

Prima la musica, poi le parole: «Divertimento» metateatral de G. B. Casti

Ángeles ARCE

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En pocos momentos de la historia literaria o musical europea se vive tan intensamente la simbiosis palabra-música como en el melodrama dieciochesco. Y un ejemplo significativo lo encontramos en G.B. Casti que titula una de sus primeras obras en el ámbito mélico como *Prima la musica, poi le parole* (Viena 1786). En el libreto, con música de Antonio Salieri, se entra de lleno, a través de la parodia, en los temas que más preocupaban en el mundo teatral o metateatral del momento: la adaptación de un texto a una música escrita con anterioridad y la pugna entre la «opera seria» y la «opera buffa».

Palabras clave: Giambattista Casti, melodrama, palabra/música.

ABSTRACT

We rarely see in European literary or musical history the symbiosis of word-music so intensely felt as in certain 18th Century melodramas. We can find a meaningful example, in the melodic field, in one of Giambattista Casti's initial works, entitled *Prima la musica, poi le parole* (Vienna 1786). It is possible to penetrate fully into the music of the libretto such as Antonio Salieri, through parody, where the themes were of the greatest concern within the theatrical/metatheatrical world in those days -the adaptation of a previously written text to a score and the clash between «opera seria» and «opera buffa».

Key words: Giambattista Casti, melodrama, word/music.

Durante los años que llevo ocupándome de Giambattista Casti (1721-1803)¹, uno de los representantes más fieles y auténticos de la vida libertina de la sociedad dieciochesca europea, nunca había fijado mi atención en su faceta de libretista. Casti era para mí el ágil comunicador social en su amplísimo epistolario, el crítico mordaz de la política contemporánea en las octavas de su *Poema tartaro* o en las hábiles sextinas de sus *Animali parlanti* y era, sobre todo, el ingenioso narrador en verso de las *Novelle galanti*, colección de cuarenta y ocho cuentos no exentos de picardía y erotismo que eran la delicia de las damas a las que iban directamente dirigidos.

Y la variada faceta de este narrador, en el sentido moderno de «cuenta cuentos», ya que él mismo leía públicamente sus obras en las reuniones palaciegas y tertulias mundanas, se vio incrementada con su tardía dedicación al mundo de la escena. Hablo de «tardía» porque el primer título de libreto castiano que se representa es de después de que el autor cumpliera los sesenta años, y de «dedicación» porque fueron los encargos, y no su propia vocación libretística, lo que le impulsó hacia lo melodramático que, como se sabe, fue el género de moda por excelencia a lo largo de todo el siglo XVIII en la vida artística italiana y europea, dado que en el territorio peninsular itálico estaban asentadas las principales dinastías del continente.

Los primeros años profesionales del *abate* Casti transcurrieron en su pueblo natal, bien como canónigo de la catedral o bien como profesor en el mismo seminario donde había cursado sus estudios eclesiásticos. Pero cuando el ambiente provinciano de Montefiascone comenzó a asfixiarlo, se valió de conocidos para salir de él: primero vivió en Roma y, a partir del otoño de 1765, pasó a la corte de Florencia, donde se encontró con una sociedad mucho más abierta que la romana al espíritu reformador ilustrado y con algunas personas, como el conde Franz Xaver Rosenberg, que, casi dos décadas después en Viena, le abrirían las puertas al mundo del melodrama. Casualmente fue alguien dedicado a la música, el *castrato* sopranista Tommaso Guarducci², quien lo introdujo en el pequeño pero floreciente Granducado de Toscana donde en 1769 fue nombrado por Pedro Leopoldo —futuro emperador de Austria— «Poeta della nostra Real Casa», veintitrés años antes de serlo en Viena por Francisco II, último emperador del Sacro imperio romano germánico.

La presencia de Casti en el ambiente musical vienés está ligada, sin duda, al mundo de las relaciones interpersonales con sus filias y sus fobias, ya que si su colaboración con músicos de la talla de Giovanni Paisiello (1740-1816) o An-

¹ Aunque la fecha de nacimiento se suele situar «documentalmente» en 1724, algunas confesiones del propio autor me inclinan a no olvidar del todo la anteriormente válida de 1721 (Arce, 2000).

² Guarducci (¿1720-1770?), coetáneo y convecino de Casti en Montefiascone, fue un cantante que, con una potente voz llena de matices, trabajó en Madrid, Viena, Milán y Nápoles.

tonio Salieri (1750-1825)³ se basó en la amistad, la enemistad con el también *abate* Lorenzo Da Ponte (1749-1838) —o, quizás más apropiadamente, la rivalidad y envidia que el libretista veneciano mostró durante años contra el *abate* romano— fue la que le impidió a Casti, probablemente, una relación directa con Mozart cuando éste comenzaba a dedicarse en la capital austríaca a sus principales óperas de libreto italiano⁴.

Algunos aspectos del fascinante panorama mélico vienés, desarrollado entre 1777 y 1792, está recogido en la *Seconda Parte* de las *Memorie* de Da Ponte donde éste dejó abundantes e interesantísimos detalles sobre su trato con músicos, cantantes o libretistas⁵. Y aunque muchas de las noticias que nos dejó —matizadas con sus «apreciaciones» demasiado personales— no siempre se ajustan a la realidad, de su relación con Casti encontramos, junto con algunos elogios⁶, páginas de dura crítica⁷ contra quien ya había escrito en 88 octosílabos una *Epistola al Sig. Casti*⁸ —aparecida como *Stato del poeta teatrale* poco después de *Prima la musica, poi le parole*— y un soneto no exento de ironía⁹, aunque no tan maligno como el que se difundió de Parini, cuyo texto también se reproduce en el mismo lugar (Da Ponte 1918, I: 122-123).

Giambattista Casti no escribió Memorias, como la mayoría de sus contemporáneos, pero sí nos dejó interesantes reflexiones sobre los más variados

³ Que la fama de Salieri era entonces superior a la del propio Mozart, lo prueba esta estadística: «[...] dal 1783 al 1791, cioè al tempo della composizione e della rappresentazione delle principali opere di Mozart, le opere di Salieri ebbero un totale di 163 rappresentazioni, contro 63 repliche degli spartiti di Mozart» (Della Corte, 1923: 68).

⁴ Es indudable que el *duetto* Casti/Mozart, de haberse producido, hubiera dado óptimos resultados para el melodrama dieciochesco.

⁵ Da Ponte fue especialmente parco al hablar de los músicos, sobre todo de Mozart, después de que éste se mostrara algo exigente con «su» poeta italiano.

⁶ Remito al final de la *Seconda Parte* (Da Ponte, 1918: I, 168-172) o en la *Terza* (ibidem.: 261-267) donde se incluyen las cartas que ambos se cruzaron a finales de 1802. También pueden leerse los textos en el *Epistolario* de Casti (1984: 1120-1129).

⁷ No es raro encontrar en las *Memorie* irónicos juegos de palabras con el nombre: la expectación que causó entre los «non casti amici di Casti» su llegada a Viena, «dove suonava sì altamente il suo castissimo nome» (Da Ponte 1918: I, 99) en «la casti-rosembergica famiglia» (ibidem.: 100). Y durante un momento crítico de Lorenzo en la corte austríaca, acusa a su «colega» de esta manera: «E che faceva il signor Casti? Faceami la guerra in un altro modo. Era il solo che impugnava la spada in difesa mia. Ma le sue lodi eran mille volte peggiori dell'altrui biasimo» (ibidem.: 102).

⁸ Esta epístola personalizada —«Gentil Casti, ho stabilito / Di mandarvi un Memoriale»— simbolizaba la sátira de Da Ponte contra el mundo teatral. En las *Memorie* falta el texto de la epístola (Da Ponte 1918: I, 120) pero ésta se publicó dentro de *Saggi poetici* («In Vienna, nella Stamperia dei Sordi e Muti, 1788» p. 130-142). Puede leerse el texto completo en Da Ponte, 1999: 94-96.

