

Homero abanderado. *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, las mujeres, el libertinaje y la defensa de la fe en la Venecia de la Edad Moderna*

Silke Knippschild

University of Bristol
clzsk@bristol.ac.uk



Recepción: 02/03/2011

Resumen

En la Venecia de la Edad Moderna, la Accademia degli Incogniti tenía que defenderse contra acusaciones de libertinaje. Con este objetivo, los Incogniti realizaron la ópera *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* para demostrar su conformismo político y su adherencia a modelos de conducta femenina tradicionales. Este ensayo investiga la reciente invención de la ópera pública en el Carnaval Veneciano, *Il Ritorno* de Monteverdi, y la recepción de las obras de Homero en Venecia. Por la primera vez se analiza la transformación de la fuente homérica, clarificando de este modo la posición frecuentemente mal interpretada de la Accademia sobre las mujeres y el libertinaje.

Palabras clave: ópera; Monteverdi; recepción; Homero; conducta femenina tradicional; Accademia degli Incogniti

Abstract. *Homer to the Defense: Il Ritorno d'Ulisse in Patria, Women, Libertinage and the Defense of Faith in Modern Age Venice*

In Early Modern Venice, the Accademia degli Incogniti needed to defend itself against accusations of libertinage. In order to do so, the Incogniti created the opera *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, ostensibly based on Homer's *Odyssey*, which transformed the source in order to broadcast traditional contemporary morals and to present female role models, thus underlining the conformist values of the maligned Incogniti. This paper discusses the recently invented public opera in Venetian Carnival, Monteverdi's *Il Ritorno*, and the reception of Homer in Venice. It analyses for the first time the transformation of the source and clarifies the often misunderstood position of the Accademia towards women and libertinage.

Keywords: opera; Monteverdi; reception; Homer; traditional female role model; Accademia degli Incogniti

* A la Dra. Marta García (University of Wales, Trinity Saint Davids) le agradezco su corrección meticulosa y delicada del manuscrito.

Sumario

Introducción	5. Revisitando la <i>Odisea</i>
1. La Accademia degli Incogniti	6. La Accademia y las mujeres
2. La defensa del círculo	7. Melanto y Eurímaco en <i>Il Ritorno</i> : ¿Libertinaje?
3. Homero en Venecia	8. El Renacimiento de Homero
4. La adaptación	Referencias bibliográficas

Introducción

En el siglo XVII el poder de la República Veneciana, antigua reina de los mares mediterráneos, se encontraba en plena decadencia. Aunque el estado sobreviviría hasta su capitulación ante Napoleón Bonaparte en 1797, su época de gloria ya formaba parte del pasado.

Varios factores contribuyeron a su declive. En oriente, el Imperio otomano estaba en pleno auge. El sultán Ibrahim I había conseguido estabilizar su reino tras una fase de desequilibrio. Tras la pacificación de las fronteras orientales, era solo cuestión de tiempo que el Imperio otomano empezara a interesarse por occidente. En 1645, el sultán declaró la guerra a Venecia. Cuando, en 1669, se firmó un tratado de paz tras la caída de Creta, el Imperio otomano dominaba el Mediterráneo oriental y casi enteramente el mar Negro.

Al mismo tiempo, la crisis económica que afectaba a toda Italia afligía de forma particular a la República de Venecia. Las guerras contra el Imperio otomano interrumpieron los fructíferos negocios de especias y seda, un comercio del que Venecia y Portugal tenían casi el monopolio absoluto y que además constituía su mayor sustento económico. Los mercados en el sur y el este del Mediterráneo acabarían siendo controlados por franceses, ingleses y holandeses, quienes poseían, entre otras cosas, telas menos caras y más acordes a la moda que las venecianas. Estos mismos competidores también lograron controlar el comercio de la ruta de la seda. Además, los barcos ingleses sobrepasaban en rapidez a las naves venecianas, lo que acabaría con el dominio comercial veneciano en el Mediterráneo. Del mismo modo, los mercados de Alemania y Flandes acabarían perdiéndose a causa de la Guerra de los Treinta Años. Por último, la población de Venecia se vio especialmente afectada en aquellos años por un brote de la temida peste negra.

Aunque el siglo XVII fue testigo de la decadencia política y económica de la República Veneciana, la Serenissima seguía manteniendo su supremacía cultural. La música y las artes contribuyeron a perpetuar el mito de la magnificencia y del esplendor de Venecia en una época caracterizada por la caída de su dominio¹. La singular constitución política y demográfica de la República sin duda ayudaron a nacer una institución artística que sigue vigente hoy en día: la ópera pública.

1. BUELOW (2004: 82). Sobre el mito de Venecia y la relación mítica de la ciudad con el mar, véase CROUZET-PAVAN (2000: 39-64) y POVOLO (2000: 491-519).

Hasta aquel momento los compositores locales escribían exclusivamente para los dirigentes. Cada producción era especialmente compuesta y representada en la corte en ocasiones especiales, tales como bodas reales.

En la República de Venecia, sin embargo, grupos de inversores se unían para representar óperas que fueran accesibles al público en general, financiándolas a través de las ventas de entradas. Los teatros eran inversiones seguras para familias nobles, quienes poseían propiedades y edificios y quienes los alquilaban a empresarios².

Otro motivo detrás de estas inversiones pudo ser la exhibición de poder económico y político que denotaban tales edificios y sus extravagantes estructuras. La importancia de la ópera pública se convertiría en algo mucho más aparente que real hacia el final de la autonomía de Venecia. La pérdida de poder político coincidió con la inauguración de la magnífica ópera de La Fenice, un monumento a la autorrepresentación aristocrática y a su reivindicación de dominio en la esfera de la cultura³.

Las óperas se presentaban durante la temporada del Carnaval⁴, cuando los visitantes se congregaban en la ciudad atraídos por las diversiones y los entretenimientos que esta ofrecía. Durante el festival, la población de Venecia duplicaba su número⁵.

Un aspecto importante que considerar es el hecho de que la Inquisición tenía poco poder en Venecia. Así, las celebraciones podían ser disfrutadas sin miedo, lo que ciertamente aumentaba su atractivo. Sin embargo, el papel de la Inquisición no debe ser subestimado. Un ejemplo de ello es el caso del viajero anglicano Fynes Moryson, quien fue obligado a padecer severas restricciones durante la Pascua cuando se encontraba en Italia, huyendo de Roma a Siena y de allí a Florencia para evitar ser interceptado por el poderoso brazo del Santo Oficio⁶. Entre las prohibiciones que Moryson anotó en su diario se contaban diversos placeres, la libre conversación, así como la libertad de la que disfrutaban tanto los ciudadanos de Venecia como los extranjeros que visitaban el famoso Carnaval⁷.

La desconsideración parcial de la Inquisición y de sus espías era debida hasta cierto punto al hecho de que Venecia se encontraba en constante conflicto con la Iglesia. Estas fricciones eran la consecuencia de la actitud liberal de la ciudad hacia otras religiones, de las tasas aplicadas a la propiedad de la Iglesia y de la

2. BUELOW (2004: 83); KIMBELL (1991: 111-14).

3. FELDMAN (2000: 216-60, esp. 218-23). La construcción de La Fenice comenzó en 1792 y fue completada tras la caída de la ciudad el 12 de mayo de 1797.

4. La temporada del Carnaval normalmente incluía los días desde el 6 de enero hasta el Miércoles de Ceniza, pero la temporada de las óperas podía ser ampliada e iniciarse en el día del San Esteban, es decir el 26 de diciembre, cf. BALDAUF-BERDES (1993: 24); KIMBELL (1991: 117). Pronto se añadieron dos temporadas adicionales, desde el 5 de octubre hasta Adviento y desde el Jueves de la Ascensión hasta mediados de julio (BALDAUF-BERDES, 1993: 24).

5. BUELOW (2004: 82).

6. HIBBERT (1988: 143). Sobre viajeros ingleses en Italia y su estancia en Venecia, véase HIBBERT (1988: 129-141).

7. MORYSON (1617: I 2, 1, p. 90).

insistencia en intervenir en las actividades de la Iglesia local⁸. La República incluso protegía intelectuales que llegaban desde tierra firme tras ser perseguidos por el Santo Oficio⁹. La ciudad, convertida en uno de los mayores centros de información y comunicación en Europa, era igualmente notoria por sus publicaciones libertarias, que incluían ediciones clandestinas de libros proscritos¹⁰.

Las primeras óperas públicas fueron representadas durante el Carnaval de 1637. Solo en el periodo entre esta primera temporada y 1650 fueron compuestas y estrenadas cincuenta óperas¹¹. John Evelyn, un inglés acaudalado de Bedford, quien viajó a Italia en los años cuarenta del siglo XVII, describió de la siguiente forma el Carnaval de Venecia en su diario:

Las mujeres, los hombres y las personas de toda condición se disfrazan con vestidos antiguos, interpretan música extravagante y provocan miles de divertimentos, atraviesan las calles de casa en casa. Todos los lugares son entonces accesibles y libre es su entrada. Fuera, se lanzan huevos rellenos de agua dulce y a veces no tan dulce. También tienen la bárbara costumbre de cazar toros en calles y plazas, lo cual resulta muy peligroso, ya que los pasajes son generalmente muy estrechos en la ciudad. Igualmente, los jóvenes de los diversos distritos y parroquias participan en otros entretenimientos y diversiones (luchando entre ellos en los puentes), lo cual hace imposible evitar la locura universal de este lugar durante esta época de licencia. Se instalan bancos para los que juegan a Basset¹², los comediantes tienen también libertad y las óperas son escenificadas. Se agitan divertidas máscaras, y los charlatanes montan escenarios en cada esquina. La diversión que me entusiasmó por encima de todas fue el placer de disfrutar de tres nobles óperas, incomparables en sus voces y música¹³.

