

www.elboomeran.com

ANNA BEER

ARMONÍAS
Y SUAVES CANTOS

LAS MUJERES OLVIDADAS
DE LA MÚSICA CLÁSICA

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE
FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN Y VICENT MINGUET

BARCELONA 2019



A C A N T I L A D O

www.elboomeran.com

TÍTULO ORIGINAL *Sounds and Sweet Airs: The Forgotten Women
of Classical Music*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2016 by Anna Beer
© 2016 by Oneworld Publications
© de la traducción, 2019 by Vicent Minguet y Francisco López Martín
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

En la cubierta, retrato de Clara Schumann (1838),
litografía de August Kneisel a partir de un dibujo de Cäcilie Brand

ISBN: 978-84-17346-61-4
DEPÓSITO LEGAL: B. 8557-2019

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *abril de 2019*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Notas desde el silencio</i>	9
Caccini	19
Strozzi	67
Jacquet de la Guerre	109
Martines	151
Hensel	189
Schumann	241
Boulanger	283
Maconchy	333
<i>Apostilla</i>	377
<i>Glosario</i>	385
<i>Para seguir escuchando: una selección muy personal de obras</i>	393
<i>Para seguir leyendo</i>	397
<i>Bibliografía</i>	401
<i>Agradecimientos</i>	411
<i>Lista de ilustraciones</i>	413
<i>Índice analítico</i>	415

A Roger.

A cantar m'er de so qu'ien non volria.

[Quiéralo yo o no, he de cantarlo].

LA COMTESSA DE DIA, c. 1175

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro.]

VENECIA EN 1568

Maddalena Casulana, primera mujer que publica su propia música, desafía el «necio error de los hombres» que los lleva a creer que son los únicos poseedores de los «elevados dones intelectuales» necesarios para componer, y señala que tales dones pueden ser «igualmente comunes» entre las mujeres.

CONVENTO DE SAN VITO, FERRARA EN 1594

Un hombre que escucha cantar a las monjas su música sublime es presa del asombro. Escribe que las monjas no son «criaturas humanas y corpóreas, sino espíritus verdaderamente angelicales». Pertenecen a una cultura en la que la capacidad excepcional de las mujeres hace que se las escuche como ángeles, sirenas, santas o hechiceras, y se las clasifique como *sobrenaturales* o *antinaturales*, en cualquier caso como algo contra natura.

BERLÍN EN 1850

Los críticos reseñan la publicación de una serie de obras de Fanny Hensel, la hermana mayor del célebre compositor Felix Mendelssohn. Tienen la certeza de que, al tratarse de una mujer, la música carece de «una idea individual y poderosa», de «interioridad», del «vigoroso sentimiento que nace de una convicción profunda». No les cabe la menor duda de que la música siempre revelará el sexo del compositor.

NOTAS DESDE EL SILENCIO

Este libro pretende dar a conocer los logros de una serie de mujeres a lo largo de cuatro siglos de la historia de Europa occidental. Estas compositoras no eran ángeles ni hechiceras, sino seres humanos dotados de un talento formidable que demostraron contar, una y otra vez, con «elevados dones intelectuales», y expresaron, asimismo, el «vigoroso sentimiento que nace de una convicción profunda». Compusieron su música en sociedades que no permitían entrar a las mujeres en determinados lugares, desde los teatros de ópera hasta las universidades, desde el podio del director de orquesta hasta las editoriales de música; unas sociedades en las que había trabajos, en las catedrales, en las cortes o en los conservatorios, que les estaban simplemente vedados.

Sin embargo, las creencias culturales que las rodeaban hacían que su tarea resultase todavía más ardua. Desde la Florencia del siglo xvii hasta el Londres del siglo xx, las mujeres que componían música despertaban miedos profundos y arraigados. Según el Libro de Samuel, escuchar la voz de una mujer despierta el deseo, y eso bastaba para silenciar a las mujeres en las iglesias y en las sinagogas, cuando no en otros ámbitos. Apenas hay un paso, desde el Libro de Samuel hasta la recomendación de un Padre de la Iglesia, para que las monjas cantaran sus rezos sin emitir sonido alguno: «Se moverán sus labios, pero nadie las oirá». Las prohibiciones que pesaban sobre la expresión de la mujer tal vez adoptaran formas menos draconianas con el paso del tiempo, pero los temores que despertaban las mujeres creadoras o la amenaza sexual que suponían permanecieron intactos. Ésa es la razón de que sobre todas las com-

positoras estudiadas en este libro se cerniera en su época la sombra de la cortesana: su vida sexual estaba sometida a escrutinio y su virtud era puesta en tela de juicio, únicamente a causa de su arte.