⁹ El soneto con rima de agudos que Da Ponte «aveva fatto pel drama di Casti, intitolato *Le parole dopo la musica*» dice así: «Casti ier sera un'operetta fe' / (Divina! - dice il conte [Rosenberg]), ove pensò / satiretta gentil scriver di me; / ma il pannel traditore il corbellò. // Tutto quel ch'ei pingea, pingea di sé, / d'amor, di gioco (il resto io nol dirò); / e, quando in man al nostro sir lo die', / lui riconobbe il nostro sir, me no. // Quindi il conte proporgli indarno ardì / in loco mio quel fiore di virtù, / ché il nostro sir gli rispondea così: // -Casti è un poeta che vale un Perù, / ond'io gli do 'l buon anno ed il buon dì; / ma se Casti pur vuoi, piglialo tu» (Da Ponte, 1918: I, 123).

asuntos de la época en el *Epistolario* cruzado con muchos personajes europeos de distintos ámbitos. En lo que respecta, por ejemplo, al mundo del melodrama y a su entrada en él con el *Teodoro in Venezia* dice a su amigo Joseph Kaunizt, entonces embajador de Viena en Madrid:

E' qui [«Vienna, li 5 maggio 1784»] Paisiello che la riverisce. Egli è partito un po' disgustato di Pietroburgo. Si tratterà qui due o tre mesi, perché Sua Maestà gli vuol far mettere in musica un'opera buffa. E la bella è che Sua Maestà, il conte di Rosenberg e Paisiello mi sono addosso perché io faccia il libretto. Io mi sono schermuto più che ho potuto, perché, non avendo mai fatto di tali opere, temo, e con ragione, di fare una coglioneria. Ma vedo che non v'è speranza da potersi liberare da questa potente congiura, onde può essere che io rischi la mia reputazione e mi metta a imbrogliar qualche cosa (Casti 1984: 392).

Algo similar repite dos años después también desde Viena —«li 20 aprile 1786»— a otro amigo residente en Cádiz en misión diplomática. Después del tiempo transcurrido desde la carta anterior, le cuenta Casti a Paolo Greppi cómo la presión insistente del emperador¹⁰, la de Rosenberg —Director de los espectáculos de la Corte— y la del mismo Paisiello —recién llegado de la corte rusa donde había coincidido con nuestro *abate*—, le impulsaron a escribir el que sería su primer libretto:

Dopo le traversie sofferte in Pietroburgo, il celebre maestro di cappella, Paisiello, tornando a Napoli passò di qua [Viena] ed ito a presentarsi a Sua Maestà gli fu dalla Maestà Sua proposto di comporre un'opera per questi ***. Al che egli rispose che se ne sarebbe fatto una gloria, ma che per la più sicura riuscita dell'opera sarebbe necessario di far comporre le parole dall'abate Casti. «Più volte si è tentato», rispose Sua Maestà, «ed egli non ha voluto mai addattarvisi, ma ci proveremo di nuovo». Allora la volontà dell'imperatore, l'insistenza del conte di Rosenberg, alla quale io avea fin allora resistito, e le istanze di Paisiello mi fecero finalmente risolvere a far una cosa che mai mi era provato a fare, e per cui conseguentemente io non credea che fosse prudente cosa di arrischiar qualche riputazione che, o bene o male, mi era fin allora scroccata nel mondo (Casti 1984: 411).

Sin embargo, no deberá extrañarnos que el mismo episodio sea recordado de diferente manera, y con comprensible resentimiento, en las *Memorie* d'apontiananas ya que, según nos cuenta, se vio directamente afectado ante la llegada de un «intruso» sexagenario cuya presencia desplazó momentáneamente de la escena vienesa a un joven Lorenzo de treinta y cuatro años que, como Poeta

¹⁰ José II, para incentivar la música alemana, había cerrado en 1776 el teatro dedicado en la capital a la ópera italiana. Sin embargo, decidió reinaugararlo en 1783, año en el que Casti llegó nuevamente a Viena.

oficial de la Corte, ya había ultimado *Il ricco d'un giorno* para su inminente estreno en la capital:

Era già terminata dal compositore [Antonio Salieri] la musica e si doveva in poco tempo rappresentare, quando arrivò a Vienna il celeberrimo abate Casti, poeta del più alto grido in Europa, famoso singolarmente per le sue *Novelle galanti*, tanto pregiabili per la poesia quanto scandalose ed empie per la morale. [...] Arrivò nel medesimo tempo a Vienna il celebre Paisiello, compositore di musica assai caro all'imperatore e particolarmente stimato da'viennesi [che] propose di scriver un dramma. Si mise dunque a dormire *Il ricco d'un giorno* e non si parlò più che di Casti [e del] *Re Teodoro*, che tal era il titolo della sua opera (Da Ponte 1918, I: 99).

Después de esto, ya tenemos a Casti introducido en el mundo musical de Viena que, sin reparos, se puede decir que estaba en manos italianas¹¹. Sin embargo, los once títulos que configuran su bibliografía dentro del género melo-dramático —por citar un número en el que coinciden la mayor parte de los críticos castianos— pueden darnos una falsa impresión sobre su auténtica fama como libretista a partir de la década de los ochenta ya que, de los once, sólo cuatro reúnen todas las características que podríamos considerar «reglamentarias»: nombre del músico y existencia de la partitura, fecha de publicación del libreto, lugar y fecha de la primera representación y, en algunos casos, hasta el nombre de los cantantes, casi siempre primeras figuras de la escena¹².

Entre 1784 y 1788 se sitúa la ejecución de esos cuatro melodramas, de los que sólo al primero —*Re Teodoro in Venezia*¹³— le puso música Paisiello a su

¹¹ Sobre la importancia de lo "italiano" en Viena dice Natali: «L'Austria vincitrice non era ancora la detestata nemica dell'Italia. Le province italiane godevano gli stessi diritti delle altre province dell'impero e gli italiani erano chiamati ad occupare i più alti uffici a Viena [...] Tutti sanno che italiani furono i poeti di corte [...] Dalla metà del secolo XVII alla fine del secolo XVIII, l'elemento italiano prevalse esclusivo nella vita intellettuale dell'Austria; e si formò a Vienna una specie di colonia di poeti [...] italiani. A corte si parlava italiano e il Metastasio visse più di mezzo secolo a Vienna senza curarsi d'apprendere il tedesco» (Natali, 1960: 788).

¹² En los melodramas de Casti aparecen nombres de la talla de Michael Kelly, Stefano Mandini y Francesco Benucci o las voces femeninas de Ann Selina Storace y Celeste Coltellini, todos presentes en las óperas mozartianas y sobre los principales escenarios musicales del continente.

¹³ Estrenado con enorme éxito en el *Theater bei der Hofburg* o *Burtheater* de Viena el 23 de agosto de 1784. Las representaciones se sucedieron en diferentes teatros europeos —en el *Scala* de Milán, por ejemplo, se representó en septiembre de 1786 con Oltrabelli, Bertelli, Morelli, Poggi o Viscardi, como cantantes— aunque por su argumento —basado en el capítulo XXVI del *Candide* (1759) de Voltaire— fue en Francia donde su éxito fue mayor con la traducción de Dubuisson representándose en el Teatro de *Versailles* durante tres meses consecutivos. La riqueza de la música de este «dramma eroicomico» en dos actos cautivó a Mozart que lo tuvo presente en sus *Nozze di Figaro* (1786). El abate nos da noticias en el *Epistolario* (Casti, 1984: 392, 395, 411, 835 y 865) y Da Ponte, después de una enumeración de aspectos positivos y negativos, hace este resumen demoledor: «Le parti erano ottime, ma il tutto era un mostro» (Da Ponte, 1918, I: 99).

vuelta de San Petersburgo, mientras que Salieri —«sebbene Maestro di cappella, [era] colto, dotto ed amatissimo de' letterati» (Da Ponte 1918, I: 91)— se encargó de la partitura de los otros tres (Della Corte 1923: 45-68): *La grotta di Trofonio*¹⁴, *Prima la musica, poi le parole* y, por último, *Cublai, gran Can dei Tartari*¹⁵, donde Casti arremete contra el zar Pedro I el Grande siguiendo un episodio ya tratado por él en el canto XI del *Poema tartaro*¹⁶. Los otros siete títulos que completarían la lista de melodramas castianos —*Teodoro in Corsica*, *Catilina*, *I dormienti*, *Orlando furioso* y *Rosmonda*, a los que habría que añadir las pocas escenas escritas de *Bertoldo*¹⁷ o el libreto «repudiado» de *Lo sposo burlato*, escrito en la corte rusa (Arce, 2002)¹⁸—, son todos anteriores a 1796, fecha en la que, ya casi octogenario, Casti se alejará definitivamente de Viena y del mundo del teatro, como también se recoge en algunas cartas.