1. La Accademia degli Incogniti

Hacia el año 1630, Giovanni Francesco Loredano, un joven noble veneciano, fundó un círculo literario, la Accademia degli Incogniti. Sus miembros pertenecían a la *crème* de la sociedad veneciana, la mayoría de ellos eran aristócratas de educación clásica. En los años treinta y cuarenta del siglo XVII, la Accademia se convirtió en el salón principal de la ciudad¹⁴.

Una característica particular de los miembros de la Accademia era su patriotismo¹⁵. Obsesionados por perpetuar el mito de la gloria de Venecia en tiempos de decadencia económica y política, las artes se convirtieron en un vehículo para transportar sus mensajes. Los Incogniti fueron una fuerza motora en el desarro-

8. HIBBERT (1988: 144).

9. HELLER (2003: 50 f).

10. BURKE (2000: 390 y 400-402).

11. La música de estas óperas se perdió en muchos casos: en total, solo 12 partituras sobrevivieron (BUELOW, 2004: 84).

12. Un juego de cartas jugado por gente fina.

13. EVELYN (1906: 313-314).

14. FENLON y MILLER (1992: 20 y 30).

15. HELLER (2003: 48-49).

llo de la ópera pública, puesto que actuaron como empresarios y ellos mismos escribieron libretos. Fueron probablemente los impulsores de la construcción y la creación del Teatro Novissimo, el primer teatro específicamente construido para la representación operística¹⁶.

Heller considera el hecho de que la ópera pública emergió precisamente en la época de mayor prestigio de los Incogniti como una «coincidencia fortuita»¹⁷. Ante tales circunstancias, encuentro difícil suscribir sus palabras. Parece mucho más probable que tanto el éxito de la Accademia como la aparición de la ópera pública puedan ser explicados a través del clima intelectual de Venecia en aquella época, que compensaba la pérdida de influencia política y económica a través de las artes.

En sus encuentros, los Incogniti discutían sobre filosofía y sobre las leyes aristotélicas de la composición. Además de tales cuestiones venerables, los discursos de la Accademia incluían temas más banales. Un ejemplo de ello eran los debates centrados en la naturaleza del amor y en el rol de la belleza. Otro aspecto de interés era el posicionamiento de los miembros del círculo respecto a las mujeres y la propiedad.

Heller atribuye una contradictoria actitud hacia las mujeres por parte de los miembros de la Accademia. Ellos solían apoyar a cantantes femeninas y acostumbraban a enzarzarse en acaloradas discusiones con la monja Arcangela Tarabotti, una mujer educada que fue obligada a entrar en un convento a la edad de trece años debido a que su familia no podía mantenerla¹⁸. Esta era una práctica habitual en los inicios de la edad moderna en Venecia, donde las dotes eran muy elevadas y las familias patricias no podían permitirse mantener a todas sus hijas¹⁹. Las opciones que les quedaban a las jóvenes nobles no esposadas eran integrarse en la familia de un allegado masculino o aceptar los hábitos. Esta decisión no era tomada por la propia joven: Arcangela Tarabotti comparaba su existencia a la de alguien enterrado en vida²⁰. A pesar de todo, tomar los votos religiosos permitía a una mujer en cierto modo disfrutar de un pequeño resquicio de libertad. En la Venecia del siglo XVII solo los padres de mentes más abiertas permitían a sus hijas aprender a leer y escribir —la cultura se convertiría en un atributo deseable de una dama solo a partir del siglo XVIII—²¹. La vida en un convento separaba a las jóvenes en cierta medida de la directa influencia de sus familiares masculinos. Además, el peligro que suponía la supuesta corrupción literaria de las jóvenes y que las convertía en inapropiadas para el matrimonio, dejaba de ser importante desde el momento en

16. ROSAND (1991: 37 y 88-89). HELLER (2003: 48) muestra sus dudas al respecto. El Novissimo operaba entre 1641 y 1645. Por culpa del conflicto con el Imperio otomano, los teatros fueron cerrados y las óperas prohibidas temporalmente; además, el Carnaval fue proscrito (ROSAND, 1991: 79). No obstante, según John Evelyn, el Carnaval acabaría celebrándose y las óperas se estrenaron a pesar de las sanciones. Véase la nota 13.

17. HELLER (2003: 48).

18. HELLER (2003: 49).

19. CHOJNACKI (2000: 269-80). Las hijas de patricios eran muy solicitadas, porque solo hijos de matrimonios entre dos personas patricias eran considerados miembros de la aristocracia. Sin embargo, las hijas solicitadas para tales matrimonios no eran muy numerosas, debido al alto coste de la dote.

20. HELLER (2003: 59).

21. AMBROSINI (2000: 421-22).

que estas aceptaban ser acogidas por Cristo. En este sentido, Tarabotti fue capaz de adquirir una destacable educación en su convento, lo que le permitió defender sus puntos de vista sobre la superioridad intelectual femenina, así como sobre el derecho de las mujeres a decidir su propio futuro. Sus escritos fueron a menudo publicados bajo los auspicios de la Accademia²². Más adelante se formó un salón en torno a Tarabotti en el *parlatorio* de Sant'Anna, donde acudían damas tanto de la *nobiltà* veneciana como extranjeras, visitantes que le suministraban literatura contemporánea, tales como las obras de los Incogniti²³.

A pesar de que los Incogniti apoyaban a Tarabotti y a intérpretes de ópera femeninas, Heller señala que la Accademia estigmatizaba el derecho de expresión de las mujeres²⁴. Más adelante retornaré a esta aparente contradicción.

Además de cuestiones como la virtud femenina y la naturaleza del amor, la Accademia expresaba cierta predilección por Epicuro, lo que resultaba en alegaciones de hedonismo —una acusación a la que tenían que enfrentarse los seguidores del filósofo desde la antigüedad²⁵—. Al espíritu intelectual de sus miembros hay que añadir una reputación cada vez más negativa atribuida a los Incogniti.

Además de debates de estética, la Accademia utilizaba los encuentros del salón como redes de influencia en la política cotidiana. Aunque los Incogniti profesaban su conformismo político, estos eran acusados de subversión y libertinaje²⁶. Tales alegaciones podían llegar a ser extremadamente peligrosas en la República de Venecia. Gobernada por miembros seleccionados de la clase dirigente en un complejo proceso de votación asegurado por mecanismos que evitaban la corrupción y protegido por leyes que restringían el derecho a ser elegidos, el obtener el apoyo de uno de estos grupos era vital²⁷. El perder el favor de ese exclusivo grupo de gente podía conducir, al contrario, a una caída en desgracia y a la pérdida de poder y de ingresos. Además, la Venecia de inicios de la Edad Moderna era un núcleo de información: circulaban en ella diarios semanales, surgían imprentas por doquier y las noticias políticas impresas eran ampliamente accesibles²⁸. En otras palabras, los medios para generar desaprobación pública eran numerosos. Ante tales circunstancias, la Accademia necesitaba pasar a la acción.

22. HELLER (2003: 60-61). Sus obras aparecían frecuentemente bajo un pseudónimo (HELLER, 2003: 70), una práctica que coincide con las costumbres de los Incogniti a la hora de publicar.

23. HELLER (2003: 60-61).

24. HELLER (2003: 49).

25. Sen. *Vit.* XII.4 y Cic. *Fam.* III.9.2. Durante el Renacimiento se produjeron varios intentos de rehabilitar a los Epicúreos (KRÄMER, 1980: 312-24). Sobre los Incogniti y Epicuro véase también FENLON y MILLER (1992: 35-36).

26. ROSAND (1991: 37-38); FENLON y MILLER (1992: 34-35, 93). Las acusaciones de libertinaje continuaban formando parte de la reputación de los Incogniti. KIMBELL (1991: 124) caracteriza los miembros del salón como «roistering libertines».

27. CHOJNACKI (2000: 263-264) se refiere en su artículo a la primera mitad del siglo XVI. Sin embargo, los cambios de la constitución iniciados en este periodo siguieron vigentes, y por ello son relevantes para nuestra discusión. Sobre la estructura social tripartita de Venecia, incluyendo *nobiltà*, *cittadini* y *popolo*, véase también GRUBB (2000: 339-64).

28. BURKE (2000: 390, 396-97). Los diarios semanales (*avvisi*) circularon desde aproximadamente el siglo XVI hasta el siglo XVIII, aunque fueron ocasionalmente prohibidos. Burke considera el siglo XVII como el momento en que la información en prensa se convirtió en algo accesible.

2. La defensa del círculo

El *Incognito* Giacomo Badoaro era uno de los instigadores de la acción. Badoaro solía ocupar sus horas vacías escribiendo libretos para la recientemente inventada ópera pública, hecho que él enfatizaba con la finalidad de distinguirse de escritores profesionales que se ganaban la vida con ello²⁹.

Su formación clásica es evidente al nombrar el título de algunas de sus obras, como *Ulisse Errante* (1644), *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (1640), *L'Helena Rapita da Teseo* (1653) o *Le Nozze d'Enea con Lavinia* (1641)³⁰. *Helena* en particular demuestra el profundo conocimiento de la literatura antigua por parte de Badoaro, habida cuenta de que esta obra se basa en uno de los mitos griegos menos conocidos³¹.

