

Vivaldi debía de escribir una música que satisficiera e impresionara a los extranjeros que visitaban Venecia, que a menudo le comprarían o le encargarían obras que llevarían a sus países con la misma naturalidad con que un turista de hoy se lleva como recuerdo un cristal de Murano; una música que atrajera a los impresores del norte de Europa, que habían de vender muchos ejemplares para amortizar el coste de las ediciones. Estas exigencias comerciales no supusieron un detrimento de la música, sino antes al contrario, la búsqueda de una gran eficacia en su estructura. Para la historia del arte el tener que defender un mercado, la necesidad de mantener su rentabilidad —no cultural, como se dice ahora, sino económica—, de adaptarse a los deseos del público, con frecuencia no ha supuesto un rebajamiento, una concesión, sino un saludable ejercicio de efectos revitalizadores: a diferencia de las demás artes de nuestro tiempo, y justamente por no haber sido considerada como tal, es el cine la única que no ha podido desentenderse de la reacción del público, y probablemente por esto, la más fructífera de todas ellas. No hay nada que recuerde tanto a la situación de la cinematografía en nuestro tiempo como el panorama de la ópera veneciana en época de Vivaldi. Venecia, auténtico Hollywood del teatro musical, abre por primera vez al público las puertas de un teatro de ópera, —el de San Cassiano— en 1637, convirtiéndolo en el más pedante, rebuscado y artificioso recreo de la

nobleza en diversión del ciudadano corriente. En 1678 serían ya cinco los teatros de ópera, y a fines del XVIII nada menos que catorce: la ópera se convertía pues, por primera vez, en un espectáculo popular, de público bullicioso y apasionado, en el que los títulos se renovaban constantemente, con no demasiadas repeticiones y muy excepcionales reposiciones.



Un pie en la iglesia y otro en el teatro

Vivaldi, como tantos compositores venecianos, tuvo, al decir de Caffi, «un pie en la iglesia y otro en el teatro»; o más que un pie, puesto que su amante o cuando menos su «compañera», para decirlo en léxico del siglo (del nuestro, claro), Anna Girò, era una célebre contralto y prima donna de la ópera de Sant'Angelo. En esto, como en todo, Vivaldi no hacía sino seguir una tradición veneciana, puesto que muchos otros de los músicos venecianos de la época

(Albinoni, Marcello, Caldara, Lottu) habían escogido como compañeras de su vida a cantantes. Efectivamente, Vivaldi fue, tal vez en primer lugar para sus contemporáneos, un compositor de óperas, aunque su música teatral sea hoy apenas conocida del público (como es el caso de Haydn y de tantos otros compositores cuya dedicación a la escena está olvidada). No debe extrañar esta intensa actividad operística, que no entra en conflicto con la condición de sacerdote. Vivaldi es un ejemplo prototípico del clérigo mundano dieciochesco, que en la hedonista Venecia encuentra su versión más acabada. Vivaldi no sólo fue autor de una cincuentena larga de óperas (él habla de 94 en una carta de 1739, incluyendo «pasticcios»), sino que además ejerció como empresario de ópera, lo que, como más adelante veremos, había de costarle caro cuando se desataran las iras del cáustico Benedetto Marcello, cuyo panfleto *Il Teatro alla moda* (1720), publicado de forma anónima, provocaría la ausencia de la música de Vivaldi de los escenarios venecianos durante varios años. Vivaldi es el objetivo fundamental de esta sátira, en la que el acaudalado y culto *no-bile dilettante di contrapunto* caricaturiza y denuncia con tanto ingenio como malevolencia el mundo de la ópera veneciana, del que permanecía al margen.

Junto al cultivo de la música teatral —dominada en la Venecia de la época, el menos desde Cesti, por la rígida compartimentación en recita-