Como se ha visto en esta rápida panorámica general, *Prima la musica, poi le parole* se encontraría dentro de los que forman el primer grupo. Tras el título, se lee en la primera edición en 8º:

En espera de poder estudiarlo en breve, hago aquí simple mención de la traducción castellana del libreto que he encontrado en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de Madrid: *El Rey Teodoro en Venecia* [...], Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1788.

¹⁴ Este «dramma giocoso» en dos actos, que recuerda el *Socrate immaginario* de Giambattista Lorenzi, se representó el 12 de octubre de 1785 en el palacio de Luxemburgo, sede vacacional de la corte imperial vienesa. Un libreto homónimo fue reescrito en dialecto por Giuseppe Palomba y con música de Paisiello en este caso, fue estrenado nuevamente en el *Teatro dei Fiorentini* de Nápoles en diciembre del mismo año; en agosto de 1786 Casti le escribe a Rosenberg: «A Mestre si dette la *Grotta di Trofonio* di Paisiello, che fece un mediocre incontro. Io fui per vederla, ma non giunsi in tempo perché quell'istessa sera si cangiava opera» (Casti, 1984: 428). De su libreto también da algún detalle en el *Epistolario* (Casti, 1984: 412, 438, 835, 865 y 1156).

¹⁵ Comenzado a escribir el libreto cuando Casti estaba en Nápoles y pese a la nota «questo dramma non fu mai rappresentato», Pistorelli (1895: 449) asegura que sí lo fue en la corte austríaca. Lo que sabemos de esta obra en dos actos, admirada por Stendhal, lo dice Casti en una carta («Napoli, li 19 maggio 1787») dirigida a Salieri en Viena donde habla sobre «la composizione io delle parole, e voi della musica» (Casti, 1984: 455). Lo cierto es que por el ataque dirigido contra el zar, Casti tuvo nuevamente problemas con la censura como se verá, todavía, en una carta de 1793 remitida a una «*Altezza*» anónima (Casti, 1984: 769-773); tampoco descarto que esta obra contribuyera al retraso en la obtención del nuevo cargo de poeta de Corte en Viena que Casti esperaba ansioso desde la muerte de Metastasio en 1782. Como se sabe, no lo consiguió hasta diez años después.

¹⁶ Sobre las dos estancias de Casti en Rusia —una breve en mayo de 1776 y durante casi dos años la segunda a partir de junio de 1777— y su crítica contra el gobierno «despótico» de los Románov remito, además, de a los títulos ya clásicos en la bibliografía castiana, a mi artículo (Arce, 2002).

¹⁷ En la Biblioteca Nacional de París se conserva en manuscrito lo que Casti en el *Epistolario* («Vienna, li 7 aprile 1796») menciona dentro de los títulos «dei miei drammi» como la «*Morte di Alboino* [...] non è peranche copiata e la *petite piece* in seguito a questa, cioè *il Ritorno di Bertoldo e di Margalfa nella campagna* [che] non è neppur terminata» (Casti, 1984: 835 y 865).

¹⁸ Aunque hay reseñados otros libretos con idéntico título, el de Casti lleva esta indicación en Sartori: «Dramma giocosa [sic] in due atti di G. Casti. St. Pietroburgo, 1779. Testo italiano e russo. [...] Musica di G. Paisiello». Se mencionan como intérpretes a Caterina Bonafini, Baldassare Marchetti, Matteo Babbini, Francesco Porri y Marfa Krolevna (Sartori, 1991). Ver también Muresu 1982: 79-89.

Divertimento teatrale / da rappresentarsi / nell'Imperial Villa / di Schoenbrun / Nel carnevale / del 1786, Vienna, Dalla Stamperia de Gay [...] La musica è del Signor Salieri Maestro di Cappella all'attual servizio di S. Maestà Imperiale¹⁹.

La obra fue un encargo directo del emperador José II quien, con amplios conocimientos musicales, se ocupaba personalmente de buscar temas, músicos y cantantes²⁰. Casti cuenta todo el proceso que rodeó la ejecución y representación de *Prima la musica* en el *Epistolario* a través de los Greppi como interlocutores. Primero al padre, Antonio, le dice:

E' qua [Vienna, li 24 gennaio 1786], come sapete, l'arciduchessa Cristina col duca Alberto [de Sajonia]. Sua Maestà pensa dare una festa a Scenbrun [sic] e ha incaricato me di fare uno spettacolo d'un'ora. Io già l'ho fatto, e la musica stà sul punto di essere anche essa terminata da questo maestro di cappella Salieri. E spero che dovrà riuscire una cosa graziosa sia per le parole che per la musica e per l'eccellenza degli attori e cantanti. La compagnia sarà composta da una trentina almeno di coppie. E dopo di ciò mi lusingo che si darà anche in città (Casti 1984: 405).

Y tres meses después, el 20 de abril, le comenta a Paolo Greppi, hijo del anterior, cuáles habían sido sus últimas ocupaciones literarias:

Finalmente nello scorso carnevale feci un componimento drammatico buffo, che intitolai *Prima la musica, poi le parole*, per una partita di piacere che Sua Maestà fece a Scenbrun, ove invitò a una quarantina di coppie di dame e cavalieri. Anche a questa operetta fece la musica Salieri (Casti 1984: 412).

Lo que Casti, sin embargo, no dice en ningún momento a sus interlocutores es que esta obra era una de las dos elegidas por el emperador —una en alemán y otra en italiano— para ser representadas en su fiesta privada en honor del Du-

¹⁹ Posteriormente a la muerte de Casti, el libreto fue reeditado en numerosas ocasiones. Por limitarme a las publicaciones de la primera mitad del *Ottocento*, y sin contar las recogidas entre las *Opere complete*, señalo las siguientes: junto con otras cuatro obras apareció en 1821 en el tomo VI de las *Poesie drammatiche di Giambattista Casti* (Paris, Tenré, aunque, en realidad, se publicó en Pisa por Molini); en el volumen XXXIII de la *Raccolta de' poeti classici italiani antichi e moderni* (Milano, 1824) vuelve a aparecer; en 1826 se encuentra como «galante farsetta» (p. XII) en la *Raccolta di melodrammi giocosi scritti nel secolo XVIII* (Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, p. 311); en 1834 se incluye en *Melodrammi giocosi di Giambattista Casti* (Napoli, da' torchi del Tramater, p. 157) diciendo que se ha querido salvar «la graziosissima farsetta» del olvido «in cui era immeritamente caduta» (p. 6) y, finalmente, en 1842 se vuelve a publicar entre las *Poesie drammatiche di Giambattista Casti* (Avignone, Maurizio Gentili, p. 177).

²⁰ Cuenta Da Ponte, por ejemplo, que antes de que empezara a colaborar con Mozart, el emperador le recriminaba que perdiera el tiempo con músicos mediocres, utilizando como prueba que: «Casti era più furbo di voi: non faceva de' libri che per un Paisiello e per un Salieri» (Da Ponte, 1918: I, 130). Es evidente que el comentario del emperador no debió hacerle, nuevamente, ninguna gracia.

que de Sajonia y Gobernador de los Países Bajos. La otra breve *Komödie mit Musik*, también en un solo acto como la suya, era nada menos que *Der Schauspieldirektor* o *El empresario* de Gottlieb Stephanie, hijo, como libretista y música de Mozart (Goldin 1985: 81). Este «programa doble», si así se me permite llamarlo, se estrenó el 7 de febrero de 1786 (Rosenthal 1991: 403 y 713), año emblemático en el que Mozart comenzaría con *Le nozze di Figaro* su famosa trilogía italiana²¹.