Una de las características principales de la poesía de este *Incognito* es la cuidadosa caracterización de los personajes y personalidades protagonistas³². Badoaro compartía su predilección con el compositor Claudio Monteverdi, quien además era su amigo. Dos de los libretos de Badoaro están basados en la *Odisea* de Homero. La ópera más temprana, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, fue representada por primera vez durante el Carnaval de la temporada de 1640³³. *Ulisse Errante* se escenificó en 1644³⁴. La ópera *Il Ritorno* está basada en los libros 13 al 24 de la *Odisea*³⁵. *Ulisse Errante* utiliza los libros 1 al 12 como fuente³⁶.

Veamos en qué medida la recepción de Homero en la Venecia del Renacimiento tardío puede ayudarnos a apreciar el trasfondo cultural que conduciría a Badoaro a iniciar el proyecto.

29. ROSAND (1991: 36-37 y 86).

30. No es completamente seguro que Badoaro fuera el autor de *Le Nozze*. MGG I 1 s. v. *Badoaro* (ABERT) 1608 f., véase 1609, sostiene la autoría de Badoaro. GROVE I s. v. *Badoaro*, *Giacomo* (WALKER) 277, ROSAND (1991: 86) y ROSAND (1989: 144) atribuyen el libreto a un autor anónimo.

31. Existe una referencia breve en *Od.* XI.628-631: Teseo y Pirítoos en el Hades. Versiones distintas se encuentren en Hellanic. *FGrHist* 323a F18; *Plut. Thes.* 30-31; *Diod. Sic.* IV.63.2; *Hig. Fab.* 79; *Apollod. Ep.* I.23. Sobre el papel de la referencia homérica y la recepción del mito, véase FELL (2004: 26). La fuente utilizada por Badoaro fue probablemente Plutarco, por la alta popularidad de sus *Vidas Paralelas* en los salones de la época.

32. Este rasgo característico podría ser influencia directa de Plutarco. Otro miembro de la Accademia, Giovanni Busenello, también fue considerado como escritor especialmente cuidadoso en la caracterización de sus protagonistas. Monteverdi, quien fue el compositor de la música de *Il Ritorno*, además se dedicó a crear la música por el libreto de *L'Incoronazione di Poppea*, de Busenello. Sobre la interpretación de la *Incoronazione*, véase HELLER (2003: 312 n. 2).

33. ROSAND (1991: 79-80). *Il Ritorno* se estrenó en SS. Giovanni e Paolo, considerado uno de los teatros más magníficos de la ciudad.

34. ROSAND (1991: 105). Como *Il Ritorno*, *Ulisse Errante* se estrenó en SS. Giovanni e Paolo.

35. Ni 13-22 (como plantea GLOVER, 1985: 291), ni 13-23 (ROSAND, 1989: 141). Cabe suponer que Rosand no cuenta el libro 24, porque Monteverdi eliminó la escena basada en este libro, que narra la presencia de los pretendientes en el Hades, por ser demasiado melancólica, como se comprueba en la partitura que se encontró en Viena.

36. Eso significa que Badoaro separó la *Odisea* en una sección sobre los viajes de Odiseo y otra sobre su regreso. Aunque esta distinción es bastante obvia, hay que destacar que sigue siendo utilizada hasta hoy en día, *DNP* 5 s.v. *Homeros* (LATACZ) 686-699, esp. 696. Véase también TRACY (1997: 365, 368-69). Sobre *Ulisse Errante*, véase BORREN (1924-1925: 357-359). Badoaro explica su punto de vista sobre Homero y el uso de la epopeya como sujeto para la ópera en su prólogo de *Ulisse Errante* (1644), editado y publicado por ROSAND (1991: 409-410).

3. Homero en Venecia

Mientras que la historia de la caída de Troya floreció en Europa occidental en época medieval, las epopeyas homéricas parecían haber caído en el olvido³⁷. En su lugar circulaban versiones abreviadas y transformadas³⁸. Su influencia es evidente en Dante, por mencionar solo un ejemplo. El poeta florentino deja que Odiseo abandone a Circe después de un año de compañía para seguir explorando en lugar de retornar a su amada mujer Penélope³⁹. Odiseo y sus compañeros de viaje deciden entonces cruzar las Columnas de Hércules y acaban pereciendo en el océano Atlántico.

Las epopeyas homéricas reaparecieron públicamente cuando Demetrio Calcocondiles publicó la primera edición impresa de la *Odisea* en 1488 en Florencia⁴⁰. Durante el Renacimiento los lectores volvieron a los textos homéricos, aunque frecuentemente lo hicieron a través de traducciones latinas⁴¹.

La recepción y el impacto de Homero en el Renacimiento es un tema que ha sido objeto de multitud de discusiones académicas. Según Büttner, la recepción de Homero era más bien esporádica e inconstante, ya que los versos latinos de las traducciones eran considerados vulgares y mediocres en comparación con Virgilio. Aunque la Guerra de Troya era un tema popular en las pinturas de la Edad Moderna, por ejemplo, Homero no era una fuente típicamente empleada en esa época. Según Büttner, la *Iliada* y la *Odisea* fueron leídas muy ocasionalmente antes de la segunda mitad del siglo XVII. Solo después de que François de Salignac de la Motte Fénelon (1651-1715) hubiera publicado su adaptación francesa de los poemas homéricos empezaron a aparecer traducciones a idiomas modernos en un estilo literario y elegante⁴².

Esta es sin embargo una interpretación que precisa una revisión crítica. Para empezar, Homero ya tenía en esa época notables seguidores, como por ejemplo George Chapman⁴³, Thomas Hobbes⁴⁴ y Alexander Pope⁴⁵. En la España del Siglo de Oro destacaron Gonzalo Pérez⁴⁶, el secretario de Felipe II, y Juan de Lebrija Cano⁴⁷. Clarke considera los casos en los que Virgilio es preferido a Homero como

37. THOMPSON (2004: 10).

38. BRUNNER (2001: 212-25).

39. Dante *Inferno* 26.55-142.

40. DNP 5 s. v. *Homeros* (LATA CZ) 686-699, aquí 698.

41. Manuel Chrysoloras (ca. 1350-1415) fue uno de los primeros traductores de Homero al latín (BÜTTNER, 2001: 271-72). En 1497 Raffaele Mattei Volaterrano publicó una relevante edición latina de la *Odisea* en Brescia, utilizando un estilo poético (YOUNG, 2003: 177).

42. BÜTTNER (2001: 271-72).

43. Chapman tradujo partes de la *Iliada* en 1598 y publicó una edición completa en 1600. Su traducción de la *Odisea* apareció entre 1614 y 1616. Véase UNDERWOOD (1998: 21-22) y DUÉ (2005: 402-403).

44. GRAFTON (1992: 156-57).

45. Pope empezó a traducir Homero entre 1713 y 1714 (UNDERWOOD, 1998: 33-34).

46. La primera traducción de la *Odisea* del griego original al castellano fue realizada por Gonzalo Pérez. Sus primeros trece cantos se presentaron en 1550 y la edición completa apareció en 1556 (BURUCÚA, 2006: 26).

47. La primera traducción de la *Iliada* del griego original al castellano es del año 1628 y llevaba la aprobación autógrafa de Lope de Vega (CASAS RIGALL, 1999: 16).

más bien aislados⁴⁸. Más diáfano aún, respecto a la recepción de Homero, es el impresionante número de publicaciones aparecidas desde 1470 hasta la primera mitad del siglo XVII recogidas por Young⁴⁹. Si se incluyen todas las obras atribuidas entonces a Homero, es posible afirmar que entre 1470 y 1600 aparecieron sobre unas 240 ediciones. Para la primera mitad del siglo XVII el número se acerca a las 100. Estas cifras harían soñar a muchos autores contemporáneos.

Venecia estaba en la vanguardia de la recepción de Homero durante el Renacimiento y la temprana Edad Moderna. Entre 1486 y 1640 fueron publicadas veintitrés ediciones de las epopeyas en esta ciudad⁵⁰.

La primera publicación de las obras completas de Homero apareció aquí, acompañada de una *vita*, supuestamente basada en Heródoto, Plutarco y Dión Casio⁵¹. La primera traducción de la *Iliada* al latín —aunque solo el primer libro— fue publicada en la Serenissima en 1543⁵². En 1556 era posible acceder a una edición bilingüe en griego y en italiano⁵³. Entre 1543 y 1582 aparecieron en Venecia un elevado número de ediciones de Homero, bien en el original en griego, bien en traducciones al latín, al español o al italiano⁵⁴. Tras un prolífico periodo de recepción, nos encontramos con sesenta años de silencio editorial.

4. La adaptación

Cuando Badoaro se encomendó a la labor de defender su círculo, Homero le proporcionó la excusa perfecta. La historia de la Guerra de Troya y de sus héroes era lo suficientemente familiar a sus cofrades, pero su fuente principal no estaba de moda en aquella época. Tras un lapso de tiempo, había llegado el momento de renovar y refrescar las epopeyas.

La guerra entre griegos y troyanos tenía asimismo un potencial político. Esto era particularmente cierto para la *Odisea*, que permitía retornar a la caída de Troya a través de analepsis. En consonancia con ello, Badoaro explota estas posibilidades en el primer canto de Penélope en *Il Ritorno*, que introduce una trama al principio de la ópera⁵⁵. La mujer recuerda la causa de la ausencia del marido: los griegos

48. CLARKE (1981: 118-121).

49. YOUNG (2003: 176-193).

50. YOUNG (2003: 463). A partir de aquí me ocuparé del número de investigaciones impresas sin distinguir entre versiones escolásticas y versiones para el público en general (como, por ejemplo, las traducciones de Fénelon y Pope). Sin la posibilidad de comprobar cada uno de los manuscritos en los archivos de Venecia, no es posible realizar una distinción fidedigna entre los dos tipos de publicación.