Todas las compositoras sabían que su obra se juzgaría siempre por su sexo o, más bien, por lo que la sociedad creía que su sexo era capaz de conseguir. Cuando en 1919 una *Sonata para violín y piano* de Rebecca Clarke—compositora estadounidense nacida en Inglaterra—ganó un premio importante, se plantearon una serie de preguntas: ¿había sido la obra remitida en realidad por los compositores Ernest Bloch o Maurice Ravel con pseudónimo?; ¿cómo era posible que una mujer hubiera creado una obra de semejante envidia y rigor formal? Rebecca Clarke fue capaz de hacerlo en 1919, pero no tuvo una carrera prolongada. Clarke no fue la primera ni la última mujer que abandonó la composición, agostada por el silencio que la sociedad le imponía hasta el punto de sucumbir a las dudas sobre su talento. Las mujeres, como los hombres, creían en las historias que hilvanamos sobre los genios, ese club a menudo reservado a los hombres. Poco antes de casarse con Robert Schumann (un genio torturado), Clara Wieck escribió: «Hubo un tiempo en el que yo creía tener talento creativo, pero he renunciado a esa idea; una mujer no debe tener el deseo de componer: si ninguna ha podido hacerlo, ¿por qué iba a poder yo?». Nadia Boulanger, profesora de composición de fama mundial, sabía perfectamente lo que había tenido que sacrificar para labrarse una carrera en el mundo de la música:

Los artistas piensan únicamente en su arte, y lo consideran absolutamente incompatible con las alegrías de la vida familiar. Desde el día en que una mujer quiere representar el único papel que en verdad le corresponde, el de madre y esposa, es imposible que además pueda ser artista.

¿Cómo exorcizar el fantasma de la desesperación de Clara? ¿Cómo cuestionar la definición de «imposible» de la que habla Nadia? Los trabajos pioneros de las musicólogas feministas ofrecen una respuesta a Clara Schumann. Estas especialistas tenían y tienen la determinación de mostrar que las mujeres eran «capaces de componer» (sólo la *International Encyclopedia of Women Composers* cuenta con más de seis mil entradas); leer las experiencias de algunas de aquellas primeras investigadoras resulta aleccionador y revelador. En 1979, la profesora Marcia Citron, en su empeño por investigar la obra musical de Fanny Hensel, buscó primero en el Archivo Mendelssohn de la Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlín Occidental). En él no había ningún catálogo de las obras de Hensel, porque el director de aquella institución, Rudolf Elvers, determinaba los documentos a los que los investigadores podían acceder. La profesora Citron no se dio por vencida; en muchas ocasiones copió partituras a mano, temiendo—con razón—que no se le volviera a permitir la consulta del mismo manuscrito en su siguiente visita. Cuál no fue su sorpresa cuando, en 1986, Elvers afirmó que ningún «musicólogo cualificado» se había interesado por los manuscritos de Hensel. Por citar sus palabras, estaba a la espera de que «se presentara el hombre adecuado» y, mientras tanto, mostró su irritación con «todas esas muchachas aficionadas al piano a las que les encanta Fanny». ¿Su veredicto sobre Hensel? «No era nada, sólo la esposa de un hombre».