Por otra parte, las palabras anteriormente mencionadas de la carta que Casti dirige a Antonio Greppi, —«io già l'ho fatto, e la musica stà sul punto di essere [...] terminata» (Casti 1984: 405)— parecen desmentir una anécdota muy extendida entre los contemporáneos²² que aseguraba que habría sido el mismo José II quien había obligado a Casti a escribir su libreto adaptándolo a una partitura ya terminada con anterioridad por el maestro Salieri. No me parece probable, repito, que si este hecho fuera cierto, hubiera pasado desapercibido, y sin críticas, en las *Memorias* dapontianas; tampoco creo que el autor se hubiera atrevido a dejarlo reflejado tan explícitamente en el mismo título de *Prima la musica, poi le parole*. En efecto, su «divertimento teatral», en un solo acto y siete escenas, reúne a cuatro personajes: dos hombres —un maestro de música y un poeta— y dos «virtuosas» del canto expertas una en el género serio y otra en el cómico. Los cuatro nos brindan todo lo necesario para una trama ágil y descabellada que, sin embargo, debía reflejar con exactitud lo que sucedía en muchas obras mélicas del *Settecento*: la costumbre de adaptar a las estrofas de un libreto las arias provenientes de obras musicales distintas, o viceversa, acomodar a un aria los versos procedentes de diversos libretos. Al respecto, el mismo Da Ponte cuenta en sus *Memorie* un hecho similar que tuvo que sufrir personalmente:

Oltre la difficoltà di scrivere de' versi per un maestro bestia, n'ebbi una di gran lunga maggiore nel dover fare delle parole nuove a musica già fatta su delle parole bestiali di Brunati. (Da Ponte 1918: I, 130).

Volviendo a la obrita de Casti, éste es, a grandes rasgos, su argumento: el Poeta recibe el encargo apremiante de escribir un libreto, en apenas cuatro

²¹ El episodio es mencionado también en las *Memorie* de Da Ponte que no pierde la ocasión para criticar a su rival: «Aveva l'imperatore data alle dame di Vienna una bellissima festa nel palazzo di Schoenbrunn, nel cui teatrino il direttore degli spettacoli aveva fatto introdurre una comediola tedesca e un dramma italiano, le parole del quale erano, per suo consiglio, state fatte dal Casti. Portava per titolo *Le parole dopo la musica*. Per assicurarsi che era un vero pasticcio, senza sale, senza condotta, senza caratteri, basterà sapere che nessuno, tranne il Conte [Rosenberg] ebbe ardir di lodarlo» (Da Ponte, 1918: I, 112).

²² La anécdota, atribuida al mariscal y Príncipe Charles-Joseph Ligne, se encuentra en *Mémoires et mélanges historiques et littéraires* (Paris, 1827, vol. II, p. 421). El *abate* también demuestra conocer a este personaje cuando le dice a Kaunitz en una carta que «E' qui [Vienna, li 5 maggio 1784] Ligne» (Casti, 1984: 393).

días, para una partitura ya realizada previamente por el «Maestro di cappella»²³. Pero, además de esta primera imposición de fecha, palabras y música deberán adaptarse tanto a la voz y estilo de una cantante seria —Donna Eleonora²⁴— impuesta por uno de los mecenas a través del Maestro²⁵, como a la entonación y gracia de una *buffa* —Tonina— sugerida esta vez por un Príncipe con intercesión del Poeta. Éste, que es quien se muestra inicialmente como más sensato al parecerle aberrante la propuesta y la celeridad del encargo, termina aceptando el reto al ver que puede aprovechar para la ocasión algunos versos escritos con anterioridad para otros libretos, ya que el público nunca se daría cuenta de esa reutilización. Al final, igual que los hombres terminan por ponerse de acuerdo en el reparto de lo económico y en compaginar palabras y música tan dispares, también las cantantes conciliarán sus rencillas como divas displicentes y concluyen cantando juntas un *duetto* tragicómico. De esta manera, y para el bien del público, todo vuelve a la normalidad como si nada hubiera pasado²⁶.

Aunque, al parecer, el éxito no acompañó demasiado a las dos obras al representarse en teatros públicos²⁷, éste sí fue clamoroso —como solía ocurrir en las obras de encargo— en su estreno en la sala privada del palacio imperial. El éxito inicial lo atribuyo, fundamentalmente, a dos factores: uno a la calidad y fama de los cantantes y otro al haber utilizado su autor la trama del teatro dentro del teatro, tema que estaba de moda sobre la escena europea por aquellos años. Con respecto a los cantantes que actuaron en el estreno, no es fácil ponerse de acuerdo. Según Bonora (Casti 1998: XV), los papeles femeninos en-

²³ Sobre el importante papel que el Maestro de Capilla ejercía también en el teatro musical dieciochesco español, puede verse Artero (1947). Aunque no pueda extenderme en este momento, no quiero dejar de mencionar la importante labor que en el tema de la teoría musical, como en otros muchos campos, ejercieron los jesuitas españoles expulsos en Italia en las últimas décadas del siglo XVIII. De ellos voy a recordar sólo a Esteban de Arteaga (1747-1799), autor de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano* y a Antonio Eximeno (1729-1808) quien además de una obra teórica —*Dell' origine e delle regole della musica* [...]— escribió *Don Lazarillo Vizcardi*, novela que, bajo una apariencia satírico-humorística sobre la rivalidad de tres aspirantes al *Magisterio de la Capilla* de una capital provinciana, defiende su teoría y estética musicales frente a los muchos detractores de lo español que se encontró en Italia después de la expulsión de los jesuitas (1767).

²⁴ Éste es el nombre del personaje y no el de «donna Laura» como repite Benaglia (1959: 106) más de una vez.

²⁵ Bajo el nombre del *conte Opizio*, que es quien encarga la obra, parece fácil entender que se ocultaba la persona del emperador austríaco.

²⁶ Parte de esta trama, al parecer, no hace sino recordar lo que debieron ser los «inicios» de Casti en el mundo del melodrama. En efecto, hacia 1777 el *abate* libertino coincidió en San Petersburgo con Giovanni Paisiello a quien le encargan en la corte rusa una ópera musical (Arce, 2002); éste no tuvo inconveniente en «reciclar» una partitura anterior y, al parecer, convenció a Casti para que hiciera lo mismo con el texto ya que el público ruso no conocía lo publicado en Nápoles. Habría surgido, así, *Lo sposo burlato*, «operetta a cinque voci» de la que ni libretista ni músico (Casti/Paisiello) debieron estar demasiado orgullosos ya que nunca la incluyeron entre los títulos de sus obras (Pistorelli, 1897: 632-635 y Muresu, 1982: 79-88).

²⁷ Después del estreno privado, se representó el 17 de febrero en el *Kärntnertheater* de Viena (Rosenthal: 713).

cajaban a la perfección con los nombres elegidos: Nancy Storage²⁸, con su tono grave, dio vida a Eleonora que ridiculizaba en la segunda escena de la obra la voz del famoso sopranista Luigi Ludovico Marchesi²⁹, mientras que para el papel de la *buffa* Tonina, Casti habría pensado en la *mezzosoprano* Celeste Coltellini³⁰ que era famosa por su desenvoltura y su vida alegre y libertina. De los cantantes masculinos Bonora menciona únicamente a Stefano Mandini³¹ como el barítono que habría caricaturizado en escena a Da Ponte (Casti 1998: XV). Sin embargo, si nos quedamos entre los contemporáneos, el tenor irlandés Michael Kelly (1762-1826) en sus *Reminiscences*³² nos da otra versión de este suceso junto con otras interesantes noticias teatrales: él mismo habría sido el intérprete de la parte del Maestro que ridiculizaba al *abate* veneciano³³, al mismo tiempo que menciona como compañeros de reparto a «Coltellini, Bernasconi, Laschi»³⁴.

El segundo factor en el que antes me he basado para justificar el éxito de *Prima la musica, poi le parole* es por la coincidencia temática que presenta con otras obras contemporáneas que abordaban la sátira teatral sin salir del teatro mismo, llegando así, a lo que algunos denominan como *metateatro*, *metalibreto* o *metamelodrama* (Goldin 1985 y Gatta 2000, entre otros). Es indudable que esta nueva obra musical que aparece en la escena dieciochesca incorporaba en el «lenguaje» teatral ya conocido, otros componentes a tener en cuenta, ya que, además de los elementos tradicionales como actores, escenografía, vestuario o empresario, debía contar con el compositor, libretista, cantantes, músicos, bailarines e instrumentos. Teniendo esto presente, el caso es que en este nuevo microgénero que habla del teatro dentro del teatro —en general para pa-

²⁸ El nombre auténtico de esta cantante conocida como la *inglesina* por su nacionalidad, era Ann Selina Storage (1765-1817). Especializada en óperas italianas e inglesas fue una de las favoritas de Mozart que se fijó en ella para el personaje de Susanna de *Le nozze di Figaro* (1786).