51. YOUNG (2003: 177). Las llamadas «obras completas» incluyen textos como los *Himnos Homéricos* y la *Batracomiomaquia* (*La Batalla de las ranas y ratones*).

52. YOUNG (2003: 182). La única traducción anterior de una obra atribuida a Homero se publicó en Verona en 1470: la muy popular *Batracomiomaquia* (YOUNG, 2003: 176).

53. YOUNG (2003: 184).

54. YOUNG (2003: 182-187).

55. En el prólogo, *L'Humana Fragilità, Il Tempo, La Fortuna* y *L'Amore*, es decir, las personificaciones de la fragilidad humana, del tiempo, de la fortuna y del amor, introducen los motivos más importantes de la trama. Las personificaciones difieren en los *libretti* supervivientes, véase HAAS (1922: 12-13) y ROSAND (1989: 142). Estos son aspectos que ilustran las pruebas que Penélope tiene que superar (GLOVER, 1985: 292).

parten para cumplir la venganza contra el acto infame de los orgullosos y lascivos «orientales», quienes robaron a sus mujeres trayendo la maldición a su patria⁵⁶. El incendio de Troya testimonia el fatal destino que aguardaba a los «orientales» en su confrontación con sus vecinos occidentales. En la última aria, Penélope regresa a este motivo, equiparando el retorno de su marido al Fénix que surge de las cenizas de Troya. En consecuencia, la destrucción de los «orientales» y de su patria glorifica a los «occidentales» que la perpetran.

En una época en la que el poderoso Imperio otomano estaba activo en Grecia y se preparaba para atacar Venecia —lo que ocurriría tan solo cinco años más tarde— este mensaje debió ser decididamente bien acogido. Así, al trasfondo político de la época se le añadía la atracción por la apropiación de la *Odisea*.

Un dato interesante es que este retrato negativo de los troyanos no parece haber sido conflictivo. Este es un hecho remarcable, habida cuenta de que los venecianos se consideraban a sí mismos como los descendientes de los troyanos —en aquella época esta era una de las genealogías más populares, junto con la de la dinastía de los Habsburgo, por mencionar solo un ejemplo. Fynes Moryson, quien se encontraba en la República en 1594, explica en su diario la ascendencia de los venecianos⁵⁷: el estado de Venecia fue fundado, según Moryson, por los hénetos de Paflagonia, quienes acompañaron a Antenor en su viaje, ya que su rey, Polemón, había muerto durante el asedio de Troya. Su población se habría trasladado posteriormente a la isla, a fin de evitar el ataque de Atila el huno.

La tradición era la base del poema épico *Venetia Edificata*, de Giulio Strozzi, publicado en 1624 y que debía convertirse en la *Eneida* veneciana⁵⁸. No es seguramente ninguna coincidencia que Strozzi también fuera miembro de la Accademia degli Incogniti.

Del mismo modo que Homero era el tema perfecto, la ópera era el escenario ideal para el mensaje de Badoaro. La institución de la ópera pública se había iniciado tan solo tres años antes. Las representaciones durante la temporada del Carnaval seguían generando la atracción de ser un nuevo tipo de entretenimiento, que había dejado de ser la prerrogativa de los dirigentes y sus cortes. Los miembros de la Accademia habían participado en su creación desde el principio, tanto a nivel financiero como de recursos humanos, y habían probablemente adquirido un teatro donde las representaciones podían escenificarse.

Es importante considerar que al principio de la Edad Moderna solo la clase dirigente de la ciudad acudía a la ópera —aristócratas y ricos ciudadanos con el necesario respaldo económico para permitirse adquirir las entradas—. Al margen de este grupo, diplomáticos, dignatarios extranjeros y viajeros distinguidos podían igualmente asistir a las representaciones⁵⁹. Estos espectáculos se convertían en auténticas plataformas de demostración de pertenencia a los grupos de poder, así

56. Es importante señalar en este punto mi uso intencionado de la terminología presaïdiana con el fin de iluminar la imagen del Imperio otomano en la Europa de la Edad Moderna.

57. MORYSON (1617: I 2.1, p. 76).

58. ROSAND (1991: 128-133).

59. KIMBELL (1991: 114-115), según el cual el precio de las entradas era de cuatro liras, un precio que no cambió entre 1637 y 1674, mientras un obrero del teatro ganaba 2 liras por cada tarde.

como en una oportunidad de mostrar apertura de mente hacia nuevos desarrollos y apreciaciones estéticas. Así, las representaciones operísticas unían bajo el mismo techo exactamente el tipo de gente a la que la Accademia necesitaba dirigirse. Influenciarlos a través de la música era un método discreto de transmitir su mensaje.

El único ingrediente necesario para que este sistema funcionara era un espectáculo exitoso —que permitiera recaudar dinero y atraer a las masas—. Badoaro se encargó de ello, incorporando al proyecto a su amigo, el celebrado compositor Claudio Monteverdi. Aunque el *maestro di capella* de San Marco ya había compuesto óperas en el pasado⁶⁰, no lo había hecho para la ópera pública. Monteverdi, quien aceptó los votos religiosos en 1632 y tenía por aquel entonces setenta y tres años, era, a pesar de las muchas propuestas, reacio a unirse al movimiento⁶¹. En consecuencia, cuando Badoaro tentó a su amigo para componer en el nuevo medio, la primera ópera veneciana del afamado compositor era obviamente algo que debía verse.

Como aperitivo, la *Arianna* de Monteverdi, compuesta y representada originalmente en 1608, fue revivida en 1640, unas semanas antes que *Il Ritorno* viera por primera vez la luz del escenario⁶².

El éxito de la nueva ópera fue extraordinario, hasta el punto de que fue representada de nuevo en sucesivas temporadas, lo cual significaba un hecho remarcable y sin precedentes. *Il Ritorno* fue, según Rosand, la única ópera representada durante más de una temporada en la Venecia del siglo XVII⁶³.

Veamos a continuación el tipo de mensaje transmitido por la obra.

5. Revisitando la *Odisea*

Badoaro y Monteverdi trabajaban de la mano cuando produjeron *Il Ritorno*. Por ello, no voy a intentar distinguir sus respectivas contribuciones, sino que trataré la obra como una misma entidad.

Badoaro transformó la fuente con el fin de transmitir un mensaje específico y limpiar la reputación de la Accademia. A pesar de la gran cantidad de investigaciones centradas en *Il Ritorno* y su trama, este aspecto precisa una aclaración: hasta el momento, la ópera ha sido considerada como una reproducción bastante fiel de su fuente original⁶⁴. Tal como veremos, esta impresión estaba basada probablemente en extendidos conceptos populares sobre el tema de la *Odisea*, pero no en la propia epopeya.

60. Cuando era compositor ducal de la corte de los Gonzaga en Mantua antes de ocupar un puesto en Venecia (1613) (cf. BUELOW, 2004: 84).

61. ROSAND (1994: 377).

62. ROSAND (1994: 376). *Arianna* se estrenó en el teatro S. Moisè (ROSAND, 1991: 79).

63. ROSAND (1994: 379).

64. Véase, por ejemplo, ROSAND (1994: 381 y 1991: 62-63), quien señala ciertos cambios en la extensión de los diálogos y en los personajes suplementarios, por ejemplo el mendigo Iros, que funciona como *buffo* en *Il Ritorno* y se convirtió en el favorito del público. Algunos autores modernos se limitan a creer a Badoaro sin investigar sus afirmaciones en el prólogo del *Ulisse Errante* sobre la supuesta fidelidad de sus libretos a las fuentes (cf. ROSAND, 1991: 409).

Importantes aspectos que destacar son las transformaciones de los personajes de Odiseo y Penélope. En el caso de Odiseo, el cambio es bastante directo: el ocasionalmente astuto rey de Ítaca es transformado en un sabio erudito y prudente⁶⁵. Todo acto deshonesto o fraude son eliminados de la trama. La única excepción a esta norma es el disfraz de Odiseo como vagabundo, algo tan central en la historia que realmente no podía ser omitido. La aparición de Odiseo como incógnito mendigo podría entenderse además como un guiño a la propia Accademia. Del mismo modo que el protagonista, los Incogniti ocultaban su identidad con un nombre por el que se los conocía en el círculo. Sin embargo, ambas identidades no eran realmente un secreto: en la *Odisea* los personajes clave aparecen en la trama y el lector espectador obviamente los conoce. De igual forma, los miembros de la Accademia, protagonistas del escenario político de la época, eran bien conocidos tanto en su rol público como en cuanto miembros del salón. Cabe preguntarse si, de algún modo, ellos se habrían vinculado intencionalmente con la figura de Odiseo, insinuando que ellos eran tan sabios y discretos como el épico héroe.

En el caso de Penélope, Badoaro y Monteverdi dieron un paso más allá. Observemos brevemente las acciones y los atributos de la esposa de Odiseo en Homero.

Empezando por sus atributos, Penélope es caracterizada a través del término ἐχέφρων ‘sensata, prudente’, un trato de la personalidad que también distingue a su marido⁶⁶. Otra expresión usada para describir a Penélope es περίφρων ‘muy sensata, muy prudente’⁶⁷. En otras palabras: la mujer piensa.

