

La Calisto

Francesco Cavalli (1602-1676)



LA CALISTO

Francesco Cavalli (1602-1676)

DRAMMA PER MUSICA EN PRÓLOGO Y TRES ACTOS. MÚSICA DE FRANCESCO CAVALLI (1602-1676).
LIBRETO DE GIOVANNI FAUSTINI, BASADO EN EL LIBRO II DE LAS METAMORFOSIS (8 D.C.), DE OVIDIO.
ESTRENADO EN EL TEATRO SAN APOLLINARE DE VENECIA EL 28 DE NOVIEMBRE DE 1651. ESTRENO EN EL
TEATRO REAL PRODUCCIÓN DE LA BAYERISCHE STAATSOPER DE MÚNICH.

Director musical: **Ivor Bolton** (17, 19, 20, 21, 23, 24, 25 / 3) / **Christopher Moulds** (18, 26 / 3)

Director de escena: **David Alden**

Escenógrafo: **Paul Steinberg**

Figurinista: **Buki Shiff**

Iluminadora: **Pat Collins**

Coreógrafa: **Beate Vollack**

La Natura / Satirino / Le Furie: **Dominique Visse**

Leternità / Giunone: **Karina Gauvin** (17, 19, 21, 23, 25, 26 de marzo)

Rachel Kelly (18, 20, 24 de marzo)

Il Destino / Diana / Le Furie: **Monica Bacelli** (17, 19, 21, 23, 25, 26 de marzo)

Teresa Iervolino (18, 20, 24 de marzo)

Giove: **Luca Tittoto**

Mercurio: **Nikolay Borchev** (17, 19, 21, 23, 25, 26 de marzo)

Borja Quiza (18, 20, 24 de marzo)

Calisto: **Louise Alder** (17, 19, 21, 23, 25 de marzo)

Anna Devin (18, 20, 24, 26 de marzo)

Endimione: **Tim Mead** (17, 19, 21, 23, 25, 26 de marzo)

Xavier Sabata (18, 20, 24 de marzo)

Linfea: **Guy de Mey** (17, 19, 21, 23, 25, 26 de marzo)

Francisco Vas (18, 20, 24 de marzo)

Pane: **Ed Lyon** (17, 19, 21, 23, 25, 26 de marzo)

Juan Sancho (18, 20, 24 de marzo)

Silvano: **Andrea Mastroni**

Orquesta Barroca de Sevilla

17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26 de marzo / 20.00 h; domingos, 18.00 h

Salida a la venta 10 de diciembre de 2018

ARGUMENTO

La Calisto

Prólogo

En el antro de la Eternidad. Como ocurre en las óperas de los primeros tiempos barrocos, en la introducción de la obra se presentan personajes simbólicos que en bastante manera adelantan el contenido argumental de la misma, además de exponer algunos temas en relacionados con la moral y las buenas costumbres humanas.

La Eternidad y la Naturaleza, dirigiéndose a las almas de los seres que están aún por nacer, los prepara para su viaje vital. La Naturaleza le aconseja controlar sus acciones, seguir el camino

de la virtud y poder así lograr la inmortalidad que les confiere el libro de la Eternidad. Interviene el Destino, exigiendo a la Eternidad y a la Naturaleza que Calisto, la hija del rey de la Arcadia Licaón, sea elevada a los cielos como una constelación. Calisto acabará convirtiéndose así en la Osa Mayor.

Acto I

Júpiter, el supremo dios de la mitología griega, y Mercurio, su mensajero, descienden a la tierra para reparar los daños ocasionados por Faetón quien, en un carro de fuego que le había



entregado su padre el Sol se había acercado demasiado a la tierra reduciendo a cenizas parte de la Arcadia y el territorio de caza perteneciente a la diosa Diana.

Júpiter percibe a la bellísima sirvienta de la diosa, Calisto, que se lamenta de la desecación de las fuentes y los ríos. Júpiter le declara su amor y hace que de la tierra surja el agua liberadora. Mercurio intenta convencer a Calisto para que ceda a los deseos de Júpiter, pero la joven virgen ha jurado ser casta y fiel al culto de Diana.