²⁹ Conocido como *Marchesini* o *Marchesino* (1754-1829) este milanés fue uno de los grandes *castrati* italianos que más fama tuvieron sobre los escenarios europeos del momento. El poderoso virtuosismo de su voz destacó, sobre todo, en el *Giulio Sabino*, con música de Giuseppe Sarti y texto de Pietro Giovannini, obra representada en el *Teatro San Benedetto* de Venezia en 1781. Cuando Eleonora recuerda en la segunda escena de *Prima la musica* esta obra de Sarti para interpretar dentro de su ensayo ante el Maestro y el Poeta alguna de sus arias, menciona paródicamente a su intérprete como *Canarino* (Casti 1968: v. 153). Sobre los castrados remito a Medina (2001).

³⁰ Cantante napolitana (1760-1829) de familia de músicos cuya voz fue valorada por Mozart y Cimarosa, especialmente para papeles cómicos (Rosenthal, 1991: 178-179). De ella dice Da Ponte (1918: I, 135): «famosa attrice ma debole cantante. [...] Era la sirena favoritissima di Casti, e in conseguenza del conte di Rosenberg».

³¹ Stefano Mandini (¿1750-1810?) fue muy conocido como *buffo* en teatros de Viena, Italia, España y Rusia.

³² *Reminiscences*, London 1826, vol. I, pp. 235-236 (Benaglia, 1959: 123).

³³ El episodio puede leerse también en las *Memorie* de Da Ponte (1918: I, 112) que, muy enfadado, no menciona el nombre del cantante que imitaba sus gestos en escena.

³⁴ Podría referirse a la misma Coltellini mencionada por Bonora; a Carl'Antonio Bernasconi —si pensamos en función del reparto en una voz masculina, ya que por esos años también había una Antonia con el mismo apellido— y a la soprano bufa Luisa Laschi-Mombelli (¿1760-1790?).

rodarlo—, la reflexión teórica sobre cualquiera de los elementos antes mencionados, la conexión entre ellos, la relación palabra-música, el debate sobre cuál de las dos tenía primacía o la polémica suscitada entre la ópera seria y la ópera bufa, se convirtieron en la temática protagonista de muchos libretos dieciochescos³⁵, entre los cuales se encuentra el melodrama que nos ocupa.

Bajo la presentación jocosa y aparentemente superficial de esta obra como un «divertimento» o «favoletta galante e graziosissima», no debemos olvidar que Casti siempre tiene presente la crítica seria que acompaña a la filosofía ilustrada. Y será precisamente el hábil manejo de este doble lenguaje —parodia/seriedad o grotesco/formalidad— que parte de argumentos inicialmente razonables para desembocar en la sinrazón de lo absurdo, lo que otorga al texto de *Prima la musica, poi le parole* su mayor comicidad, ya que, además, esa sinrazón que logrará triunfar en la escena final, se basaba en la realidad de la praxis teatral dieciochesca y en la corruptela que rodeaba el ambiente melodramático europeo.

Sin abandonar el pragmatismo, Casti aborda con gran maestría y un indudable cinismo toda la argumentación, que se pretende plantear como persuasiva, aunque con un resultado que, al comienzo de la obra, no cabría esperar. Veamos en distintos apartados cómo el libretista consigue llegar a un final conciliador para que todos, autor, músico, mecenas, intérpretes y público, se muestren contentos, con la sensación de que nadie ha salido perdiendo³⁶.

1. A simple vista nos encontramos ante una obra breve, compuesta por ochocientos trece versos de medida variable, en un solo acto dividido en siete escenas, o en seis y la «scena ultima». Las acotaciones en prosa son abundantes, o más bien, son las necesarias para informarnos de gestos o actitudes de los cuatro personajes, cuya personalidad queda perfectamente dibujada a medida que avanza el melodrama. De variada extensión —«con ironia» (96), «sorridente ad Eleonora» (119), [Maestro] «voltando lo spartito, e accennando un poco sotto voce il motivo dell'aria» (181), [Eleonora] «canta il recitativo con azione; e frattanto il Maestro e il Poeta fanno degli atti talvolta

³⁵ Aunque los títulos pueden rastrearse desde las primeras décadas del siglo —como es el caso de la «farzetta [sic] per musica» de Girolamo Gigli y música de Domenico Scarlatti, *La Dirindina* (1715), el *Teatro alla moda* (1720) del veneciano Benedetto Marcello o el «intermezzo» de Pietro Metastasio y música de Domenico Sarro *L'impresario delle Canarie* (1724)—, es, sobre todo, a partir de mediados de la centuria cuando más proliferan, coincidiendo con el mayor auge y desarrollo de la «*opera buffa*» tanto en Venecia como en Viena. Por citar algunos títulos: *La bella verità* (1762) de Carlo Goldoni y música de Nicola Piccinni, la *Opera seria* (1769) de Ranieri de' Calzabigi y música de Florian L. Gassmann, el *Capriccio drammatico* (1787) de Giovanni Bertati, y ya sobrepasando la barrera del *Ottocento*, *Il Turco in Italia* (1814) de Felice Romani y Gioachino Rossini y *Le Convenienze e Le Inconvenienze teatrali* (1831) de Simeone Antonio Sografi y música de Donizetti, etc.

³⁶ Para las referencias al texto de *Prima la musica* sigo la edición de Ricciardi (Casti, 1968), única de las modernas que numera los versos. Éstos irán indicados entre paréntesis.

di approvazione e talvolta di critica» (195), etc., etc.— quiero hacer, sin embargo, mención especial de la primera acotación que abre la obra y que nos ofrece una clara visión de la escena teatral con una enumeración de elementos no superfluos que en distintos momentos de la representación van a ser mencionados o utilizados:

Camera in casa del Maestro di cappella con cembalo da una parte, spinetta dall'altra, e vari mucchi di spartiti e di carte di musica. Sedie, e in fondo tavola con bottiglie e bicchieri, e in un angolo mantello appeso, e qualche altro utensile.

El diálogo entre los actores es agilísimo y únicamente en la escena final cantan los cuatro juntos, a modo de apoteosis conclusiva. Salvo algún *recitativo* de mayor extensión o alguna intervención más larga (504-526, 540-556, 636-678, etc.), es más frecuente toparnos con lo contrario, es decir, que las distintas intervenciones dialógicas fragmenten los versos: por ejemplo, que tres intervenciones configuren un solo endecasílabo se da con cierta frecuencia (75, 97, 121, etc.), o el caso extremo de que un simple heptasílabo está dividido en cuatro partes³⁷.

2. Con respecto a los personajes, el Poeta, con el que, lógicamente, Casti más se identifica, es el que experimenta una transformación mayor a lo largo del desarrollo argumental, tanto en su actitud como en sus razonamientos. Comienza pareciéndole un despropósito hacer «un dramma in quattro dì» (v. 20)³⁸ y cuando se entera que la música «è già pronta» (38), le parece que eso es tan ridículo como si un sastre buscara a un cliente para adaptarle un traje ya cosido con anterioridad (40-42).

Después de proponer, a instancias del Príncipe, el nombre de una cantante bufa junto al de la «virtuosa» sugerida antes por el Maestro, el Poeta se muestra preocupado ante un nuevo problema ya que

quel che comico era prima
farlo eroico [es decir, serio] convien» (419-420);

³⁷ Véase lo que en la escena 2.^a se cruza entre estos dos personajes que preparan su ubicación para un ensayo:

Poeta:	Qui?
Eleonora:	Più in là.
Poeta:	Qui?
Eleonora:	Così. (v. 187).