Además del famoso truco de la tela, con el que Penélope engaña a los pretendientes, hay dos ejemplos aún más claros que muestran que la mujer actúa contra los hombres en el palacio. Cuando Penélope descubre el plan de los pretendientes de asesinar a Telémaco, ella acude a Antínoo y le revela sus pensamientos de forma explícita⁶⁸. Ella solo cede cuando Eurímaco se ofrece a proteger personalmente a su hijo. Este gesto es, por supuesto, falso: él forma parte de la conspiración y pretende igualmente asesinar a Telémaco⁶⁹. En cualquier caso, Homero nos describe aquí a una mujer bastante capaz de romper la etiqueta y de abordar a un convidado e instigador masculino cuando ella lo considera necesario.

65. *Accorto e saggio*, cf. e. g. *Il Ritorno* I 1. Hay que destacar que estos atributos se basan en la interpretación de los Incogniti. Estos no se encuentran en Dante, quien jamás utilizó *accorto*, mientras *saggio* estuvo normalmente reservado a Virgilio (el guía del viaje ficticio).

66. *Od.* XIII.406 y 332.

67. *Od.* XVI.435. El epíteto se encuentra también en las descripciones de Arete, reina de los Feacios (XI.345), y en las de Euriclea (XIX.137). Ambas son mujeres excepcionales, especialmente Arete, quien habla en público, adjudica disputas y es muy respetada por sus sujetos. Es decir, Arete desempeña oficios reservados a varones, una excepción que solo es posible en la lejana y mítica isla de Esqueria, un país extraño donde vive un pueblo extraño. Véase *Od.* V.52-78 y VI.310-315. También WICKERT-MICKNAT (1982: 37-38), quien no hace justicia a la posición excepcional de Arete y de Esqueria. Sobre los paralelos entre Penélope y Arete y los límites de su poder, véase DOHERTY (1995: 75-78).

68. *Od.* XVI.408-433.

69. *Od.* XVI.449-451.

Tras el retorno de su marido, Penélope no acepta la creencia de Ericlea y de su hijo de que el extranjero es en realidad Odiseo. En su lugar, decide ponerlo a prueba para comprobar el hecho por ella misma⁷⁰. En este caso no importa realmente si nosotros creemos o no que ella lo ha reconocido durante la entrevista nocturna o si, por el contrario, necesita tentarlo hasta revelar el secreto de la cama para estar segura de su identidad⁷¹: el hecho que permanece es que Odiseo se adentra en el ardid. En otras palabras, Penélope no se deja abatir por la presión y posee la agilidad mental de conseguir la información que necesita.

En resumen: yo tiendo a ver a Penélope como una persona fuerte y segura de sí misma que sabe lo que quiere y hace lo que puede con el fin de conseguirlo. Considerando la notoria cualidad de Homero de permitir a su audiencia escuchar lo que querían oír, seguramente este aspecto revelaría más sobre mi educación y la sociedad en la que vivo que sobre la propia *Odisea*, pero por el momento me permito utilizar esta interpretación de todos modos como una hipótesis de trabajo. Pero volvamos a la ópera.

Tras el prólogo, la ópera comienza con Penélope en el palacio, tal como ocurre en la fuente. En su primera escena, Penélope establece la historia y presenta a la mayoría de personajes, a su marido ausente, el astuto y sabio Odiseo, y a sí misma, su casta esposa⁷². Además, Penélope nos permite conocer a sus principales pretendientes sintiendo pena por ella misma y lamentando la ausencia del marido. Este es un tema recurrente a lo largo de la ópera.

Los personajes que rodean a Penélope difieren en su caracterización de ella. Melanto, en la ópera la doncella de Penélope, considera obstinada a su matrona⁷³. Su preocupación por el honor ha convertido su corazón en una piedra. Ella intenta persuadir a Penélope de que se case con uno de sus pretendientes recordándole los descompuestos huesos de su marido fallecido y su propia belleza marchitada por la falta de amor.

Melanto tiene una razón para sus acciones: el matrimonio de Penélope le permitiría estar más tiempo con su amante, Eurímaco, quien no es un pretendiente. Su matrona permanece casta e inalterable, pero reprime el amor por miedo: Penélope teme ser herida de nuevo, por lo que no se atreve a volver a amar. Opuesta a la *incostanza* y al amor ella elige la *costanza*, incluso cuando ello significa tristeza y muerte.

Las discusiones de la Accademia sobre la naturaleza del amor y de la belleza aparecen aquí aludidas. Los Incogniti enfatizan que ellos consideran la belleza como una cualidad efímera que se desvanecerá.

Los pretendientes adoptan el argumento de Melanto⁷⁴. Ellos comparan la belleza de Penélope con la naturaleza descuidada y con el invierno: ambos perecerían

70. *Od.* XXII.170-196.

71. Véase, por ejemplo, LEVANIUK (2011).

72. *Il Ritorno* I 1. Me refiero a la edición de Malipiero (1930), considerada la mejor versión académica por Rosand, GROVE 3 s. v. *Ritorno d'Ulisse in Patria* 1352-1354, aquí 1352. Véase también DUBOWY (1998: 228 n. 25).

73. *Il Ritorno* I 3.

74. *Il Ritorno* II 5.

si no volvieran a amar de nuevo. La mujer de Odiseo vuelve a rechazarlos, pero en lugar de rebatir el *ama dunque!*, invocando el miedo al amor (*non dee di nuovo amar chi misera penò*), toma una postura más firme: Penélope no quiere amar (*non voglio amar*). La razón del rechazo es su creencia de que ella es solo capaz de llorar y de lamentarse, y de que el amor solo le traerá pena.

A este argumento le falta lógica, pero su posición es no obstante clara: Penélope permanece firme. Sin embargo, ella toma esta decisión solo tras haberse visto forzada a ello por la insistencia de los pretendientes —la suya no es tanto una acción como una reacción.

Los pretendientes le ofrecen presentes como en la epopeya homérica⁷⁵. Sin embargo, mientras que Penélope solicita regalos en la *Odisea* del mismo modo que su marido lo hace en ocasiones, en *Il Ritorno* Antínoo toma la iniciativa. Él se tienta a sí mismo y a sus compañeros a un nuevo intento tras oír el rumor de que el hijo ha vuelto y el marido está en el camino de regreso. Eurímaco toma la iniciativa, sugiriendo a los pretendientes que el oro podría conmover el corazón de la mujer.

Los personajes del lado de Odiseo ofrecen otra visión de Penélope⁷⁶. Atenea la llama *ferrea y casta*, cualidades que en la ópera se convierten en los equivalentes de *ἔχθρων* y *περίφρων* en la *Odisea*.

Cuando la trama converge y el mendigo entra en palacio, Penélope acaba de aceptar los regalos y declara que estos le han hecho cambiar de opinión⁷⁷. Ella anuncia entonces el concurso del arco y que se casará con el ganador. Mientras habla se da cuenta de que es un dios quien le hace pronunciar esas palabras. Y así es: es Atenea quien toma la iniciativa. Ignorando el argumento de la *Odisea*, en la ópera Penélope no toma parte activa en la decisión.

Los pretendientes se congratulan pensando que su cortejo ha surgido efecto. Curiosamente, ellos no utilizan el término *costanza*: *cor fedele, costante sen* es su modo de ser firme. Aparentemente, *costanza* es la prerrogativa de los seguidores de Odiseo. Los personajes negativos no parecen ser agraciados con este tipo de firmeza. En consecuencia, cuando ellos fallan la prueba, su constancia se agota: dos de ellos se desenamoran, mientras que el tercero se da cuenta de que todo es leal a Odiseo, incluso su arco.

Después de que Odiseo mata a los pretendientes, el leal Eumeo anuncia la feliz noticia⁷⁸. Penélope, sin embargo, se niega a creerlo. Telémaco lo intenta, pero tampoco puede convencer a su madre. De nuevo, el argumento de Penélope parece carecer de lógica, pero permanece su firmeza.

Sigue una acalorada discusión, en la que participan el supuesto mendigo y Euriclea. Presionada por todas partes, Penélope finalmente toma una decisión y se niega a ser engañada por el extranjero. Esto provoca que Odiseo le revele el secreto de la cama —en este caso una elaborada cubierta bordada, y no el marco hecho con un olivo que se encontró plantado en el sitio de la futura casa—. Mientras que

75. *Il Ritorno* II 8.

76. *Il Ritorno* I 8.

77. *Il Ritorno* II 12.

78. *Il Ritorno* III 4.

Penélope crea una elaborada trampa en la *Odisea*, en la ópera es su marido quien toma la iniciativa. Finalmente, la mujer reconoce a Odiseo y ambos se ponen a cantar.

El rechazo de Penélope a creer en el retorno de su marido ha sido interpretado hasta la fecha como un signo de frialdad y frigidez⁷⁹. La mujer de Odiseo se encuentra así en el camino de todos los demás personajes. En mi opinión, esta interpretación diluye el mensaje de la ópera. De hecho, Penélope no es cada vez más fría y menos capaz de actuar de forma progresiva, sino que a lo largo de la ópera parece ir ganando en seguridad hasta finalmente ser capaz de pasar a la acción. Su así llamada frigidez hacia el final es en realidad su rechazo a un engaño: la mujer quiere ciertamente que el extranjero sea quien pretende ser, sin importarle lo que le digan sus amigos y parientes. Ella no desea actuar hasta estar absolutamente segura de que no existe ningún ardid. De esta forma, el engaño es enfatizado como lo contrario a la *costanza*, con lo que se convierte en el *leitmotiv* negativo de *Il Ritorno*.