Marcia Citron, al igual que otras musicólogas empeñadas en la recuperación de compositoras, creía que su trabajo no sólo sacaría a la luz la existencia de partituras desconocidas, sino que además alentaría a las compositoras de hoy a afirmarse en un plano de igualdad con sus colegas masculinos y animaría a las orquestas a programar obras de mujeres. Sin embargo, a todas estas musicólogas,

como a muchos otros comentaristas, el hecho de que nada de eso haya sucedido las ha dejado desconcertadas. Resulta «difícil comprender que en la actualidad persistan dudas a la hora de explorar y promocionar partituras compuestas por mujeres», escriben las directoras de un importante estudio sobre mujeres compositoras; por su parte, Fiona Maddocks, especialista en temas musicales, admite que resulta desconcertante, por no decir sorprendente, que incluso en la actualidad en lengua inglesa se utilicen las palabras *mujer* y *compositora* como un sintagma, mientras que hace ya mucho que resulta anticuado referirse a Barbara Hepworth o a Tracey Emin como *mujeres artistas*.

Tal vez un nuevo ejercicio académico de recuperación de la memoria impida descansar en paz al fantasma de la desesperanza de Clara. Tal vez no baste simplemente, por citar las palabras de un especialista, «reescribir la historia de la música con la receta “Añádanse mujeres y agítese”», aunque no cabe duda alguna sobre la necesidad de añadir mujeres a la mezcla. Como la compositora Rhian Samuel, nacida en 1944, ha señalado: «Siempre he sabido que ha habido compositoras [...] No es que se las considerase normales, todo lo contrario. Pero han existido». No sólo es necesario reflexionar sobre qué constituye la «grandeza»; sobre todo debemos encontrar nuevas formas de contar historias sobre mujeres creativas y poderosas.

Pensemos, por ejemplo, en Casia, probablemente la primera compositora cuya música se ha conservado. Su himno a María Magdalena, escrito a mediados del siglo IX, todavía se canta en las iglesias ortodoxas griegas en las primeras horas del Miércoles Santo. La música de Casia escrita en la séptima colina de Constantinopla, llamada Xerolophos, en el marco del Imperio bizantino, hoy desaparecido, se ha conservado, por asombroso que resulte, durante doce siglos. No obstante, si se recuerda a Casia, no es por haber

abierto nuevas vías musicales, ni por su factura concisa y silábica del texto, ni por su innovador uso de motivos musicales «para simbolizar y reflejar las palabras» (figuralismo *avant la lettre*). No: según cuenta la leyenda, su belleza y su sabiduría hicieron que se la ofreciera como esposa al emperador Teófilo, entre otros personajes. El sabio y cauto emperador interrogaba a sus posibles esposas antes de verlas, para no dejarse cegar por su aspecto. Sin embargo, al parecer, las ingeniosas respuestas de Casia aleccionaron—y tal vez humillaron—al poderoso Teófilo, que la rechazó. Al cabo de poco tiempo Casia ingresó en un convento, y cuenta la leyenda que allí escribió su himno de penitencia sobre María Magdalena, avergonzada del deseo que le inspiraba el emperador.

Esta clase de historias son las que se crean para explicar la vida de una mujer, sea la monja apartada del mundo, la esposa sacrificada o la compositora cortesana. Amor, matrimonio, maternidad y sexualidad (decorosa o indecorosa) pueden ser cosas hermosas, pero no son las únicas que determinan la vida de las mujeres estudiadas en este libro, como no determinan, desde luego, sus composiciones. Si echamos una rápida ojeada a las ideas prerrománticas sobre el matrimonio y la maternidad, veremos que el amor tenía muy poco que ver con lo primero, y que, durante siglos, quedar encinta y dar a luz eran momentos en los que se trataba de sobrevivir, más que el acontecimiento por antonomasia que definía a una mujer. El amor y los hijos deseados coexistieron con las violaciones, la prostitución, la locura, la desesperación, la enfermedad y la soledad en la muerte.