³⁸ Esos fatídicos cuatro días de plazo se recuerdan en seis ocasiones más: vv. 37, 314, 388, 525, 706 y 804.

un poco más adelante, sin embargo, está contento del resultado: «ho un cervel proprio poetico / tutto facile mi vien» (435-6) y «ho fatto ciò che non parea possibile / ho Buffa e Seria unite / a meraviglia insieme» (460-462). Ante Tonina —su protegida no desinteresada cuando él le confiesa «ma sapete che io vi amo» (534)—, se muestra paciente y comprensivo con sus salidas de tono y de mala educación —«Non vi alterate» (540), «giudizio, Tonina» (597), «Via, che avete ragion» (606), etc.—, incluso cuando ésta, arrogante, lo amenaza (535), lo insulta (558) y lo abofetea delante del Maestro (599); en la escena séptima y última consigue controlar con ayuda de aquél el enfrentamiento por celos entre las dos «divas», como se puntualiza en una acotación: «Mentre [esse] cantano, parla alla Seria il Maestro, e il Poeta alla Buffa» (766).

Pero, sobre todo, Casti reserva para ser recitados por el Poeta los versos conclusivos de la obra en un *crescendo* de absurdo: el personaje más racional que en principio, y «por principios», se oponía claramente a la propuesta inicial del Maestro, al final, no sólo la acepta sino que, paradójicamente, hasta la suscribe:

Or se tutti son d'accordo,
se nessuno è muto o sordo,
se la musica è già pronta,
se il libretto non si conta,
se vestiario, se scenario,
se gli attori, i sonatori,
se ogni cosa in somma è lesta,
se chi paga e dà la festa
vuole ed ordina così,
sarà cosa felicissima
di far l'opra in quattro dì (Casti 1968: vv. 794-804)³⁹.

3. El Maestro, personaje que según Lorenzo Da Ponte ridiculizaba su persona⁴⁰, mantiene en todo momento una coherencia argumentativa seguro de

³⁹ Obsérvese que en la retahíla de once octosílabos con un uso obsesivo de la aliteración, anáfora y la yuxtaposición de sintagmas nominales, de las nueve prótasis hipotéticas acumulativas, la única que incluye un adverbio negativo es la relativa al libreto y a su escasa consideración por parte del público (797). La disposición de la rima, consonante y en pareados, incluyendo la rima interna de los vv. 798 y 799, no es arbitraria: aa, bb, c-c, d-d, ee, fgf.

⁴⁰ Así se recoge este episodio en las *Memorie*: «Per assicurar meglio la riuscita de' loro intrighi [se refiere a Casti y a Rosenberg], si pensò di fare una galante satiretta [en el pasticcio de Casti ... *Le parole dopo la musica*] dell'attuale poeta teatrale [Da Ponte]; e si può ben credere che il signor Casti non fu sì galante con me come lo fu Apelle con Antigono. Ma, se si tragga il vestito mio e il modo con cui io portava i capelli, il rimanente era più ritratto di Casti che mio. Parlava tra l'altre cose dei miei amori colle donne teatrali, e il bello si era che delle due donne che cantavano in quella farsa egli medesimo n'era il protettore e il vagheggino» (Da Ponte, 1918: I, 112).

que el público, como él mismo, se fijaba y apreciaba más la labor del músico que la del libretista:

Voi, signori poeti, siete matti.
Amico, persuadetevi; chi mai
credete che dar voglia attenzione
alle vostre parole?
Musica in oggi, musica ci vuole (43-7).

y en un solo de la escena cuarta insiste

Basta sol che [los poetas] depor voglian la sciocca
idea che tutto il mondo
deggia far conto delle lor parole:
eh... ci vuol altro: musica ci vuole» (509-12).

Como desde el principio el Maestro cree factible el encargo del conde Opi-zio, que es quien paga recordando lo que Algarotti denominaba como *teatro da prezzo*, dice como amenaza que, si fuera necesario, buscaría a otro Poeta para que el corto plazo fijado de cuatro días pudiera ser cumplido (21); su prepotencia le hace estar seguro de que su música era adaptable a cualquier texto:

La mia musica ha questo d'ecellente,
che può adattarsi a tutto egregiamente (50-1).

y, al final, el Maestro está orgulloso de haber modificado la reticencia y obstinación del Poeta:

Grazie al Ciel, ché la ragione
alla fin, l'ostinazione
d'un poeta convertì» (805-7).

Casti reafirma con este personaje la *vis comica* de la obra con sus equívocos y juegos de palabras entre los que cabe destacar fundamentalmente estos dos: cuando Tonina dice que está preparada para actuar, además de *matta* —es decir, de loca (633)—, como *selvaggia*, *zingara* o *quaquera* (628) haciendo alusión a un miembro de la secta protestante, el Maestro juega con la onomatopeya de la última palabra y cree que la actriz se ofrece como *papera* (629), es decir, como una «gansa» que cacarea⁴¹. Pero el colmo de lo absurdo lo encontramos en el auténtico despropósito de la escena tercera: el Poeta había buscado un tex-

⁴¹ Además de la acepción de *papera* como 'hembra del ganso', se encuentra la de 'mujer necia e inculta' (Battaglia).

to dramático para un aria en el que el héroe ofrecía valientemente su costado para ser atravesado por una cruel espada:

via, sfodera, impugna
 quel ferro spietato,
 e questo costato
 trafiggimi almen (347-50);

el Maestro, entonces, cuando está copiando las palabras sobre su partitura, no entiende la grafía del Poeta y modifica *costato* por *castrato* (437-41), encontrando, incluso, en el cambio una explicación lógica a ese despropósito textual, al percatarse que esa aria iba a ser cantada por un sopránista:

Ah! Sì, sì: Giulio Sabino
 è un soprano, or mi sovvien (444-45)⁴².

Y aunque el Poeta trata de explicar y de corregir el error, el Maestro se muestra tajante con una frase lapidaria:

Quel che scrissi, scrissi [...]
 castrato scrissi e resterà castrato (452-4).

A partir de este momento, el Poeta que ya había asumido que si «un pasticcio si vuol, sarà un pasticcio» (414), se rendirá ante la evidencia y, aunque se queja «E poscia si dirà che fu il Poeta / che fe' tal scioccheria» (455-6), el Maestro insistirá «Né la prima né l'ultima saria / Più a questo non si pensa» (457-8). Un desenlace conciliador entre ambas posturas tan opuestas en apariencia, estará, sin embargo, cada vez más cercano.

4. Las dos actrices, caprichosas y engreidas, se atreven a opinar e intervienen sin el más mínimo recato porque se da la paradoja de que sus exigencias deberán ser toleradas por los dos hombres, ya que su presencia en la obra está asegurada por imposición de los que mandan y pagan: el conde y el príncipe.

La «seria» Eleonora habla en la larga escena segunda de su amplio *curriculum* en «Il gran serio, / il tragico sublime» (143-4) y alardea del éxito obtenido en importantes teatros europeos (112-42)⁴³, especialmente en uno español de «Cadice» (115) donde «in men di due anni ho guadagnato / mille dobloni in

⁴² Aunque en este caso se plantea la errónea interpretación del Maestro como una confusión gráfica, era habitual atribuir los errores de los textos a la ignorancia o analfabetismo de empresarios, autores o intérpretes. Con estas equivocaciones, la parodia se conseguía con más facilidad (AA.VV. 1988: 264 y Gatta 2000: 94).

⁴³ Que un cantante hiciera la lista del repertorio de sus actuaciones era costumbre habitual, como, por ejemplo, en la *Opera seria* (1769) de Calzabigi o en *L'Opera nuova* (1781) de Bertati.

tanti pezzi duri» (116-17)⁴⁴. Pero sólo se llega con ella al punto álgido de la comicidad cuando elige, para mostrar sus habilidades como cantante, fragmentos significativos de un aria muy conocida⁴⁵: es entonces cuando el texto, antes dramático, se hace cómico, porque Maestro y Poeta se ven obligados por Eleonora —como si de una directora de escena se tratara— a actuar en su ensayo como grotoscos figurantes con poses y movimientos ridículos que provocan hilaridad por sus quejas y comentarios (236-302).