Las similitudes en los personajes de la pareja y sus correspondientes virtudes, sabiduría y astucia, que encontramos en la *Odisea*, han sido aquí eliminadas. Lo que es más importante: cada acción que Penélope lleva a cabo en la epopeya le es sustraída y atribuida a un personaje masculino. Penélope se vuelve casta, firme, pero en general es una mujer pasiva, indefensa y débil. Su única gracia es la belleza, lo que no es un elemento esencial en la *Odisea*. En *Il Ritorno*, su apariencia es la razón por la cual ella es pretendida y por la que rechaza a sus pretendientes. Penélope renuncia a la gracia efímera de la belleza por su amor por el marido, ya que sin amor verdadero no hay belleza. Así, ella revierte el argumento de los pretendientes adaptándolo a su situación y dejando claro que para ella solo puede haber un amor, el amor por Odiseo.

La forma musical a través de la cual Odiseo y Penélope se expresan en la ópera subraya la diferencia de carácter: Penélope canta de forma recitativa hasta el final. El recitativo era la expresión musical establecida en la ópera⁸⁰. Cuando el género se creó, el canto necesitaba una apología: al fin y al cabo, en la vida real la gente hablaba, no se comunicaba cantando. El recitativo permitía que los artistas cantaran en un estilo que se asemejaba a un discurso.

Sin embargo, en época de Monteverdi asistimos al surgimiento del aria⁸¹. La nueva forma de expresión vocal precisaba otra vez de una apología: emociones extremas como la alegría o el lamento podían provocar un aria o la naturaleza del carácter del artista podía proporcionar el apoyo necesario. Los dioses, por ejemplo, frecuentemente se expresaban en el nuevo estilo. En *Il Ritorno*, Odiseo salta de aria en aria —su alegría al volver a casa o al encontrarse con su divina protectora, Atenea, por ejemplo, sirve como pretexto para emplear esta forma de expresión musical aún no establecida—. Así, la armonía de las arias en alza acentúa su estatus excepcional y su nobleza.

79. CARTER (1993: 11-12).

80. El recitativo se estableció en el cambio de siglo. Sobre el papel significativo de Monteverdi en el desarrollo del estilo, véase RINGHANDT (2000: 123 s.). En la misma época surge el canto operístico, RINGHANDT (2000: 126-130).

81. ROSAND (1991: 248-280).

Como contraste, el recitativo estilo de Penélope señala su castidad, pero también la convierte en un personaje más bien poco interesante. El estilo recitativo que antes servía para liberar a los cantantes ahora funciona como una especie de venda para la voz. La inestabilidad y la falta de dirección de esta forma de canto ilustran la falta de poder del personaje. Resulta interesante que, en su primera aparición en el escenario, el único elemento que ofrezca cierta estructura y estabilidad a su lamento recitativo sea la línea en la que Penélope canta sobre la nostalgia por el retorno del marido: *torna, torna, deh torna, Ulisse*⁸².

Solo cuando ella se reúne finalmente con su esposo, su voz se libera y toma vuelo. En el preciso momento en que la firmeza, la entereza y la responsabilidad ya no tienen sentido, la armonía y el ritmo vuelven a la vida de Penélope. El aria sublime de pura alegría es su liberación final —cuando el marido retoma el control—.

Badoaro y Monteverdi transformaron sutilmente el carácter de Penélope. Desprendiéndola de todas sus acciones, la convirtieron en una víctima pasiva de los acontecimientos que se sucedían a su alrededor. Es importante señalar que no solo son aquí censuradas actividades que implican engaño: lo cual sería consistente con el tratamiento del marido y con la idea general del libreto. En el caso de ella, todas las acciones han sido eliminadas, incluso pasajes completamente positivos como la defensa de su hijo. Esta alteración enfatiza el cambio en su personalidad: περίφρων Πηνελόπεια se ha convertido ahora en *la casta Penelope*, con la música constantemente marcando esta transformación.

Esta variación es tan efectiva que un gran número de publicaciones y óperas que presentan a la casta Penélope como heroína están directamente inspiradas en *Il Ritorno*⁸³. No sorprende, pues, que la Accademia aparezca destacada en varias de estas obras.

Como efecto secundario, al eliminar las acciones de la mujer de Odiseo y al dejar actuar en su lugar a otros personajes, la *costanza* de Penélope cambia también de carácter. En la *Odisea*, mucho de lo que ocurre depende de su firmeza. Si ella cede, los pretendientes podrían asesinar a Telémaco y a su padre, lo que acabaría con la dinastía. También podrían distribuirse entre ellos la riqueza de Odiseo, o lo que queda de ella, y uno de ellos se apropiaría de su γέρας, Penélope. En consecuencia, Homero astutamente hace que Penélope lance mensajes variados: así como los pretendientes nunca podrán estar seguros de lo que ella piensa. El oyente lector también mantiene la expectación. De este modo, el *suspense* hace mantener la atención del público. En la ópera, Penélope es pasiva, por lo tanto, el resultado de la historia cesa de depender de sus acciones. La única cosa que su posible *incostanza* puede cambiar es la futura felicidad de ella y de su marido. Por lo tanto, la *costanza*

82. Véase también HELLER (2003: 157).

83. Véase por ejemplo DUBOWY (1998: 215-243). Una de estas publicaciones, *La peripezia d'Ulisse ovvero la casta Penelope* (Venecia 1640), se refiere directamente al recientemente estrenado *Il Ritorno* como fuente de la inspiración. Gracias a ello podemos datar la fecha del estreno en la temporada de 1640 (ROSAND, 1991: 79). El autor de esta versión en prosa de la *Odisea*, Federico Malipiero, fue un miembro de la Accademia y el autor de la traducción al italiano de las epopeyas, publicada en 1642 (*Iliada*) y 1643 (obras completas de Homero). El tema reapareció brevemente a finales del siglo XVII, con *Penelope la Casta* (1685), cf. ROSAND (1991: 225).

se convierte en una virtud abstracta, en el camino hacia el auténtico amor, y esa es la única «vía de acción» que una mujer puede y debe tomar.

6. La Accademia y las mujeres

Desde el punto de vista argumentado más arriba, la actitud de los Incogniti respecto a las mujeres adquiere perfecto sentido. Dos factores figuran en la ecuación. Aunque los miembros de la Accademia ciertamente no coincidían con las opiniones de la monja Arcangela Tarabotti, quien criticaba duramente la sociedad patriarcal que la obligaba a ella y a otras muchas jóvenes mujeres a entrar en el convento contra su voluntad, ellos accedían a discutir con ella.

Sin el círculo, Tarabotti hubiera perdido su voz pública y la plataforma para expresar sus opiniones. Los contraataques de la Accademia le proporcionaban la necesaria publicidad, especialmente porque estos solían tener lugar en público. Un ejemplo de ello es una obra de Loredano, *La Forza d'Amore*⁸⁴. En esta producción teatral, dos mujeres, una reina y su hermana rechazan a los hombres y al matrimonio con el fin de retener su libertad y su poder. Sin embargo, ellas se enamoran, se casan y renuncian felices a todo, lo que transmite el claro mensaje de que las mujeres no son adecuadas para la libertad ni el ejercicio del poder.

Segura tras los muros de un convento, Tarabotti proporcionaba a los Incogniti el perfecto modelo de castidad femenina. Simultáneamente, a causa de su conducta, ella daba pie a que los Incogniti fueran avisados por miembros de la nobleza de los peligros que comportaba el otorgar a mujeres tal libertad personal. La relación funcionaba por ambas partes: Tarabotti necesitaba a los Incogniti tanto como ellos la necesitaban a ella. Los miembros de la Accademia no secundaban a la monja como resultado de la bondad de sus corazones o para apoyar el derecho de expresión femenina, sino que lo hacían por una razón. Al poder expresarse a sí misma, ella ejemplificaba aquello que los Incogniti deseaban transmitir: Tarabotti ilustraba el tipo de dragón en el que una mujer se podía convertir si no era controlada apropiadamente.

Retornando al argumento de Heller y a los cantantes de ópera, debe ser señalado que, al criticar la actitud contradictoria de los Incogniti, Heller no acertaba a distinguir entre mujeres de diferente clase social. Algo que podría esperarse es que los aristócratas del círculo tuvieran actitudes más diferenciadas hacia sus propias mujeres e hijas que hacia mujeres de otra condición social. La supuesta curiosa mezcla entre conservadurismo y libertinaje que Heller invoca repetidamente⁸⁵, que les parecería menos abierta a los venecianos del siglo XVII que a nosotros mismos, es así fácilmente explicada. Venecia necesitaba un cierto número de mujeres que actuaran en los escenarios —ella era al fin y al cabo la ciudad del Carnaval, y la capacidad de proporcionar espectáculos musicales superlativos era parte de la atracción—. Otra faceta distintiva de la atracción por el Carnaval de Venecia, el acceso a compañía femenina, quizás también desempeñaba aquí un papel importante. Tampoco hay

84. HELLER (2003: 80).

85. HELLER (2003: 48-50).

que olvidar la función económica del Carnaval. Durante la temporada, la población de Venecia se duplicaba en número, lo que generaba importantes ingresos para las arcas de la República⁸⁶. En consecuencia, no se trataba de una cuestión de libertinaje, sino de economía y de patriotismo, especialmente en una época en la que la única supremacía retenida por Venecia residía en la esfera de la cultura.