Mercurio aconseja a Júpiter que intente la seducción por otra vía. El dios adquiere la apariencia de Diana y así convence a la joven para que le siga a un espacio recóndito donde podrán intercambiarse puras caricias y púdicos besos. Mercurio está convencido que a través del engaño es cómo se logra el auténtico amor.

Por su parte, en un bosque cercano, el bello Endimión nieto de Zeus, se siente muy atraído por Diana aunque no está muy convencido de que su pasión pueda realizarse y por ello no ha sido capaz de expresarle esas aspiraciones sentimentales. Sin embargo, Diana pese a su voto de castidad no puede ocultar su atracción por Endimión con el que se encuentra en una partida de caza junto con su séquito.

Calisto en pleno éxtasis se encuentra con la verdadera Diana a la que recuerda los instantes de placentera ternura que, cree ella, ha disfrutado con la diosa de la caza. Diana, perpleja y un tanto furiosa por esa actitud que no acaba de entender, aleja de sí a Calisto. Esta queda destrozada.

A Linfea, una de las ninfas de Diana, le gustaría saber cómo se comporta un hombre en la cama; el sátiro Satirino se ofrece a explicárselo, pero la joven lo rechaza, ya que no es un verdadero humano sino una mezcla de hombre con una cabra.

Diana tiene otro admirador más que por ella suspira: el dios de los ganados, los campos y los pastores, Pan, a quien la remisa diosa apenas escucha. Pan se lamenta de que ella prefiera otros labios más dulces que los suyos. Silvano, el fiel compañero de Pan, y Satirino se comprometen a descubrir al amante que tiene Diana y quitarlo de en medio. Antes de quedarse dormido Pan entona una nana. Varios osos salen de la profundidad del bosque y bailan una chacona.

Acto II

Desde la cima del monte Liceo Endimión observa a su amada Diana que se refleja en el cielo como si fuera la luna. Ante tan placentera visión se queda dulcemente dormido. Diana se acerca y lo contempla extasiada. Entre sueños Endimión la toma en sus brazos y al despertar de improvisado no puede evitar dar salida a sus hasta ahora sentimientos ocultos, a los que responde Diana confesándole también su pasión. Cuando parte Diana, dejando triste al amado, Satirino que ha sido testigo de la escena corre a contar lo sucedido a Pan, quejándose de la inconstancia femenina.

En una llanura regada por el río Erimanto, se halla Juno, la esposa de Júpiter, a la que le han llegado noticias de la nueva infidelidad marital.