5. La *buffa* Tonina, si cabe más altiva que su compañera, aparece con el Poeta en la escena quinta y, frente a la sumisión de él, destaca aún más la impertinencia de ella. Como se ofende profundamente porque el Maestro no la estaba esperando (527-31), desordena y tira por el suelo en un ataque de ira las partituras que estaban sobre el clavicordio de la habitación (540-62); éste es el momento que Casti aprovecha para introducir en un largo *recitativo* un catálogo teatral de nueve títulos que resulta sumamente interesante por los comentarios que se hacen⁴⁶.

La exhibición de las habilidades de Tonina ante los dos hombres roza el paroxismo «e ora piango, ora rido, or canto, or ballo» (645), desde una agresión física al Maestro que le pide «Per carità, finite questa scena» (688) a la interpretación jocosa que la actriz hace de un Tartamudo (696-702) «che a ogni sillaba intoppa, impunta e sbaglia» (697). En plena actuación-ensayo de Tonina, irrumpe en escena Eleonora pero, si bien se presiente una «tragedia» porque ninguna parece estar dispuesta a ceder (740-2), en la escena final el conflicto se resuelve pacíficamente: cada una canta con apabullante seguridad el aria que tiene asignada (743-52 y 753-65), elevando su tono de voz sobre la otra, y resulta tan absurda la escena de este *duetto* tan dispar, que hasta a ellas les provoca la risa (776-83)⁴⁷. La comicidad está nuevamente asegurada y de ella se beneficiará el público: los seis octosílabos finales son cantados por los cuatro a la vez

Lieto intanto applauda il canto
allo stuolo spettator.
Astro in Ciel propizio splenda
di contenti annunziator,

⁴⁴ Se hace una curiosa aclaración sobre el nombre de la moneda española ya que los dos hombres desconocían la palabra —«Che sono i pezzi duri? / Non capisco» (118)— por no haber estado nunca «in Spagna» (120).

⁴⁵ La obra recordada en este caso es el *Giulio Sabino* con música de Giuseppe Sarti, autor al que Casti conocía a la perfección a pesar de que menciona irónicamente el fragmento como «la prima cavatina di Salieri» (163).

⁴⁶ Alguno de los nueve títulos que Tonina desprecia según los va leyendo en voz alta, son fácilmente identificables dentro del repertorio contemporáneo (AA.VV. 1988: 264).

⁴⁷ La acotación es sumamente clarificadora: «Eleonora finisce la sua aria prima di Tonina, la quale siegue a cantare con dispetto, e intanto Eleonora si leva, e si ferma a guardarla ridendo» (776).

che efficaci i voti renda
e il desio del nostro cor (808-13).

6. En cuanto a la forma, a lo largo de los 813 versos del texto Casti mezcla metros variados: endecasílabos, heptasílabos, exasílabos y pentasílabos, sin que falten octosílabos que no son muy habituales en la métrica italiana culta. Con respecto a la rima, se encuentran diferentes tipos de estrofas, aunque yo destacaría junto con las rimas internas —vv. 140-1 ó vv. 628-9, por ejemplo—, la abundancia de pareados que refuerzan la parodia y comicidad del texto —2-3, 5-6, 17-8, 23-4, 25-6, 29-30, 32-3, etc. etc., ya que con esa frecuencia, aparecen hasta el final—, y la presencia constante de la rima en aguda de la «canzonetta»⁴⁸, estrofa fijada por su musicalidad para las partes cantadas del melodrama clásico después de la reforma que tuvo lugar a comienzos del *Settecento* con Apostolo Zeno (343-50, 481-90, 645-87, etc.).

7. Una breve mención al vocabulario teatral y musical que aparece constantemente en la obra castiana tanto en las acotaciones como en el diálogo propiamente dicho: no me refiero sólo al léxico general donde se habla del *Ma(e)stro di cappella*, del *Poeta* del libreto o de la *scena*, de *figuranti*, *copista* o cantantes (*virtuosa*, *soprano*, *contralto* y *cantor*), del público, ensayos o instrumentos (*cembalo*, *spinetta*) y de partituras (*spartiti* o *carte di musica*), sino a un vocabulario más específico que habla del distinto papel asignado a una *buffa* o a una *seria*, que distingue el *aria* o el *aria di bravura* del *recitativo*, que habla del *alamirè*, *rondò*, *cavatina*, *elamì*, *befà*, *allegretto*, *variare*, *quartetto*, *terzetto*, *duetto*, *canzone all'improvviso*, *pezzo patetico*, y otros similares.

Que el «nuevo» libretista estaba por esa época inmerso en el mundo de lo mélico, lo prueba también el hecho de que entre los dieciocho cuentos en verso que configuran sus primeras *Novelle galanti* publicadas, Casti demuestra estar familiarizado con el léxico musical. Como ejemplo de ello, hago mención a *L'Arcivescovo di Praga* —*novella* XXXIV de la edición definitiva de las cuarenta y ocho⁴⁹— cuyo título es citado, junto al de otros melodramas del *abate*, en el diario de viaje de Goethe durante el recorrido que éste realizó por Italia en julio de 1787. En la novelita castiana que tanto gustó al escritor alemán, el arzobispo que amaba «troppo la musica» (2) e iba a la «opera [...] quasi ogni sera» (10) descubre tardíamente el amor a través de una hermosa y astuta joven que era conocida, por su voz, como «la Rosignoletta» (12) y que le atrajo por su forma de cantar «un'arietta a sordini e in un bemolle» (16). In-

⁴⁸ Es sabido que la estrofa de la *canzonetta*, puesta de moda por Metastasio en la primera mitad del *Settecento*, es la que pasó a la lírica española de la última Ilustración y del Romanticismo con el nombre de *octavilla italiana*.

⁴⁹ De la edición moderna de las *Novelle galanti* (Roma, Avanzini e Torraca ed., 1967) señalo, entre paréntesis, el número de la octava del cuento XXXIV (ibidem.: 636-657)

vitada la joven Cice —de Beatrice— para actuar en la residencia arzobispal, así se presenta la gala:

Comincia intanto a risonar l'orchestra,
 Violini, oboè, corni e trombette,
 Del cembalo disposti a manca e a destra;
 Poi duetti si cantano ed ariette,
 E ciascun fa spiccar l'arte maestra,
 Ma il primo vanto a Cice ciascun dette,
 Che parea in mezzo a quel musico stuolo
 Come fra gli altri uccelli il rosignuolo (22).

Cuando «intiman» más, la astuta y experimentada joven utiliza para conquistar al «inexperto» prelado la misma táctica que emplearía un músico para afinar su instrumento en un ensayo; éste es el símil del que se vale:

Qual sonator di musico istrumento
 Ricerca e tocca i vari accordi pria,
 Di tuono in tuon scorrendo or presto or lento,
 E gli animi prepara all'armonia,
 Così pria di formare alcun acento
 La scaltra Cice disponiendo già
 Con sospir, con sorrisi e occhiate tenere,
 Quel mitrato proselite di Venere (71)⁵⁰.

De igual manera, Casti utiliza nuevamente tecnicismos musicales en una oda no demasiado conocida que lleva por título *Ad un frate, cattivo suonatore d'organo* (Della Corte 1946: 603-609). A lo largo de treinta y dos sextinas —estrofa que empleará con maestría en *Gli animali parlanti*— el abate mezcla la ironía y la comicidad con la crítica a un burdo e inculto eclesiástico que

⁵⁰ En el mismo cuento XXXIV se mencionan también estos otros términos: *libretto* (2), *corno*, *violin*, *stonatura*, *note bianche*, *sonata* (5), *cantatrice* (12), *maestro di capella* (15), *aria*, *andante*, *flautín a solo*, *viòle* (17), *cembalo* (18), etc., etc. Sin salir del ámbito de las *Novelle galanti*, véase el ingenioso paralelismo que, en dos octavas, se hace en *L'abito non fa il monaco* entre tres tipos de mujeres —la soltera, la casada y la *cortigiana* profesional— y tres instrumentos musicales —el salterio, la guitarra y la campana— que deben ser «afinados» con cuidado por manos expertas si se espera de ellos un buen rendimiento: «Una zitella per idea bizzarra / A un salterio talun la paragona, / C'ha molti accordi, e se uno è falso o sgarra, / Sonar non puoi, perché il salterio stuona; / La maritata è come una chitarra, / Che facile s'accorda e facil suona; / Le poche corde armonizzar sol basta, / E sempre suona ben se non si tasta. // La donna di mestier, la cortigiana, / Che d'impudica Venere alla scuola / Lascivia apprese e ogni decenza umana / Alla lussuria e all'avarizia immola, / Rassomigliar si puote a una campana, / Che al manico o al batocchio appesa e sola / Ha corda maneggevol penzolini: / Tira la corda, e quando vuoi la suoni» (octavas 27 y 28 del cuento X: *ibidem.*: 199).