Mientras que las mujeres ejercían en cierto modo ocupaciones poco respetables, los patricios de la Serenissima esperaban que las mujeres de sus familias fueran virtuosas: que hijas inmaculadas se casaran con miembros del grupo y que las mujeres fueran leales. Esta distinción aparece prominentemente en la trama de *Il Ritorno*: las mujeres de los aristócratas son castas, mientras que las sirvientas desean emprender relaciones ilícitas. ¿Nos encontramos ante un caso de conservadurismo *versus* libertinaje después de todo? ¿Proponían los Incogniti dejar solas a las hijas patricias y divertirse en su lugar con los estratos más bajos de la sociedad? Con el fin de llegar al fondo de esta cuestión, es necesario ocuparnos brevemente de los protagonistas de una relación extramatrimonial: Melanto y Eurímaco.

7. Melanto y Eurímaco en *Il Ritorno*: ¿Libertinaje?

Para investigar este aspecto es necesario regresar de nuevo brevemente a la epopeya. En la *Odisea* la caracterización de Eurímaco y de Melanto es bastante sencilla.

Como pretendiente, Eurímaco no parece al principio un ser infame. Tras Antínoo, él es el pretendiente más importante y encarna jovialidad y civismo. Esta apariencia es, sin embargo, engañosa: él participa sin dudar en el plan de asesinar a Telémaco. Además, Eurímaco engaña a Penélope cuando ella aborda a los pretendientes con el fin de salvar a su hijo, al declarar que él le protegería de cualquier daño, traicionando así su confianza. Aunque él ofrece una reparación al revelado Odiseo, defendiendo su inocencia y la de los otros pretendientes al acusar a Antínoo, el primero en caer, como el causante de todo mal, será el segundo en ser ejecutado⁸⁷.

Melanto es igualmente fácil de encasillar en la *Odisea*. La doncella de Penélope traiciona a su matrona —revela a los pretendientes la artimaña de la tela— y se embarca en una relación ilícita con Eurímaco. Ella trata con desdén a la gente que percibe ubicada por debajo de su estrato social, como le sucede a Odiseo cuando va disfrazado de mendigo. Tras la muerte de los pretendientes, ella debe limpiar la sala ensangrentada para acabar finalmente colgada del cuello⁸⁸.

En resumen: ambos son caracteres malevolentes y paralelos, tal como lo son Odiseo y Penélope. Como pareja representan la antítesis de las virtudes positivas de Odiseo y Penélope. Ambos tienen un final desagradable.

En la ópera las cosas se desarrollan de manera distinta. Esto resulta evidente simplemente al echar una mirada a la lista de personajes. Melanto es la sirvienta de Penélope —no hay sorpresa en este caso—. Eurímaco, por otro lado, es un asunto

86. BUELOW (2004: 82).

87. *Od.* XXII.88.

88. *Od.* XVIII.321; XIX.65.

diferente: él no es un pretendiente. De hecho, es el amante de Melanto y nada más que eso, su estatus y función específicos permanecen oscuros. Cuando los pretendientes toman la iniciativa, hablan, cortejan o planean, Eurímaco no forma parte del grupo cuando está en el escenario y no abre la boca⁸⁹. Su única interacción con los pretendientes ocurre cuando ellos planean asesinar a Telémaco, a lo que volveré en un instante.

Cuanto Melanto aparece por primera vez en escena canta sobre las lágrimas amargas y el deseo de amor, revelando que el corazón de un amante posee esas emociones⁹⁰. Eurímaco se acerca a ella y le habla poéticamente de su belleza y su devoción por ella. Ellos se unen y celebran la concordia de su amor, prometiendo estar siempre juntos. Cuando el amante resulta demasiado ardiente, Melanto le rechaza recordándole su honor.

En esta escena, ambos son presentados como una pareja de enamorados. Su interacción es pícaro y bastante dulce —antes de que Melanto trate de disuadir a su matrona de su castidad.

En el acto II 4, Melanto le cuenta a Eurímaco sobre su fracaso al intentar convencer a Penélope de volver a enamorarse. Influir a esa mujer está más allá del poder de una sirvienta. Los amantes deciden dejar a la reina consumirse y disfrutar ellos mismos del amor (*amiamo, godiamo*). En otras palabras: su relación deja de ser definitivamente casta a partir de este momento.

Cuando las noticias del retorno de Telémaco alcanzan la corte, además del rumor de que Odiseo está vivo y ha emprendido el regreso a casa⁹¹, los pretendientes se dan cuenta de que su situación se complica⁹². Como en la epopeya, ellos deciden matar a Telémaco con el fin de arrebatar a su madre su apoyo. Eurímaco está presente pero en silencio. En este momento, un águila sobrevuela la cabeza de los pretendientes. Eurímaco les avisa de que Zeus profetiza un destino fatal para ellos, que se dan cuenta de que actuar en contra de Zeus no es una sabia decisión y se abstienen de su plan asesino. En su lugar, Antínoo propone ofrecer los regalos como último intento de convencer a la mujer.

Eurímaco los refuerza en su nuevo plan de acción, convenciéndoles de que oro y solo oro conseguiría ablandar el corazón de una mujer, incluso si estuviera hecho de piedra. Los pretendientes se unen al canto y proceden con su plan.

Esta es la última escena en la que aparece Eurímaco. Sin embargo, no está claro si muere con los pretendientes o si sobrevive. Esto último puede ser lo más probable, ya que Melanto también parece continuar viva, aunque esta es una interpretación abierta a la preferencia del espectador.

Cuando Melanto habla por última vez, ella aparece con Penélope en el palacio después de que los pretendientes hayan sido asesinados⁹³. Ambas están preocupadas y lamentan los horribles acontecimientos. A Melanto, por su parte, le da mucha

89. *Il Ritorno* I 5.

90. *Il Ritorno* I 2.

91. *Il Ritorno* II 7.

92. *Il Ritorno* II 8.

93. *Il Ritorno* III 3.

pena que sus días de gloria hayan pasado ya. Cuando Melanto se lamenta de los amores trágicos y pregunta quién es la persona audaz que derribó los templos del amor erigidos en los corazones ardientes, ella parece referirse no solo a los pretendientes —quienes habían declarado públicamente que ya no estaban enamorados—, sino también a su propia historia de amor.

En la ópera, Melanto y Eurímaco no son elementos indispensables de la trama, ya que su historia no está conectada con el principal curso de los acontecimientos, como sucede en la epopeya. Al retirar la escena del truco de la tela, Badoaro y Monteverdi eliminan también el motivo de la traición de la doncella. La duplicidad de Eurímaco también desaparece. Esto hace que nos preguntemos: «¿Por qué son excluidos estos motivos?». El elemento destacado en su relación es en mi opinión el hecho de que los amantes no están casados. Si bien Odiseo y Penélope simbolizan el matrimonio perfecto, Melanto y Eurímaco son todo aquello que un hombre y una mujer que no están casados no deberían ser. Su historia de amor es solo posible bajo las condiciones de caos que predominan en el palacio durante la ausencia de Odiseo. Esta situación resulta de la debilidad de Penélope y recuerda al espectador en muchos sentidos a su entorno presente. Después de todo, las óperas eran representadas durante el Carnaval, en una época de licencia, caos y donde las normas se invertían. Tal como al público que asistía a la ópera le resultaba familiar el reverso que provocaba una fiesta exuberante, ellos observaban en cierto modo un similar estado de dejadez de la moral en el palacio real, escenificado en la ópera, en relación con Melanto y Eurímaco. Tan pronto como el rey retorna, él restablece el orden y los felices días sobre el escenario se terminan, del mismo modo que la temporada de carnaval finalizará en las calles y en los canales de la Serenissima.

Resumiendo, el amor libre fuera del matrimonio es solo posible en tiempos de caos y anarquía. En una sociedad de orden establecido, estos no tienen opción de existir. Aunque los amantes no castos puedan tener la experiencia de un periodo de felicidad, su caída es inevitable y su historia de amor terminará en lágrimas.

De esta manera, los Incogniti respondían activamente a las acusaciones de libertinaje, construyendo un espejo negativo de la relación ideal entre un hombre y una mujer: el matrimonio entre Odiseo y Penélope. El mensaje que puede leerse es que el libertinaje tiene como consecuencia la pérdida y el dolor, mientras que la sinceridad, la lealtad y la castidad conyugales (por parte de la mujer) son la base de un armonioso y feliz final.

Volviendo a *Il Ritorno* y terminando con él, debería destacarse que dos mensajes principales son insertados en la trama. Con el fin de defenderse a sí mismos de los cargos de libertinaje y subversión que comprometían las carreras políticas de los miembros de la Accademia, los Incogniti transmitían que la *costanza* era la virtud más elevada de las (buenas) mujeres. Según la Accademia, no existe el amor sin constancia, y sin amor no hay belleza. El amor no sancionado por la sociedad conducirá a las lágrimas, mientras que solo el amor conyugal traerá la felicidad.

Incluso más importante es el mensaje sobre las mentiras y el engaño. Ambos son completamente eliminados de la trama y toda treta es retirada de la historia, con la excepción de la indispensable escena del disfraz del mendigo. El engaño es el *leitmotiv* negativo de *Il Ritorno*, que al final es conquistado por la *costanza*.

De este modo, los Incogniti insertaron los valores culturales y morales de su sociedad en la *Odisea*. Ellos se presentaban a sí mismos ante sus coetáneos como los firmes defensores de los principios establecidos con el fin de disipar la reputación negativa del círculo.

8. El Renacimiento de Homero

La atención de los Incogniti a su reputación y el poder y los recursos que ellos empleaban para conseguir sus fines fundamentaron virtualmente el éxito sin precedentes de *Il Ritorno*. Su Penélope, transformada en casta y sin poder, se convirtió en un acierto. Con la ostentosa exhibición de este modelo de firmeza, el alegato a la naturaleza efímera de la belleza y su insignificancia, así como el poderoso ideal del constante amor marital, los Incogniti consiguieron aparentemente dispersar las acusaciones lanzadas contra ellos. Así, la *Odisea* de Homero se convirtió efectivamente en un vehículo para su defensa.

