas como a las huérfanas de la Pietà (Scarpa 2010: 107-108)⁹; y sus prescripciones sobrepasan el terreno estricto de la música cuando sugiere ciertas reformas arquitectónicas en la iglesia de la Piedad para mejorar la acústica del templo (Scarpa 2010: 108-109).

⁸ Por ejemplo, en mayo de 1704, *Pallade Veneta* publicaba: “El domingo, las muchachas del coro de la Pietà hicieron oír en las vísperas una sinfonía de instrumentos dispuesta a cada lado de la iglesia con tal armonía y novedad de ideas que dispensaron maravillas extáticas y hacían suponer que tales composiciones venían del cielo más que de los hombres” (Barbier 2005: 91). El semanario aparece en la novela de Marcos Calveiro, pues en él publica sus críticas musicales el personaje de Benedetto Ricotta (Calveiro 2010: 18), trasunto de Benedetto Marcello (Calveiro 2012). También se hace referencia a las caricaturas que solían aparecer en la primera plana del “xornal que os rapaces venden a berros na Ponte de Rialto” (Calveiro 2010: 15).

⁹ Las maneras italianas en la interpretación musical se consideraban inapropiadas en otros lugares, como España. Los excesos interpretativos de la música italiana llevados a Santiago de Compostela por Buono Chiodi en *Settecento* (Calveiro 2010: 101) sorprenden e incomodan a los inquisidores españoles (Alén 2010: 484), sin embargo, los músicos italianos eran de los más reputados en el siglo XVIII y los directores los buscaban para componer sus orquestas: “Chiodi contaba además con una capilla de música que entonces estaba al más alto nivel de interpretación; tenía buenos cantores y buenos instrumentistas y los músicos se compenetraban perfectamente entre sí y con su maestro; baste señalar en este aspecto que un tercio de la capilla de música [de la catedral de Santiago de Compostela] estaba configurada por músicos extranjeros, en su gran mayoría italianos” (Alén 2010: 477).

Durante su periodo en la Pietà, Vivaldi escribe gran parte de su música, incluidas muchas óperas y conciertos. El compositor alcanza la celebridad con la publicación en 1711 de la colección de conciertos *L'Estro armonico*, que obtiene un éxito enorme en toda Europa.

4. VIVALDI, *IMPRESARIO* MUSICAL

La faceta de *impresario* y director musical, en la que Vivaldi pone en escena tanto sus propias óperas como las composiciones de otros músicos, aparece recogida especialmente en *Concierto barroco*, cuyo capítulo más extenso se refiere al estreno de la ópera *Montezuma* de Vivaldi en el teatro Sant'Angelo de Venecia en 1733. La voz narrativa describe las tramoyas, el escenario, los decorados del teatro y, sobre todo, a Vivaldi en el papel de director y *concertino*:

Hiciéronse escuchar nuevamente los martillos de los “mori” (...), pero ahora el sonido de sus martillazos se confundió con el de los presurosos martillazos de los tramoyistas del Sant'Angelo que, tras del telón de terciopelo encarnado, acababan de colocar la gran decoración del primer acto. Afinaban cuerdas y trompas los músicos de la orquesta, cuando el indiano y su servidor se instalaron en la penumbra de un palco. Y, de pronto, cesaron los martillazos y afinaciones, se hizo un gran silencio y, en el puesto del director, vestido de negro, violín en mano, apareció el Preste Antonio, más flaco y narigudo que nunca, pero acrecido en presencia por la ceñuda tensión de ánimo que, cuando había de enfrentarse con tareas de arte mayor, se le manifestaba en una majestuosa economía de gestos –parquedad muy estudiada para hacer resaltar mejor las resueltas y acrobáticas arremetidas que habrían de magnificar su virtuosismo en los pasajes concertantes. Metido en lo suyo, sin volverse para mirar a las pocas personas que, aquí, allá, se habían colado en el teatro, abrió lentamente un manuscrito, alzó el arco –como *aquella noche*– y, en doble papel de director y de ejecutante impar, dio comienzo a la sinfonía, más agitada y ritmada –acaso– que otras sinfonías suyas de sosegado tempo, y se abrió el telón sobre un estruendo de color. (Carpentier 2002: 64-65)