«aporrea» un órgano sin el más mínimo sentido del ritmo o musicalidad. A través de las dos sextinas que cito a continuación a modo de ejemplo, se puede deducir el tono de las otras treinta:

Nel mestier della musica voi siete
 Un pezzo solennissimo di trave,
 Giacché, poffaredio! Non distinguete
 La *sestupla*, la *tripola*, la *chiave*,
 Il *bemolle*, il *diesis*, il *bequadro* :
 Oh che brutto suonar ! che suonar ladro!

Impicciate il *bemmi* con l' *effautte*,
 Ed il *delasolrè* coll' *elafà*,
 Fate certe *cadenze* così brutte,
 Che cartiera o frullon miglior le fa;
 Sbagliate i *tempi*, confondete i *tuoni*,
 Nota non accopiate, che non stuoni (ibidem.: 604).

8. Y por último, sólo me resta hacer una observación que no deja de ser curiosa si analizamos *Prima la musica, poi le parole* como una obra cuyo esquema y planteamiento perduraron a través del tiempo. Ya he comentado su pertenencia al género *buffo*, capaz de reirse de sí mismo, y a lo que también se ha denominado «microgénero teatral» (Gatta 2000) porque puso en escena los entresijos del teatro mismo. Pues bien, en este sentido no deberá extrañarnos que el enfoque utilizado por Casti en este libreto, se encuentre recogido en las dos obras más emblemáticas dentro de este género que se escriben en la primera mitad del siglo XX: centuria, como se sabe, poco amiga de lo «melodramático» pero en la que aparecieron algunos títulos a modo de homenaje de ese mundo perdido que, sin embargo, es recordado con cierta melancolía. La primera es *Ariadne auf Naxos* del vienés Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que combinó su tarea de dramaturgo con la de libretista poniéndose al servicio de la música, es decir, a disposición de la inspiración del compositor Richard Strauss que dirigió la orquesta en la primera versión de la obra de las dos realizadas por el poeta (1912 y 1916, respectivamente)⁵¹.

La segunda, todavía más significativa ya que el título de Casti es citado literalmente en el desarrollo de la trama, es *Capriccio o Konversationsstück* —es decir, drama en forma de conversación— del austríaco Clemens Krauss (1893-1954). La obra en un acto, pensada para el mismo Richard Strauss que también

⁵¹ La obra en un acto y prólogo combina lo cómico y lo serio a través de dos compañías que son obligadas por el rico burgués que las ha contratado a que los dos espectáculos que están ensayando por separado —uno de ópera musical seria y otro de *Commedia dell'Arte* popular— se representen contemporáneamente. Gracias a la calidad del libretista y del compositor, el libreto es «uno dei più affascinanti che sia mai stato scritto» (Rosenthal, 1991: 33).

colaboró en la redacción del libreto, se estrenó en octubre de 1942 y rememora la época de la reforma dieciochesca de Gluck⁵².

Explicado esto y a modo de conclusión final, considero que Giambattista Casti sabe estar en el lugar apropiado —Viena—, en la década clave para el melodrama —1780—, tiene contacto con músicos famosos del momento —Giovanni Paisiello y Antonio Salieri— y sabe tratar el tema idóneo —metali-breto crítico y jocoso a la vez—, para haberse convertido, sin proponérselo quizás conscientemente, en el gran impulsor de la *opera buffa*⁵³ italiana cuando el éxito del melodrama serio comenzaba a extinguirse en la capital musical de Europa. Así pues, y no tanto por la originalidad temática de la obra, sino más bien por la manera en la que el *abate* libertino integra los distintos elementos que configuran la trama de su *divertimento* metateatral, me atrevería a considerar *Prima la musica, poi le parole* como una obra que se merece una mayor atención a pesar de que es habitual encontrarla en los repertorios de las escuelas de canto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1988): *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, a cura di Francesca Savoia e Presentazione di Roberto De Simone, Genova, Costa & Nolan edizioni.
- ARCE, Á. (2000): «Reflexiones sobre la fecha de nacimiento de G. Casti». *Cuadernos de Filología Italiana*, nº 7: 115-138.
- (2002): «La corte de Catalina II bajo la mirada crítica de un occidental ilustrado: G. B. Casti». *España y el mundo eslavo. Relaciones culturales, literarias y lingüísticas*, edición de Fernando Presa, Tania Láleva, Alejandro Hermida y Agnieszka Matyjaszczyk, Madrid, GRAM ediciones, 49-56.
- ARTERO, J. (1947): «Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII» en *Anuario Musical*, 2, 191-202.
- BENAGLIA SANGIONI, R. (1959): «I melodrammi giocosi dell'abate Casti. Poeta cesareo e successore del Metastasio a Vienna», *Italica*, XXXIII, 3, 180-192 y XXXVI, 2, 101-126.

⁵² En un ambiente dieciochesco, poeta y músico, pese a su gran amistad, se disputan metafóricamente el amor de una dama que ha prometido elegir a uno de los dos; sin embargo, realidad y ficción se confunden a través de la imagen de un juego de espejos que reflejan laberínticamente las dudas teóricas sobre la primacía entre música y palabras (Rosenthal, 1991: 137).

⁵³ Desde los primeros años del siglo XVIII se encuentran ejemplos de lo que se llamó *opera buffa* dialectal, pero es con la *Serva padrona* de Pergolesi (1733) cuando un simple *intermezzo* se convierte en modelo de la comedia musical napolitana, que irá incorporando otros títulos como el *Socrate immaginario* (1775) de Giambattista Lorenzi y Ferdinando Galiani. Cuando nuestro *abate* llega a este tipo de obra cómico-musical, un comentarista de historia literaria como el jesuita expulso Juan Andrés considera en 1794 que Casti era quien «ha introdotto il buon gusto e un nuovo genere di stile nelle opere buffe» (Natali, 1960: 837).

- CASTI, G. (1968): *Prima la musica, poi le parole en Opere di Pietro Metastasio con un Appendice L'opera per musica dopo Metastasio*, a cura di Mario Fubini e Ettore Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1039-1069.
- (1984): *Epistolario*, a cura di Antonino Fallico. Viterbo, Amministrazione Provinciale.
- (1998): *Melodrammi giocosi*, a cura di Ettore Bonora, Modena, Mucchi ed.
- DA PONTE, L. (1918): *Memorie*, a cura di Giovanni Gambarin e Fausto Nicolini, Bari, Laterza.
- (1999): *Estratto delle Memorie [...]*, a cura di Lorenzo della Chà con il testo inglese e italiano, Milano, Ed. Il Polifilo.
- DELLA CORTE, A. (1923): *L'Opera comica italiana nel '700. Studi ed appunti*, Bari, Laterza.
- (1946): «Prima la musica, poi le parole di G.B. Casti». *Satire e grotteschi di musiche, e di musicisti d'ogni tempo*, Torino, UTET, 578-602.
- GATTA, F. (2000): «Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi». *Le parole della Musica. Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, ed.
- GOLDIN, D. (1985): *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi.
- MEDINA, Á. (2001): *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- MURESU, G. (1982): *La parola cantata. Studi sul melodramma italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni.
- NATALI, G. (1960): *Il Settecento*, Milano, Francesco Vallardi.
- PISTORELLI, L. (1895): «I melodrammi giocosi di G. B. Casti». *Rivista musicale italiana*, II: 36-56 y 449-476.
- PLANELLI, A. (1772): *Dell'opera in musica*, Napoli, Donato Campo (ed. moderna a cura di Francesco Degrada, Bologna, Discanto ed., 1981).
- ROSENTHAL, HAROLD-WARRACK, J. (1991): *Dizionario enciclopedico dell'opera lirica*, ed. italiana a cura di Luciano Alberti, Firenze, Le Lettere.
- SARTORI, C. (1991), *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola&Locatelli, ed.