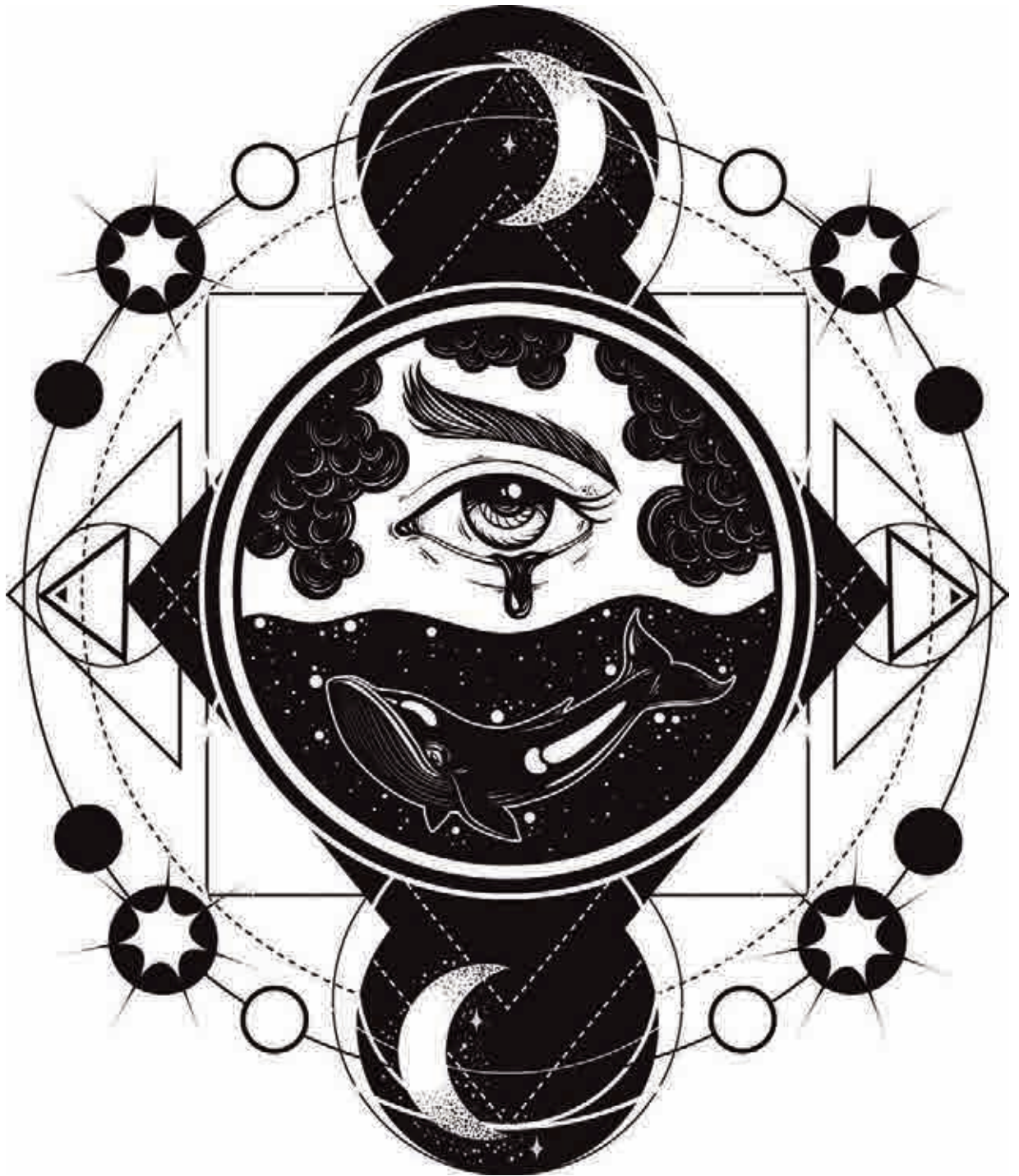


Llega Calisto inconsolable en su dolor y Juno se pone a confortarla. Al escuchar la historia de lo ocurrido enseguida se da cuenta Juno de que, en todo lo pasado por Calisto, por medio ha estado su desleal esposo. Las dos se esconden a tiempo de asistir a la llegada de Júpiter, aún con el aspecto de Diana, quien ante Mercurio hace gala de su conquista.

Al ver a Júpiter-Diana, Calisto sale de su escondite y se arroja en sus brazos. Júpiter la invita a que le espera en medio de la espesura. Juno que sin problemas ha reconocido en esa Diana a

su inconstante marido entra en cólera. Júpiter y Mercurio zanján la cuestión afirmando, cínicamente, que no es recomendable que las mujeres interfieran en el placer de los hombres.

Endimión regresa y animado por lo que anteriormente ha vivido abraza entusiasmado a la falsa Diana. Júpiter primero se enfada por entender que un mortal no debe aspirar al amor de una diosa, pero luego se divierte al haber descubierto el secreto de Diana. Pan aparece y furioso y se lanza sobre su rival Endimión, oportunidad para que Júpiter y Mercurio pongan pies



en polvorosa. Pan prefiere vengarse convirtiendo a Endimión en una criatura etérea privada de libertad.

Satirino por su lado decide raptar a Lincea ayudado por otros sátiros, pero esta reúne a sus amigas y las dos facciones se enfrentan. Ganan las mujeres.