Esta faceta de Vivaldi también aparece en las páginas de *Settecento*, cuando el joven Giacometto Casanova observa al compositor

dirigiendo los ensayos de su compañía para el estreno de la “nova e agardada ópera do compositor, o máis querido fillo da Serenísimá, que abriría a tempada do Entroido” (Calveiro 2010: 25-26). Unas páginas más adelante, descubrimos que se trata de *Feraspe*, estrenada en 1739.

O Preste Roxo, como todos alcuman ao mestre Vivaldi na cidade, tamén sente o seu corpo inchado, mais polo seu nerviosismo ante a próxima estrea. Feito un bulebulé e coa resaca baténdolle nas tempas, alanca pola platea do teatro de Sant'Angelo, onde dirixe os ensaios da súa nova ópera, *Feraspe*. Neste envite xoga o seu pouco capital e todo o seu prestixio. (...) Sobre o inhóspito escenario, baleiro aínda dos barrocos decorados e das enxeñosas tremoias, Anna Giró canta unha sentida cavatina. (Calveiro 2010: 29)

En este pasaje de *Settecento* se hace referencia al trabajo de Vivaldi no sólo como compositor, sino también como *impresario* de ópera, labor que comenzó en 1714 con su segunda ópera, *Orlando finto pazzo*, estrenada en el teatro Sant'Angelo. Marcos Calveiro nos da alguna pista sobre las causas que movieron a Vivaldi a trabajar también como *impresario* para representar sus propias óperas:

Na última tempada en Ferrara, o seu *Siroe* fora un fracaso e, segundo lle contaran, o público cualificara os seus recitativos de mediocres. Mais Vivaldi non tardara en descubrir a causa do fracaso. Como non puidera acudir aos ensaios, deixara todo nas mans do empresario e do primeiro clavecinista, quen, atopando os seus recitativos difíciles de interpretar, os modificara ao seu antollo e os estragara. (Calveiro 2010: 29)

El Vivaldi de *Settecento* reflexiona sobre las funciones del empresario musical y los problemas a los que se enfrenta habitualmente, lo que nos proporciona una información muy valiosa sobre el funcionamiento y la gestión de las representaciones operísticas en esta época:

Comeza a estar canso das óperas, “isto nin é música nin é nada”, pensa. Os melodramas convertéronse nunha poxa na que, como un feirante de gando longobardo, ten que pasar semanas releando con todo o mundo por aforrar unhas libras aquí e outras acolá. Está farto de todos eles e de quedar sempre coma un rañicas. De discutir

coas estiradas das divas e cos fachendosos dos *castrati* sobre o número de arias que lles corresponden e se se axeitan ou non aos seus dotes vocais. De pelexar cos obstinados escenógrafos, empeñados en converteren as óperas nun circo de máquinas e tremoias para abraio do público. De axustar as excesivas caxemiras e brocados dos xastres, que pretenden lucir o seu traballo coa agulla como se da proclamación dun príncipe elector se tratase. De loitar cos rípios e argumentos duns libretistas que cren ser o senlleiro poeta compoñendo en vinte cantos as fazañas daquel cabaleiro lorenés que liberou Xerusalén na primeira cruzada. E despois está o aluguer dos palcos aos insignes patricios venecianos, algúns dos cales levan xeracións sen pagar a renda, mais ¿quen se atreve a reclamarlle nada a un membro do Gran Consello da Serenísimas? (...). (Calveiro 2010: 33-34)

En el cénit de su carrera musical, Vivaldi recibe continuas invitaciones para interpretar y componer en diversas ciudades europeas, e incluso es convocado por el papa Benedicto XIII a tocar para él.