Por otro lado, la romanticización y la sexualización de la vida de las mujeres ofrece al menos una alternativa a la injusticia y la desesperación. Pensemos en la compositora Johanna Kinkel. Nacida en Bonn en julio de 1810, fue apadrinada por Felix Mendelssohn, siendo además discípula

de algunas de las grandes figuras de la música alemana y elogiada por Robert Schumann por sus canciones. Abandonó a su primer marido, que abusaba de ella, y respondió a la cadena perpetua que pesó sobre el segundo a causa de sus ideas radicales huyendo con él y sus cuatro hijos a Inglaterra, donde se ganó la vida enseñando música y escribiendo, y sostuvo a la familia tanto financiera como emocionalmente, mientras su esposo, instalado en Estados Unidos, seguía la senda revolucionaria. Tras viajar a Inglaterra, Kinkel no volvió a componer. Antes de morir escribió una novela protagonizada por un compositor que lucha hasta la desesperación por abrirse camino: el hecho de que el protagonista sea un hombre apenas logra ocultar el carácter tristemente autobiográfico de la obra. Una amiga que la visitó observó que «aceptaba su suerte, pero no sin gran abatimiento». Su salud se deterioraba, empezaron a aparecer «enfermedades nerviosas», las noticias de Estados Unidos «no bastaban para alegrar el alma en sombras de aquella mujer solitaria». La vida de Kinkel terminó en la acera situada frente a su casa en St. John's Wood, en el noroeste de Londres: se cayó, o se tiró, desde una ventana. La vida póstuma de la compositora resulta igualmente desalentadora. Un enemigo llamado Karl Marx, también exiliado en Londres, la veía como «una vieja bruja», y le asqueaba que su marido, uno de sus rivales políticos, recibiera muestras de compasión por el mero hecho de que su mujer «se hubiera derrengado». El señor Kinkel, por su parte, nunca llegó a publicar las composiciones de su esposa, tal como tenía pensado.

Habría sido demasiado fácil escribir un libro lleno de casos como el de Kinkel, representar la vida de toda compositora como una lucha inútil contra un imposible. Sin embargo, he preferido celebrar los logros de ocho compositoras (Francesca Caccini, Barbara Strozzi, Élisabeth Jacquet de

la Guerre, Marianna Martines, Fanny Hensel, Clara Schumann, Lili Boulanger y Elizabeth Maconchy) para mostrar cómo superaron los obstáculos que encontraron a lo largo del camino y para celebrar las canciones y sonatas que escribieron en lugar de lamentar las óperas y sinfonías que no llegaron a escribir. De este modo me situó en una línea de trabajo que ha sido considerada un relato de «superación», ejemplificado en la historia de la música por Beethoven, el compositor que decidió agarrar al destino por los cuernos y, después de quedarse sordo, siguió escribiendo en lugar de suicidarse. En los últimos años, los especialistas en discapacidades han señalado que esta clase de relatos, en los que personas como Beethoven consiguen superar su problema, contribuyen principalmente a afianzar a las personas que no padecen ninguna deficiencia ante la angustiada posibilidad de sufrir un destino análogo, mientras que minimizan el sufrimiento de quienes han pasado por un trance similar. En nuestro caso, si cada mujer de este libro parece sobreponerse a los obstáculos surgidos en su camino y componer a pesar de todo, dichos obstáculos y luchas no sólo quedan minimizados, sino que el relato de sus vidas puede incluso aliviarnos y tranquilizarnos hasta la auto-complacencia.

Imaginar el cuerpo roto de Kinkel en una acera de St. John's Wood es una forma de desafiar esa autocomplacencia, aunque hay una manera menos sombría, y tal vez más profunda, de entender qué suponía y qué supone ser mujer y ser compositora: explorar las experiencias, a menudo complejas, de una serie de mujeres. Si miramos al otro lado del Atlántico, por ejemplo, a primera vista las creencias que regían y controlaban la vida de las mujeres en Europa se trasladaron sin problemas al Nuevo Mundo, y demostraron tener la fuerza suficiente para garantizar que, una generación después de Kinkel, Amy Beach, composi-