Acto III

En el nacimiento del río Ladón, Calisto juega con las aguas esperando la llegada de su anhelada diosa que no acaba de hacer acto de presencia. Quien hace su aparición es una airada Juno, la cual con ayuda de las Furias convierte a Calisto en una osa. Sin embargo, esta acción no logra mitigar su dolor, compadeciendo a las mujeres que han de soportar los continuos engaños de sus esposos; por ello han de estar siempre prestas a la venganza.

Júpiter ha tomado su forma divina y junto con su cómplice Mercurio, que despeja del lugar a las incómodas Furias, acude a consolar

a la pobre Calisto. Entonces le confiesa que no fue Diana sino él bajo su aspecto quien tuvo los deliciosos encuentros con ella en la espesura. Aunque, pese a sus poderes, no puede deshacer el hechizo de Juno, ha de seguir en la tierra viviendo como una osa, pero la promete que a su muerte la elevará a las esferas celestiales como una constelación.

Por parte de Endimión, este es incapaz de renunciar a su amor por Diana, aunque esto le cueste los tormentos con los que le amenaza Pan, dispuesto incluso a hacerle perder su vida. Repentinamente aparece Siana y libra a Endimión de sus carceleros. A Pan lo despide rechazando de una vez por siempre sus posibilidades de conquistarla. Endimión y Diana se declaran el amor, una pasión mutua que no pasará de algunos besos, dada la obligada castidad de la diosa.

En el Empíreo, Júpiter le descubre a Calisto la gloria de la que va a gozar en el cielo. Allí, en compañía de Mercurio, brillará eternamente bajo la protección amorosa de Júpiter.

LA CALISTO, LOS NUEVOS CAMINOS DEL MELODRAMA BARROCO

Stefano Russomanno

Hasta hace relativamente poco, la figura de Francesco Cavalli estaba perdida en el limbo del olvido y el desconocimiento. El que fuera el máximo representante del melodrama veneciano durante el siglo XVII era etiquetado a menudo como un simple seguidor de Monteverdi. El único testimonio de su enorme producción se reducía a una ristra de títulos en las historias de la música y su presencia en las programaciones líricas era nula. Uno de los principales artífices del resurgir del interés acerca de Cavalli fue René

Jacobs. Sus pioneras grabaciones de *Giasone* y *Xersé* en los ochenta contribuyeron a la difusión de su música y a que Cavalli no fuera un simple nombre en los anales de la ópera barroca. Pero fue sobre todo la histórica recuperación en 1993 de *La Calisto* en el Teatro de la Moneda de Bruselas, bajo la dirección de Jacobs y con puesta en escena de Wernicke, el acontecimiento que marcó un antes y un después en la recepción de Cavalli.



Aquellas funciones, de las que existen por suerte un registro en estudio y un testimonio audiovisual, consagraron en vía definitiva la entidad musical y el talento teatral del autor veneciano. A partir de ahí, todo empezó a rodar cuesta abajo para Cavalli. Esto no significa que la mayor parte del trabajo esté hecho: todavía quedan muchos títulos por rescatar y la presencia de sus óperas es muy minoritaria en las programaciones actuales, pero la inversión de tendencia es indudable en cuanto a la reposición de sus óperas y a la realización de importantes grabaciones. Cabría citar aquí varios registros de *Didone* (a cargo de Christe, Biondi y Hengelbrock), otro *Giasone* de Sardelli, una *Elena* por Leonardo García Alarcón, el *Ormindó* por Les Paladins y recitales como los firmados por L'Arpeggiata, La Galanía o La Venexiana. Aunque más importante aún puede considerarse la puesta en marcha de una revisión crítica sobre la aportación de Cavalli al melodrama de su tiempo, el reconocimiento de su originalidad y de su envergadura como autor teatral.

Francesco Cavalli nació en 1602 en Crema, donde su padre ejercía como músico en el Duomo de la ciudad. Su apellido era en realidad Caletti-Bruni; lo modificó más tarde en agradecimiento al *podestà* Federigo Cavalli, cuyo apoyo le permitió perfeccionarse en Venecia. El joven Francesco formó parte como cantante de la capilla de San Marcos, dirigida entonces por Monteverdi, de quien fue posiblemente alumno. También ejerció como organista en la Iglesia de los SS. Giovanni e Paolo. Sus intereses se orientaron pronto hacia el naciente melodrama.