En Mantua, Vivaldi conoce a la cantante Anna Girò, que se convertiría en su protegida, siendo la *prima donna* de, al menos, quince óperas de Vivaldi, entre 1723 y 1740. La relación personal entre Vivaldi y la Girò fue muy controvertida y objeto de muchas murmuraciones, una cuestión a la que hacen referencia también las novelas.

En *Concierto barroco*, durante la representación de la ópera *Montezuma*, en el momento en que Anna Girò aparece sobre el escenario, el negro Filomeno hace notar a su amo: “No podía faltar en el drama (...). Es Anna Giró, la querida del Fraile Antonio. Para ella es siempre el primer papel” (Carpentier 2002: 66). Y aunque el Amo le reprende por su comentario, ninguno de los personajes parece poner en duda esa afirmación en ningún momento. Al final del ensayo, el Preste muestra “repentina prisa por marcharse, a una impaciente llamada de la guapa Anna Giró que había aparecido, pero ahora sin el realce de luces y tramoya, al fondo del escenario” (Carpentier 2002: 76-77).

También en *Settecento* se alude a la cohabitación del compositor con la *prima donna* cuando Carlo Torttoni –trasunto del dramaturgo Carlo Goldoni– les visita en la casa que ambos comparten –y en la que también vive Paolina, la hermana de la cantante– en la Fondamenta del Dose¹⁰:

Ao escoitar o nome do preste, o enmascarado ve a oportunidade de galantear de novo á deliciosa Anna Giró, así que se ofrece como improvisado paladín do indefenso aprendiz¹¹. (...) Aldo segue as alancadas de Torttoni e, despois de serpear por pontes e calellas durante un bo treito, chegan á Fondamenta del Dose. (Calveiro 2010: 48)

¹⁰ Calveiro describe el origen y la evolución de la relación de la singular pareja: “Coñecéranse alá polo ano 1723 en Mantua e a partir dese día Anna foi a discípula e a protexida do mestre, que guiou a súa carreira con man de ferro ata que no ano 1726 lle deu o papel principal na súa opera *Farnace*. Annina daquela tiña dezasete anos e Vivaldi corenta e oito. Despois viñeron as viaxes por media Europa e as actuacións en teatros e salóns de Dresde, Roma ou Amsterdam. Ao comezo, as leas entre o mestre e a súa pupila, entre os afervoados amantes, ficaban na intimidade do fogar ou dunha carruaxe ou do cuarto dunha fonda, mais engorde se fixeron públicas e ben coñecidas por todos. (...) o cardeal lles prohibiu a ambos os dous a entrada na cidade do Po para a estrea da ópera que pechaba a tempada, pois dicía que Vivaldi macelaba a súa condición de crego por negarse a oficiar misa e por manter unha relación inmoral coa cantante” (Calveiro 2010: 30-31).

¹¹ El propio Goldoni, personaje que se oculta detrás del Carlo Torttoni de *Settecento*, efectivamente elogia las bellezas de la contralto en sus *Mémoires*: “(...) Mademoiselle Giraud, jeune Chanteuse, née à Venise, mais fille d’un Perruquier François. Elle n’ étoit pas jolie, mais elle avoit des graces, une taille mignone, de beaux yeux, de beaux cheveux, une bouche charmante, peu de voix, mais beaucoup de jeu” (Goldoni 1787: I, 287). Tampoco el negro Filomeno de *Concierto barroco* es insensible a “las redondas caderas y el sonrosado escote de Anna Giró” (Carpentier 2002: 69).

Entre los autores de estas y otras obras sobre Vivaldi encontramos dos claras tendencias en la representación de la vida del compositor: los que defienden que cumplió con los votos eclesiásticos en todo momento y los que, sin juzgarle, consideran que los soslayó ampliamente. En *Settecento*, Benedetto Ricotta acusa a Vivaldi de ser un “preste mullereiro e toleirán” (Calveiro 2010: 19) y en *Concierto barroco*, Haendel le llama “fraile putañero” (Carpentier 2002: 46). Sin embargo, en *Stabat Mater* no se hace ninguna alusión a esta cuestión y, de hecho, vemos cómo el Cura Pelirrojo trata a las huérfanas con total respeto, algo que también se pone en duda en las novelas de Carpentier—en *Concierto barroco* lo vemos accediendo durante la noche a las estancias privadas del *ospedale* y tratando con mucha familiaridad a las muchachas— y Calveiro—en *Settecento*, Giacometto manifiesta su envidia por el contacto que Vivaldi mantiene con las huérfanas: “o encristado galo roxo tiña a bo recado e só para os seus ollos avarentos de crego ás poliñas máis fermosas da República toda” (Calveiro 2010: 58).