tora de talento, capaz de retener una melodía cuando tenía un año de edad y de tocarla al piano cuando tenía dos, apenas recibiera clases de composición; la artista se casó a los dieciocho años, y ofrecía únicamente un recital público cada año, por supuesto con propósitos de beneficencia. No obstante, si examinamos su carrera con mayor atención, veremos un continuo toma y daca entre las fuerzas sociales y las creencias culturales que trataban de refrenar el impulso de una mujer, por un lado, y aquellas otras que le permitían avanzar como compositora, por el otro. En ocasiones, paradójicamente, una sola creencia—la «intuición femenina», por ejemplo—podía operar en ambos sentidos, reprimir e inspirar. Por ejemplo, la joven Amy no recibió clases de composición porque su marido creía que la instrucción arruinaría su talento «natural»: como explica la especialista A. F. Block, «aquí vemos, de manera implícita pero evidente, que el doctor Beach daba por supuesto que el talento musical de su mujer era fruto de la intuición; un don, no un oficio aprendido; algo que se recibía, en lugar de adquirirse». En cuanto mujer, Beach no cuenta con los elementos biológicos o temperamentales necesarios para beneficiarse de un aprendizaje intelectualmente riguroso, conforme a una variante pseudocientífica sobre la vieja idea de que las mujeres con talento son ángeles dotados, no profesionales. Por otro lado, precisamente porque se valoraba su capacidad «instintiva», la familia y el círculo social de Beach le permitieron e incluso la alentaron a componer música, a publicarla y a ofrecerla en concierto (interpretada por otros músicos). Aquel don natural no podía desperdiciarse, y Beach no tardó mucho tiempo en abrir nuevas vías para las mujeres al escribir grandes obras orquestales como la *Sinfonía gaélica*, estrenada en 1896. Un miembro del privilegiado medio artístico y social de Nueva Inglaterra en el que se movía Beach se mostró obsequioso en el elogio:

Me siento verdaderamente orgulloso cada vez que escucho una obra nueva de calidad escrita por alguno de nosotros, y en esa categoría la incluyo a usted, tanto si quiere como si no: usted es uno de nuestros muchachos.

Su premio tal vez consistiera en ser «uno de nuestros muchachos»; es posible que sólo tuviera la oportunidad de componer porque era uno de ellos; quizá no se le permitiera desarrollar una carrera profesional como pianista, y posiblemente su dedicación y su profesionalidad no se apreciaran en su justa medida, pero Beach, como todas las mujeres de este libro, había encontrado su peculiar manera de ser a la vez mujer y compositora. Aún no había cumplido treinta años.

Como veremos a lo largo del libro, una y otra vez las mujeres eludieron las ideologías y las prácticas que intentaban excluirlas del mundo de la composición, enfrentándose a ellas y haciéndoles caso omiso. Una y otra vez, una mujer tomaba una decisión y probaba suerte, en la esfera privada de lo femenino o en el mundo público de lo masculino. Muchas de ellas actuaron así aunque suscribieran las creencias de su sociedad sobre las capacidades propias de las mujeres, el género de vida que les correspondía como tales y, ante todo, lo que podían (y no podían) componer en virtud de su sexo. Tal vez su auténtico coraje resida en la superación de sus propios grilletes mentales.

A menudo trabajaban en comunidades en las que ser mujer y ser compositora formaba parte de la vida cotidiana (la corte de los Médici en Italia, la ciudad de Venecia, los salones de Berlín, la corte del Rey Sol en Francia), y en las que se esperaba que las mujeres con talento musical compusieran para demostrar su virtuosismo, fuera como servidoras de la Iglesia (a mayor gloria de Dios), como servidoras de un príncipe (a mayor gloria del patrono) o como hijas pre-

coces (a mayor gloria de la familia). Compusieron en culturas donde la interpretación y la composición estaban inseparablemente vinculadas, como intérpretes y compositoras de talento que se fogueaban y llegaban a forjarse un nombre escribiendo obras que sólo ellas interpretaban, a veces porque sólo ellas *podían* hacerlo. Otras creadoras musicales trabajaron silenciosa pero eficazmente para crear entornos en los que a ellas y a sus sucesoras les resultara un poco más sencillo ser compositoras.

Por encima de todo, estas creadoras eran pragmáticas. No trataban de sumarse a una tradición femenina ni de crearla, como tampoco esperaban encontrar una maestra o una mentora. Trabajaban invariablemente en una cultura musical dominada por hombres. Se enfrentaron repetidamente a los ataques contra su reputación. Escribían lo que podían y cuando podían. Si únicamente se les permitía escribir música sacra, escribían música sacra; si únicamente les dejaban escribir *Lieder*, escribían *Lieder* en cantidad. Si se llegaba—y se llega—a ser compositora contra viento y marea, merece la pena contar cómo combatieron los vientos y las mareas cada una de estas mujeres.