El éxito, en 1637, de las representaciones de la *Andromeda* de Francesco Manelli en el Teatro S. Cassiano había generado mucho interés alrededor del nuevo género. Dos años más tarde, Cavalli escribía su primera ópera, *Le nozze di Teti e Peleo*, que es también el primer melodrama del que se conserva la partitura. A partir de entonces, su implicación en la vida teatral veneciana fue aumentando no sólo como compositor sino también como empresario. Sus ocupaciones teatrales no le impidieron desempeñar tareas como la de organista en San Marcos. En efecto, la temporada operística en Venecia se desarrollaba sólo en época de Carnaval, aproximadamente entre finales de diciembre y mediados de febrero.

La actividad de Cavalli como operista estuvo ligada principalmente a los teatros venecianos (a los que proporcionaba uno o dos títulos por temporada), pero pronto sus melodramas empezaron a ser conocidos y requeridos fuera de la ciudad. Gracias a su creciente reputación, el músico empezó a recibir encargos procedentes del extranjero como *Egisto* (1643) e *Il Giasone* (1649). Su música era requerida para celebrar grandes acontecimientos. *L'Ipèrmestra* sonó en 1658 en Florencia por el nacimiento del infante de España. En 1660, su *Ercole amante* fue escrito por encargo del cardenal Mazarino para la apertura del Teatro de las Tullerías. En sus últimos años de vida, los nuevos gustos operísticos convirtieron a Cavalli en un autor anticuado. Sus melodramas fueron desapareciendo de las temporadas teatrales, por lo que el compositor se dedicó con mayor profusión a la música sacra hasta su muerte en 1676.

El melodrama había surgido en los albores del siglo XVII como intento por parte de un círculo de intelectuales y músicos para hacer revivir la antigua tragedia griega. El proyecto humanista que había dado impulso a la *Eurídice* de Peri y Caccini (1600) así como al *Orfeo* de Monteverdi (1607) encontró cobijo en el marco de la corte aristocrática. El esplendor y la ambición de la puesta en escena era un reflejo de la grandeza

del soberano que auspiciaba el evento. Si bien las bases estéticas eran en principio las mismas, la *Andromeda* de Manelli representada en el S. Cassiano de Venecia en 1637 se desarrollaba en un contexto bien distinto. El espectáculo tenía lugar en un teatro público. Por vez primera, cualquier espectador podía asistir a la representación previo pago de una entrada. El melodrama, por decirlo así, se democratizaba y cobraba esa