5. ÚLTIMOS AÑOS EN VIENA

La vida de Vivaldi, al igual que la de otros muchos compositores de su tiempo, concluye infelizmente, entre problemas económicos y personales. Sus composiciones ya no eran apreciadas en Venecia por el cambio en los gustos musicales. Por eso, decide trasladarse a Viena, a donde había sido invitado por el emperador Carlos VI y donde esperaba ocupar algún puesto oficial en la corte. Desgraciadamente, poco tiempo después de su llegada a Viena, en octubre de 1740, Carlos VI fallece. Por si fuera poco, la Guerra de Sucesión austríaca, que implicó la clausura de todos los teatros vieneses, dejó al compositor sin la protección imperial y sin fuente de ingresos. La única de las tres novelas que se refiere a este último periodo de la vida de Vivaldi es *Settecento*, de Marcos Calveiro.

Vivaldi comeza os preparativos da súa partida en setembro do ano 1740. (...) unha vez en Viena, agarda poñerse baixo a protección de Carlos VI, aquel que pretendara o trono de España (...). En outubro, cando Vivaldi chega a

Viena, a cidade está de loito e os crespóns negros aseñóranse nos seus balcóns e as campás de todas as igrexas tocan a defunto. O emperador Carlos VI morreu de improviso hai uns días. (Calveiro 2010: 168-173)

Demasiado enfermo y pobre, Vivaldi permaneció en Viena, malvendiendo sus manuscritos para salir adelante, hasta su muerte, el 28 de julio 1741. Antonio Vivaldi fue enterrado, con las ceremonias destinadas a las personas pobres, en Viena.

(...) así, Antonio Lucio Vivaldi, fillo de Giovanni Battista e de Camilla Calichio, mestre del Conde Sudetto, mestre de coro do pío Hospicio da Piedade e mestre de Capela do señor Príncipe Fillippo Langravio, volve á terra, pobre e esquecido, na cidade dos Habsburgo, lonxe da súa benquerida Venecia, lonxe dos teatros e das súas meniñas, lonxe de todos e de todo. (Calveiro 2010: 168)

Igual fortuna sufrió su música, que cayó en el olvido, donde permaneció hasta mediados del siglo XX, cuando, gracias a las investigaciones de diversos musicólogos, Vivaldi volvió a ocupar un puesto central en la historia de la música europea.

6. CONCLUSIONES

El personaje de Vivaldi fue tan controvertido en su momento que llegó a estar en el punto de mira del terrible Consejo de los Diez de la Serenísima República—como podemos leer en *Settecento* (Calveiro 2010: 66-68)—; y aunque querido y admirado por sus compatriotas, sus métodos, considerados poco ortodoxos, y su modo de vida en apariencia poco apropiado para un sacerdote, dieron mucho que hablar—a pesar de la tolerancia y la libertad de costumbres que caracterizaban a la Venecia barroca.