Pese a inscribirse en sistemas de creencias que silenciaban a la inmensa mayoría de mujeres, cada una de estas ocho compositoras encontró una manera de expresar su excepcional talento, a menudo en el seno de una comunidad excepcional. Reunidas, sus historias ofrecen un cuadro complejo y modélico de desafíos y logros artísticos a lo largo de los siglos que merece formar parte de nuestro legado cultural. El hecho de que la situación diste de ser ésa únicamente contribuye a empobrecernos.

CACCINI

Es época de carnaval en Florencia, y la corte de los Médici está celebrando una gran victoria militar contra los otomanos, cuyo adalid es el invitado al que festejan, el príncipe heredero Ladislao Segismundo Vasa de Polonia. No importa que la batalla de Jotín, librada cuatro años antes, hubiera sido un sangriento y caótico *impasse* en el que Ladislao apenas había tenido parte. Se necesitaba un espectáculo aparatoso y sensacional que no sólo demostrara el triunfo del bien sobre el mal, sino el inmenso poder y riqueza de la familia Médici, gobernantes del Gran Ducado de Toscana. La historia elegida versa sobre una malvada hechicera, Alcina, que seduce a un caballero, Ruggiero, atrapándolo en su isla y usándolo a su placer. Lo peor de todo es que él, como otras víctimas anteriores, parece disfrutar con la experiencia. Afortunadamente, sin embargo, una hechicera «buena», Melisa, triunfa sobre Alcina y libera a Ruggiero y a los demás. Para el montaje de la obra, en parte ópera y en parte ballet, no se escatiman gastos; el final consiste en un extraordinario *balletto a cavallo* ('danza de caballos') que el público admira desde los balcones y terrazas de Villa Poggio Imperiale, un símbolo ruinosamente caro del poderío de los Médici, unido a la ciudad de Florencia por una avenida arbolada.

Es el 3 de febrero de 1625, y el espectáculo se titula *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* («La liberación de Ruggiero de la isla de Alcina»). Ha compuesto la obra Francesca Caccini, que, a sus treinta y seis años, está en la cumbre de sus facultades. Numerosas fuerzas y factores han contribuido a este momento extraordinario: por ejem-



«Obraba efectos tan asombrosos en el espíritu de sus oyentes que llegaba a transformarlos», Cristofano Bronzini.

plo, Caccini había tenido la suerte de ser hija de dos músicos excepcionales, y de haber nacido en Florencia, el centro creativo del mundo de los Médici. Pero las circunstancias propicias de la cuna y el lugar no son nada si pensamos que Francesca Caccini es mujer. Cada nota de cada partitura que escribe constituye un desafío para los valores dominantes del mundo situado más allá de Villa Poggio Imperiale. *La liberazione* es un triunfo obtenido con esfuerzo.

De niña, Francesca había empezado a transitar el camino que habría de llevarla hasta aquel señalado día de febrero desde las colinas que rodean Florencia, conducida por la mano de Giulio, su padre, hombre ambicioso y lleno de talento. Su madre, Lucia di Filippo Gagnolandi, murió cuando Francesca contaba únicamente cinco años, dejando en herencia a su hija poco más que una hermosa voz de cantante y a su marido tres hijos de menos de seis años y un cuarto, Pompeo, de catorce años, fruto de una relación anterior. El segundo matrimonio de Giulio con una cantante de dieciocho años sin recursos económicos, Margherita di Agostino della Scala, conocida como *Bargialli*, no contribuyó a mejorar sus finanzas, pero introdujo a otra cantante de talento en las filas de los Caccini. Ser hija de Giulio Caccini resultaría ser una bendición a medias. Por una parte, en casa de los Médici sólo había un músico y compositor que ganara más dinero que él, y Caccini era además famoso por ser el autor del manual de canto más influyente, con mucha diferencia, del siglo XVII, *Le nuove musiche*, publicado en 1601 y traducido e imitado en toda Europa.¹ Por otra parte, el orgullo de Giulio resultaba autodestructivo

¹ En una fecha tan tardía como 1694, la traducción al inglés de la obra de Caccini realizada por John Playford informaba a sus lectores de que podían obtener un sonido similar al *trillo* [trino] golpeando la garganta con un dedo, o también imitando «un carraspeo como el que los hombres hacen a modo de señuelo para atraer a sus halcones».