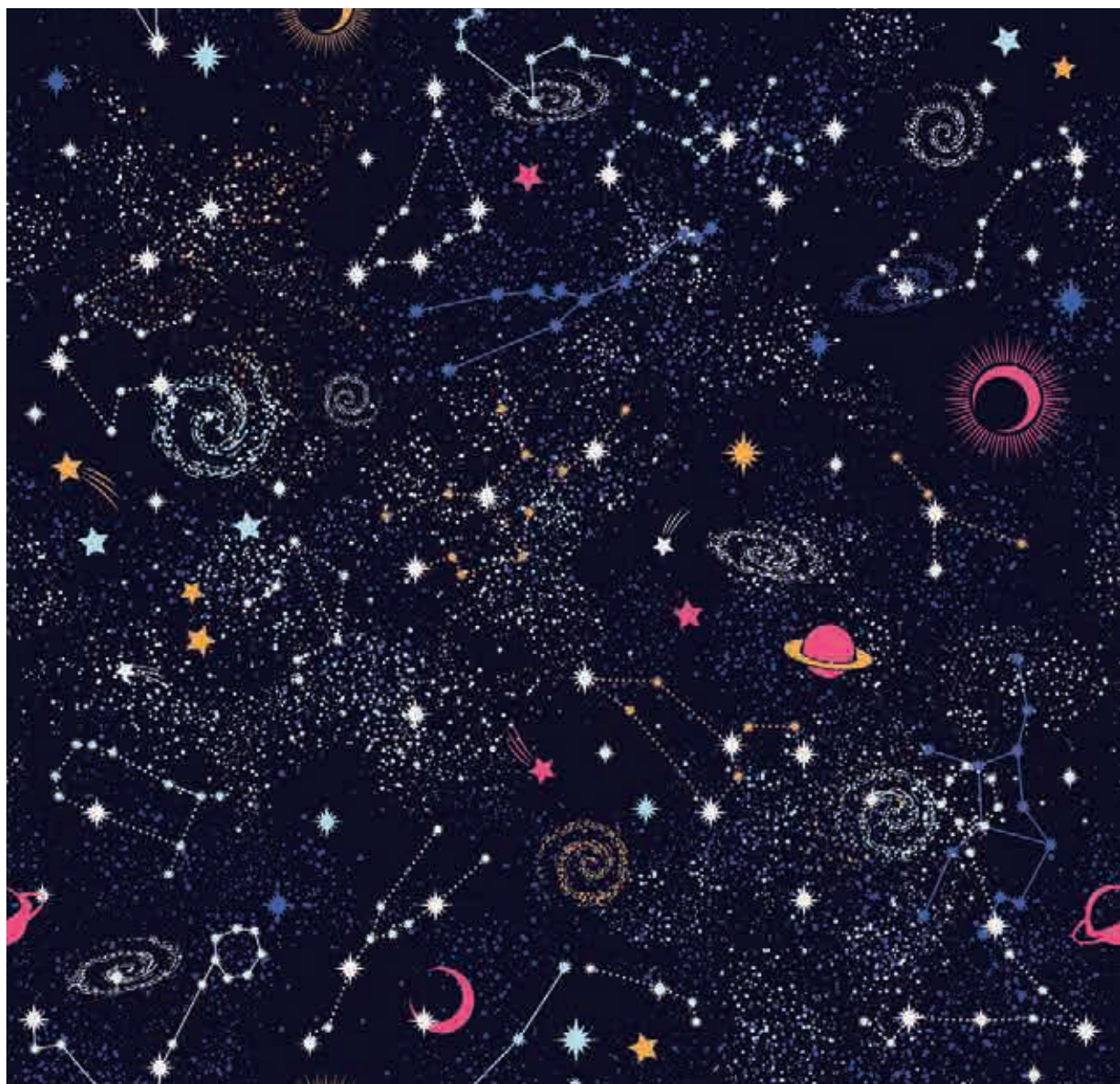


dimensión pública que ha mantenido hasta hoy y esta novedad tendría una incidencia primordial no sólo en la repercusión social del género y en sus aspectos organizativos, sino también en la evolución estrictamente musical.

Ahora, con el pago de la entrada, el público subvencionaba y hacía posible el espectáculo. Puesto que para obtener suficientes ingresos se necesitaba alcanzar un cierto número de repeticiones, la exigencia de cautivar la atención de

los espectadores y hacer que volvieran al teatro era una prioridad absoluta para el empresario y el compositor. La anónima muchedumbre de los oyentes se había convertido en referente único del que había que adivinar de antemano gus-

tos y predilecciones. El melodrama florentino y romano era un género reservado y de élite, una forma de espectáculo que se montaba una sola vez y gozaba de un estatuto excepcional. Por su naturaleza pública y empresarial, el melodrama



veneciano estaba obligado en cambio a alimentarse de continuo a sí mismo. Empresarios, músicos, cantantes y escenógrafos tenían siempre que buscar y ofrecer nuevos motivos de interés que, además, resultaran atractivos. Por otro lado, surgía la necesidad crónica de contener los costes y reducir los gastos, exigencias todas que contribuyeron de manera determinante a modelar la nueva fisonomía del género.