Como resultado del triunfo de la ópera, empezaron a aparecer numerosas publicaciones sobre la castidad de Penélope, a menudo bajo los auspicios de la Accademia. Aún más importante, se renovó el interés veneciano en Homero. El Incognito Federico Malipiero tradujo la *Iliada* al Italiano en 1642, poniendo así fin a más de 60 años de silencio editorial y dedicando la publicación a Giovanni Francesco Loredano, fundador de la Accademia degli Incogniti. Malipiero además tradujo la *Odisea*, que aparecería al siguiente año en una edición completa de Homero⁹⁴, cuya obra continuó usándose como fuente para óperas durante el siglo XVII. Entre ellas aparecieron un gran número de óperas que representaban a Odiseo y a Penélope⁹⁵. De nuevo, eran miembros de la Accademia quienes promovían con gran vigor estas producciones. Creando y avanzándose a la moda, la Accademia se unió así a Homero y a su renovada fama de poeta sublime.

Referencias bibliográficas

- DNP CANCIK, H.; SCHNEIDER, H. (eds.) (1996-2003). *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike: Das klassische Altertum und seine Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart.
- GROVE SADIE, S. (ed.) (2004). *The New Grove Dictionary of Operas*. Oxford.
- MGG FISCHER, L. (ed.) (2003). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2., neubearbeitete Auflage). Kassel.
- AMBROSINI, F. (2000). «Toward a Social History of Women in Venice: From the Renaissance to the Enlightenment». En MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000), p. 420-453.
- ARNOLD, D.; FORTUNE, N. (eds.) (1985). *The New Monteverdi Companion*. Londres-Boston.
- BALDAUF-BERDES, J.L. (1993). *Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855*. Oxford.
- BORREN, C. van de (1924-1925). «*Il Ritorno d'Ulisse in Patria* de Claudio Monteverdi». *Revue de l'Université de Bruxelles* 30, p. 353-87.

94. Publicada por Taddeo Pavoni (YOUNG, 2003: 193). CARTER (1993: 4, n. 10) mantiene erróneamente que la obra anunciada no apareció jamás.

95. DUBOWY (1998: 215-43).

- BOUWSMA, W.J. (1968). *Venice and the Defense of Republican Liberty*. Berkeley.
- BRUNNER, H. (2001). «“Die in jeder Hinsicht schönste und beste Stadt”: Deutsche Troialiteratur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit». En LATA CZ 2001: 212-225.
- BUELOW, G.J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington-Indianápolis.
- BÜTTNER, N. (2001). «Für die homerischen Helden begeistert – ohne Homer zu lesen: Troia in der Kunst von der Spätrenaissance bis zur Aufklärung». En LATA CZ 2001: 257-279.
- BURKE, P. (2000). «Early Modern Venice as a Center of Information and Communication». En MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000), p. 389-419.
- BURUCÚA, J.E. (2006). *Historia y Ambivalencia: Ensayos sobre Arte*. Buenos Aires.
- CARTER, T. (1993). «“In Love’s Harmonious Consort?”: Penelope and the Interpretation of *Il ritorno d’Ulisse in patria*». *Cambridge Opera Journal* 5, p. 1-16.
- CASAS RIGALL, J. (1999). *La Materia de Troya en las Letras Romanas del Siglo XIII Hispano*. Santiago de Compostela.
- CHOJNACKI, S. (2000). «Identity and Ideology in Renaissance Venice. The Third Serrata». En MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000), p. 263-94.
- CIPOLLA, C.M. (1968). *The Economic Decline of Italy*. En PULLAN, B. (ed.) (1968), p. 126-145.
- CLARKE, H.W. (1981). *Homer’s Readers: A Historical Introduction to the Iliad and the Odyssey*. Newark.
- COOK, A. (1978). *Studies in the Economic History of the Middle East*. Oxford.
- CROUZET-PAVAN, E. (2000). «Toward an Ecological Understanding of the Myth of Venice». En MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000), p. 39-64.
- DIVITIIS, G.P. de (1997). *English Merchants in Seventeenth-Century Italy*. Cambridge.
- DOHERTY, Lillian E. (1995). *Siren Songs: Gender, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. Ann Arbor.
- DUBOWY, N. (1998). «Bemerkungen zu einigen Ulisse-Opern des 17. Jahrhunderts». En LEOPOLD, S. et al. (eds.) (1998), p. 215-243.
- DUÉ, C. (2005). «Homer’s Post-Classical Legacy». En FOLEY, J.M. (2005), p. 397-413.
- EVELYN, J. (1906). *The Diary I (1620-1646)*. Londres.
- FELDMAN, M. (2000). «Opera, Festivity, and Spectacle in “Revolutionary” Venice: Phantasms of Time and History». En MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000), p. 216-260.
- FELL, M. (2004). «Kimon und die Gebeine des Theseus». *Klio* 86, p. 16-54.
- FENLON, I.; MILLER, P.N. (1992). *The Song of the Soul: Understanding Poppea*. Royal Music Association Monographs 5. Londres.
- FOLEY, J.M. (2005). *A Companion to Ancient Epic*. Malden-Oxford.
- GLOVER, J. (1985). *The Venetian Operas*. En ARNOLD, D.; FORTUNE, N. (eds.) (1985), p. 288-315.
- GRAFTON, A. (1992). «Renaissance Readers of Homer’s Ancient Readers». En LAMBERTON, R. et al. (eds.) (1992), p. 149-172.
- GRUBB, P. (2000). «Elite Citizens». En MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000), p. 339-64.
- HAAS, R. (1922). «Zur Neuausgabe von Claudio Monteverdis *Il Ritorno d’Ulisse in Patria*». *Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 9, p. 3-42.
- HELLER, W. (2003). *Emblems of Eloquence: Opera and Women’s Voices in Seventeenth-Century Venice*. Berkeley, Los Ángeles, Londres.
- HIBBERT, C. (1988). *The English: A Social History, 1066-1945*. Grafton.
- HUGHES, C. (ed.) (1903). *Fynes Moryson’s Itinerary: Shakespeare’s Europe*. Londres.
- KIMBELL, D. (1991). *Italian Opera*. Cambridge.
- KRÄMER, H. J. (1980). «Epikur und die hedonistische Tradition». *Gymnasium* 87, p. 294-326.

- LAMBERTON, R. et al. (eds.) (1992). *Homer's Ancient Readers, The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*. Princeton.
- LATACZ, J. et al. (eds.) (2001). *Troia, Traum und Wirklichkeit*. Stuttgart.
- LEOPOLD, S. et al. (eds.) (1998). *Claudio Monteverdi und die Folgen: Bericht über das internationale Symposium Detmold 1993*. Kassel.
- LEVANIOUK, O. (2011). *Eve of the Festival: Making Myths in Odyssey 19*. Hellenic Studies Series 46. Cambridge.
- MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000). *Venice Reconsidered: The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*. Baltimore-Londres.
- MORRIS, I.; POWELL, B. (eds.) (1997). *A New Companion to Homer*. Mnemosyne Beihefte 163. Leiden.
- MORYSON, F. (1617). *An Itinerary Containing His 10 Yeeres Travell through the Twelve Dominions of Germany, Bohmerland, Sweitzerland, Netherland, Denmarke, Poland, Italy, Turkey, France, England, Scotland & Ireland*. Londres.
- POVOLO, C. (2000). «The Creation of Venetian Historiography». En MARTIN, J.; ROMANO, D. (eds.) (2000), p. 491-519.
- PULLAN, B. (ed.) (1968). *Crisis and Change in the Venetian Economy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Londres.
- QUATAERT, D. (2000). *The Ottoman Empire, 1700-1922*. Cambridge.
- RINGHANDT, U. (2000). *Sunt Lacrimae Rerum. Untersuchungen zur Darstellung des Weinens in der Musik*. Berliner Musik Studien 24. Berlin.
- ROBBINS LONDON, H.C.; NORWICH, J.J. (1991). *Five Centuries of Music in Venice*. Londres-Nueva York.
- ROSAND, E. (1989). «Iro and the Interpretation of *Il ritorno d'Ulisse in patria*». *Journal of Musicology* 7, p. 141-64.
- (1991). *Opera in Seventeenth Century Venice: The Creation of a Genre*. Los Ángeles-Oxford.
- (1994). «The Bow of Uliesses». *Journal of Musicology* 12, p. 376-95.
- SELLA, D. (1968). *The Rise and Fall of the Venetian Woollen Industry*. En PULLAN, B. (ed.) (1968), p. 106-26.
- THOMPSON, D.P. (2004). *The Trojan War: Literature and Legends from the Bronze Age to the Present*. Jefferson-Londres.
- TRACY, S.V. (1997). *The Structures of the Odyssey*. En MORRIS, I.; POWELL, B. (eds.) (1997), p. 360-79.
- UNDERWOOD, S. (1998). *English Translators of Homer from George Chapman to Christopher Logue*. Plymouth.
- WICKERT-MICKNAT, G. (1982). *Die Frau* [= *Archaeologia Homerica: Die Denkmäler und das frühgriechische Epos*, Bd. 3, Lief. R]. Göttingen.
- WILES, D. (2003). *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge.
- YOUNG, P.H. (2003). *The Printed Homer. A 3000 Year Publishing and Translation History of the Iliad and the Odyssey*. Jefferson-Londres.