Vivaldi es el nexo de unión de estas tres novelas—aunque no el único, porque hay otros elementos comunes, como la ambientación en la Venecia del siglo XVIII, el protagonismo que tiene la música en las tres novelas, la presencia de las huérfanas del *ospedale*, etc. Antonio Vivaldi como protagonista novelesco resulta especialmente productivo por aunar en su personalidad dos facetas, una más vivaz y otra más grave: como compositor y empresario operístico, por un lado, y como sacerdote

y autor de música sacra, por otro. De manera que cada uno de los autores ha podido seleccionar los aspectos que más interesaban para recrear su figura en función del carácter general de la novela: más festivo y alegre en *Concierto barroco*, destacando su labor como compositor y director de óperas; mucho más

sobrio en *Stabat Mater*, donde se muestra al Vivaldi compositor de música sacra y maestro de música de las huérfanas del *ospedale*, y una visión más rica, más llena de contrastes, en *Settecento*, quizá también porque abarca un periodo más amplio de su vida, que acaba con el triste capítulo de su muerte en Viena.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKROYD, Peter (2010): *Venice. Pure City*. Londres: Vintage Books.
- ALÉN, María del Pilar (2010): “Música y catedrales: las ‘óperas’ de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso”, *SEMATA. Ciencias Sociais e Humanidades* 22, pp. 473-494.
- BARBIER, Patrick (2005): *La Venecia de Vivaldi. Música y fiestas barrocas* (trad. J. Terré). Barcelona: Paidós.
- BROSSES, Charles de (1931): *Lettres familières sur l’Italie* (Publiées d’après les manuscrits avec une introduction et notes par Yvonne Bezard). París: Firmin-Didot et Cie., vol. I.
- (2011): *Cartas confidenciales sobre Italia*. (ed. y trad. E. Gil Bera; pról. Stendhal). Madrid: Antonio Machado Libros.
- CALVEIRO, Marcos (2010): *Settecento*. Vigo: Xerais.
- (2012): Entrevista a Marcos Calveiro por Rocío Peñalta (27 de agosto de 2012).
- CARPENTIER, Alejo (2002): *Concierto barroco*. Madrid: Alianza.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo Rubén (2004): “Lectura estilística de *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier”, *Revista electrónica de estudios filológicos* 7 (disponible en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/estudios/fcarpent.htm>) [Consulta 10/12/2013].
- GOLDONI, Carlo (1787): *Mémoires de M. Goldoni, pour servir a l’histoire de sa vie, et a celle de son théâtre. Dediés au Roi*. París: Chez la Veuve Duchesne, 2 vols.
- HERRERA, José María (2007): *Venecia galante* (introducción y selección de textos e imágenes de J. María Herrera). Marbella: Edinexus.
- LEON, Donna (2012): *Las joyas del paraíso* (trad. M. Figueroa Evans). Barcelona: Seix Barral.
- MÜLLER-BERGH, Klaus (1978): “Concierto color barroco de Alejo Carpentier”, en *El barroco en América. Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación / Universidad Complutense de Madrid, pp. 529-538.
- NORCISA LÓPEZ, Adolfo (2004): “Concierto barroco: contrapunto entre el espacio central apolíneo y el espacio marginal dionisiaco”, *Revista de Estudios Hispánicos* 31/1, pp. 171-182.
- PEÑALTA CATALÁN, Rocío (2013): “La Venecia de Vivaldi en *Settecento* de Marcos Calveiro”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 18, pp. 207-219.
- SCARPA, Tiziano (2010): *Stabat Mater*. Torino: Einaudi.
- TALBOT, Michael (1990): *Vivaldi* (trad. J. Alfaya y P. Tomás). Madrid: Alianza.

VASILE, Geo (2012): “‘Cecilia sono io’. Geo Vasile su *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa”, *Orizzonti culturali italo-romeni. Rivista interculturale bilingue* 1, año II (disponible en: http://www.oriz-zonturiculturale.ro/it_recensioni_Geo-Vasile-su-Tiziano-Scarpa.html) [Consulta: 23/01/2014].

FILMOGRAFÍA

GUILLERMOU, Jean-Louis (dir.) (2006): *Antonio Vivaldi, un prince à Venise*. Francia: Vivaldi Productions / Ila Palma / Groupe Méditerranéenne de Participations.

MARABINI, Liana (dir.) (2009): *Vivaldi, the Red Priest*. Italia: Liamar Media World / Condor Pictures.

PÉRIER, Etienne (dir.) (1989): *Rouge Venise*. Francia / Italia: Cléa Productions / Président Films / Reteitalia.