Estrenada en 1651 en el veneciano Teatro S. Apollinare, *La Calisto* es representativa de la nueva fisonomía que el melodrama había ido asumiendo en tan solo pocas décadas. Con respecto a la andadura lineal de los primeros libretos de Rinuccini y Striggio, los nuevos aumentaban el número de personajes y construían un laberinto de tramas secundarias que hacía difícil seguir el argumento principal (el libreto de Giovanni Faustini para *La Calisto* hace gala todavía de cierta moderación a ese respecto). La idealización que impregnaba *Euridice* y *Orfeo* daba paso a una representación del mundo divino mucho más terrenal. Los dioses de *La Calisto* tienen todas las debilidades humanas y ningún inconveniente en exhibirlas. A la vuelta de la esquina, el Olimpo se convierte en una corrala: Júpiter es un ligón de tres al cuarto, Mercurio es su gamberro ayudante (Jacobs subraya con tino la fortuita similitud con la pareja Don Giovanni/Leporello), Juno es la parienta escarmentada y Linfea una ninfómana... Y si estos personajes son capaces de alternar rasgos sublimes y plebeyos, no faltan roles declaradamente cómicos como el de Satirino. Nos puede resultar chocante esta visión de la mitología clásica tan irreverente y rebajada a nivel de lo humano.

Pero ni esto ni la mezcla de acentos trágicos y bufos suponían un inconveniente en aquella época. Primaba en las expectativas de los espectadores la sed de variedad. Incongruencias y discordancias quedaban absorbidas en la magia de un espectáculo que se ofrecía como mundo artificial, epítome de lo maravilloso, lo increíble y lo excepcional, y por lo tanto alejado de cualquier exigencia de coherencia y organicidad.

Durante el siglo XVII, el aspecto del melodrama que mayor atractivo ejercía sobre el público no era la música y ni tan siquiera la exhibición de los cantantes (como ocurrió más tarde), sino el componente espectacular asociado a la puesta en escena. El perfeccionamiento de las maquinarias escénicas y las innovaciones introducidas en los decorados se convirtieron pronto en un ingrediente esencial del éxito del melodrama debido a su capacidad para despertar el asombro en el espectador. La fantasía de los ingenieros se desahogaba en la creación de máquinas de viento y dispositivos para simular el movimiento de las ondas del mar y las nubes o fingir el fuego infernal. A todo ello había que añadir maquinarias que hacían descender y subir personajes o movían decorados enteros. Otro de los momentos más espectaculares lo brindaban los cambios de escena, llamados *mutazioni*. Estos se realizaban a la vista del espectador. Los telones estaban montados sobre carritos que se movían desde el subescenario. Gracias a un cabrestante que controlaba el movimiento simultáneo de paneles y telones, en pocos segundos se podía asistir a la transformación de una habitación en una gruta, de una playa en un templo y maravillas por el estilo.



La ingeniería teatral había llegado a tener un peso tan preponderante que sus exigencias podían influir en otros componentes del espectáculo. A menudo, los libretistas se veían obligados a introducir en el argumento de la ópera una escena u otra, simplemente porque así lo requerían los ingenieros. El libreto de *La Calisto* incluye múltiples concesiones a este gusto. El acto I primero finaliza con un episodio coreográfico destinado a convertirse en un tópico del género: el “baile de los osos”, donde actuaban bailarines disfrazados de osos. Todavía en 1720, Benedetto Marcello en su libelo *El teatro a la moda* hacía referencia al abuso de este tipo de escena en los melodramas de su tiempo. El acto II termina con un “combate de ninfas y sátiros”, con las primeras lanzando dardos contra los segundos. Sin embargo, los efectos más espectaculares se reservan para el acto III. Uno de ellos debió ser sin duda la conversión de Calisto en osa, transformación realizada posiblemente por una plataforma que subía a un figurante disfrazado de oso desde abajo del escenario a la vez que la cantante desaparecía. Reservado para la conclusión del espectáculo, encontramos aquí otro momento culminante en los melodramas más espectaculares: la última escena es una representación del Empíreo en la que el coro cantaba posiblemente suspendido a media altura mientras que Júpiter ascendía por medio de una máquina elevadora.