(fue condenado a arresto domiciliario tras negarse a saludar a una persona de rango social superior en la calle); era derrochador y promiscuo (su amor por el juego hacía difícil mantener a los diez hijos que, suponemos, tuvo con tres mujeres); y se mostraba dominante con su familia, a veces simplemente para demostrar su poder, como cuando retuvo la dote de Settimia, la hermana menor de Francesca. Al parecer, Pompeo, el hijo mayor de Giulio, llegó al punto de dejarse acusar de violar a la mujer con quien quería casarse, Ginevra, para que los jueces lo obligasen a contraer matrimonio, pues no encontró otra forma de eludir la oposición paterna al enlace. En cuanto a Settimia, Giulio terminó concediéndole la dote en 1611, cuando la familia de su marido la secuestró, la retuvo en la ciudad de Lucca y pidió un rescate por ella. Esta última crisis precipitó la ruptura final de la familia Caccini como grupo de músicos, pero hasta ese momento, y durante muchos años, las mujeres de Giulio le habían servido para demostrar su talento excepcional como compositor y profesor. Vivas o muertas, le permitían exhibir sus capacidades, tal como explicaba a sus lectores: «Hasta qué punto aprendió mi difunta esposa [Lucia] a dominar el trémolo y el trino [...] pueden juzgarlo quienes la oyeron cantar en vida, y asimismo dejo que quienes pueden oír a mi actual esposa [Margherita] juzguen con cuánta exquisitez los ejecuta».

Sin embargo, en el excepcional talento musical de Francesca encontró Giulio su oportunidad de oro. Durante años, su personalidad y su ímpetu le habían asegurado el éxito como compositor, intérprete y profesor en el competitivo y cambiante mundo musical de comienzos del siglo XVII. Sabía perfectamente que los cantantes tenían que estar cada vez más capacitados, pues él mismo era autor de una nueva música que planteaba nuevas exigencias a los intérpretes. Como observó un ansioso padre, «existen tan-

tas composiciones musicales y el nivel de dificultad es de tal magnitud» que su hija necesitaba estar en condiciones de afrontar «con facilidad cualquier canción, por extraña o complicada que sea». Aquí entra Francesca en escena: su voz, se afirmaba, tejía «un hilo sonoro proyectado con elegancia». Además, tenía la inteligencia musical necesaria para emplearla creativamente, añadiendo «disonancias» que parecían «ofender» pero que, paradójicamente, como un amante que mezclara el desdén con el afecto, abrían el camino a «una senda más deliciosa de dulzura armónica».

El talento natural de Francesca llevó a Giulio a educarla como si no pertenecieran a la clase artesana. Estudió latín, retórica, poética, geometría, astrología, filosofía, idiomas, «materias humanísticas» e incluso un poco de griego. Ante todo, estudió composición, fundamentalmente para que sus interpretaciones tuvieran mayor calidad, puesto que se esperaba que los cantantes fueran capaces de improvisar y, ocasionalmente, de interpretar sus propias canciones. Los progresos de Francesca fueron rápidos. El 9 de octubre de 1600, nada más cumplir los trece años, figuró en una obra de su padre, *Il rapimento di Cefalo* («El rapto de Céfalo»), junto con tres—o tal vez cuatro—miembros de su familia. Fue la introducción de la joven Francesca en el espectáculo cortesano: su escenario, el palacio de los Uffizi de Florencia; la ocasión, las celebraciones de la boda por poderes entre Enrique IV de Francia y María de Médici; el público, tres mil caballeros y ochocientas damas; la obra, una ópera que duraba cinco horas; el coste, sesenta mil escudos, unos trescientos años del salario del padre de Francesca.