Donde más repercutió la nueva organización del melodrama veneciano fue en la esfera musical. La necesidad de contener los costes redujo la orquesta a lo esencial: un puñado de

cuerdas y de instrumentos para la realización del continuo (clavecín, archilaúdes) a los que eventualmente se podían sumar otros dependiendo de las posibilidades económicas. También la escritura fue modelándose sobre los nuevos gustos. En los primeros melodramas dominaba el recitativo, un estilo flexible e intermedio entre el habla y el canto. Poco a poco, el recitativo fue perdiendo protagonismo a favor de las arias, es decir, organismos melódicos y estróficos se configuraban como momentos autónomos e independientes. En las arias se fueron concentrando la plasmación de los afectos y la exhibición del virtuosismo vocal, hasta el punto de que el recitativo terminó por convertirse en un simple enlace entre un aria y otra.

En *La Calisto*, esta metamorfosis se encuentra aún en fase de transición. El recitativo desempeña todavía un papel fundamental a la hora de modular la acción. Las arias han crecido en número e importancia pero sus dimensiones son muy reducidas. Junto a las *sinfonie* y a los *ritornelli*, contraponen la acción pero sin contrarrestar su dinamismo. La estética de Cavalli (y en esto se muestra heredera de Monteverdi) sigue asignando un valor central a la palabra. No sólo a la palabra entendida como objeto susceptible de coloración musical, sino también a la palabra como elemento de un conjunto más amplio, la oración, de la que el compositor realza el ritmo, la sonoridad y la intensidad. El teatro de Cavalli es, en definitiva, una celebración de aquella “palabra escénica” que Verdi reivindicaría dos siglos más tarde.





El único manuscrito de *La Calisto*, conservado en la Biblioteca Marciana de Venecia, presenta problemas de reconstrucción comunes a todos los melodramas venecianos de la época. La partitura de Cavalli consta de dos pentagramas: El primero recoge la parte vocal; el segundo, la línea del bajo continuo. En algunos pasajes, se señala la presencia de *ritornelli* (breves injertos instrumentales que producían una sensación estrófica) y *sinfonie* (piezas instrumentales de carácter introductorio puestas al principio de una escena), pero su realización concreta raras veces está fijada sobre el papel. Eran los propios intérpretes, en muchos casos, los encargados de realizar (o de improvisar) estas secciones. Puesto que en el melodrama veneciano de la época el número y la variedad de instrumentos cambiaban según las posibilidades y disponibilidades del momento, la partitura del compositor

establecía una suerte de soporte mínimo que los músicos (con o sin ayuda del autor) rellenaban, completaban e incluso ampliaban.

Uno de los interrogantes más curiosos que plantea el manuscrito de *La Calisto* concierne al papel de Júpiter. Está escrito para una voz de bajo pero, en la escena en donde el rey de los dioses se disfraza de Diana para seducir a Calisto, su voz se mueve en el registro de soprano. Es imposible saber si Cavalli confió aquí el papel de Júpiter a la misma cantante que personificaba a Diana (algo factible, puesto que en ese momento su personaje no aparece en el escenario) o si este pasaje lo entonaba en falsete el mismo bajo que encarnaba el rol de Júpiter.

Autor de una obra cuya relevancia fue enorme entre sus contemporáneos, Cavalli supo seguir con valentía en la dirección marcada por su maestro Monteverdi, individuando en el realismo psicológico el elemento clave del melodrama sin por ello desatender ninguna de las potencialidades del género, tanto a nivel musical como escénico. *La Calisto* es un compendio de las cualidades que hacen de él un nombre clave en la historia de la ópera barroca: un recitativo matizado combinado con una sensualidad melódica directa, un ritmo teatral infalible, una intensidad expresiva capaz de alimentarse de acentos sobrios como de virtuosismos encendidos (la iracunda Juno). Con esos mimbres, Cavalli supo erigir un teatro musical cuyo auténtico protagonista, más allá de los disfraces mitológicos, es el deseo. Ya es hora de que recupere en las programaciones el lugar que le corresponde.