Il rapimento constituyó una nueva lección para la joven Francesca, concretamente sobre política de la industria musical. La ópera de su padre estaba destinada a ser el principal espectáculo de la temporada invernal que se celebró en Florencia en 1600, pero quedó eclipsada por una obra

que se había presentado tres días antes en el palacio Pitti de los Médici: *Euridice*, de Jacopo Peri. La obra de Peri ha entrado en los libros de historia como la primera ópera cuya música se ha conservado por entero, pero en aquel momento Peri sencillamente supo juzgar a su público mejor que Caccini. No sólo dio a la trágica historia de Orfeo y Eurídice un final feliz, apropiado para la feliz ocasión representada por las nupcias de Enrique y María, sino que empleó con gran efecto una técnica llamativa y novedosa: la introducción de recitativos continuos entre los números corales.

Al cabo de cuatro años, Francesca alcanzó el éxito, cuando, en el verano de 1604, antes de que la joven cantante cumpliera quince años, Enrique IV y María de Médici, la pareja real para la que Giulio había escrito *Il rapimento*, pidió a los gobernantes de la Toscana «procurarse durante varios meses» los servicios del grupo de Giulio «y sus hijas». Así fue como Giulio, su segunda esposa, dos hijas, un hijo, uno de sus pequeños pupilos, dos carruajes, seis mulas y cuatrocientos cincuenta escudos (más del doble de su salario anual) abandonaron el gran ducado el último día de septiembre de 1604. Viajaron por las regiones del norte de un territorio políticamente fracturado; habrían de pasar más de doscientos cincuenta años hasta la primera y precaria unificación de la península italiana bajo un solo rey. Hicieron parada en Módena, donde cantaron para los Este, la familia que ocupaba el poder; en Milán, controlada por los Austrias, porque Francesca contrajo la malaria; y después en Turín, donde actuaron para los duques de Saboya, y Francesca y su hermana Settimia recibieron joyas como regalo. Después de dos meses de viaje, la familia Caccini y sus acompañantes llegaron a París el 6 de diciembre de 1604. Allí permanecieron en la casa del embajador de Florencia, donde con alegría recibieron privilegios en forma de comida, leña y vino. Giulio presentaría la ocasión como

el momento cumbre de su carrera: hubo visitas de aristócratas, dinero disponible para «vestir a mis mujeres al estilo francés» y oportunidades frecuentes para actuar ante los soberanos franceses.

La realidad fue un tanto diferente, como mínimo al principio. La arrogancia de Giulio le granjeó pocas amistades entre la corte francesa, y los monarcas discutieron para determinar quién pagaría a los músicos. Sin embargo, todo cambió cuando Francesca cantó. Enrique IV afirmó que no había en Francia mejor cantante. Se decía que la reina María tenía tantas ganas de que Francesca formara parte de su corte que estaba dispuesta a proporcionar a «la otra» hermana, Settimia, una dote «para que pudiera casarse». (Las convenciones de la época consistían en proporcionar un trabajo y un marido a las profesionales de la música).

Sin embargo, no se llegó a ningún acuerdo. Giulio dio a entender que el gran duque de Toscana en persona le había negado el permiso para aceptar el puesto que María de Médici había ofrecido a Francesca, pero en realidad tenía sus propios planes: escribió que había «invertido» demasiados «esfuerzos» en Francesca y no quería perder el control sobre ella, aunque fuera para cederlo a una reina de Francia. A su vez, la reina María fue perdiendo el interés, y la oportunidad se desvaneció. Pese a todo, aunque Giulio no estaba dispuesto a admitirlo, en los primeros meses de 1605 aconteció un sutil cambio en el equilibrio de fuerzas existente entre padre e hija. Giulio era el padre de *La Cechina* (la pequeña Francesca) en la misma medida en que Francesca era la hija del gran Giulio Caccini.¹

¹ Este capítulo se basa en gran medida en el innovador estudio académico de Suzanne Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court: Music and the Circulation of Power*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, quien, por ejemplo, señala ese cambio en el equilibrio de fuerzas.