

## LA RISA DESDE DENTRO: EL MICROGÉNERO DE LA METAÓPERA

Por JACOBO CORTINES

Para celebrar la estancia en Viena del príncipe Stanislav Poniatowski y la visita del gobernador general de los Países Bajos austriacos, el duque Albert von Sachsen-Teschen y de su mujer, la archiduquesa Maria Christine, hermana de José II, quiso el emperador organizar una gran fiesta en su palacio de Schönbrunn. Aficionado como era a la ópera, encargó a dos de sus compositores preferidos, Mozart y Salieri, la realización de sendos espectáculos musicales, uno en alemán y otro en italiano, de una hora de duración cada uno. El nexo común sería la burla de una representación desde dentro de ella misma. No era una idea original de José II, pues la parodia del hecho teatral y especialmente del melodrama se insertaba en una tradición muy arraigada a lo largo del Setecientos hasta constituirse en una especie de microgénero: la metaópera.

Mozart, que se encontraba desde el otoño de 1785 trabajando con entusiasmo en *Las bodas de Fígaro*, la primera de sus tres colaboraciones con el abate Da Ponte, se vio obligado a interrumpir su composición para afrontar el encargo de la Corte, en el que trabajó entre el 18 de enero y el 3 de febrero de 1786. Para el texto de *Der Schauspieldirektor* (*El director de teatro*, más comunmente traducido como *El empresario*) contó con la colaboración de Gottlieb Stephanie el joven, que años antes le había proporcionado el libreto de *El rapto en el serrallo*. Por su parte Salieri se sirvió de la pluma del viejo abate Giambattista Casti para *Prima la musica poi le parole* (*Primero la música después las palabras*), título más sugerente que su realización.

El estreno de ambos espectáculos tuvo lugar el 7 de febrero de ese año, en el invernadero de naranjos, conocido como L'Orangerie, un pabellón de 190 metros de largo por 10 de ancho y 7 de altura, el único gran espacio de Schönbrunn que al parecer podía calefactarse adecuadamente, situado enfrente del Scholsstheater. La fiesta ofrecida por el emperador a sus ilustres huéspedes fue de un esplendor deslumbrante, según la crónica con todo lujo de detalles del *Wiener Zeitung* al día siguiente:

“Martes, Su Majestad el Emperador ha dado una fiesta en Schönbrunn para sus Excelencias el Gobernador General de los Países Bajos Imperiales y Reales y para mucha de la nobleza local. Además del príncipe Poniatowski, estaban invitados cuarenta gentilhombres de la corte, acompañados de sus respectivas consortes, y a las tres salieron en parejas del Hofburg, en carrozas tanto cerradas como abiertas. Su Majestad Imperial acompañaba a Su Serenísima Alteza la Archiduquesa Christine. El recibimiento tuvo lugar en l'Orangerie, que había sido preparada de manera suntuosísima y atractiva para el almuerzo ofrecido a los invitados. La mesa, colocada bajo los naranjos, estaba decorada de modo preciosísimo con flores, capullos y frutos locales y también exóticos. Mientras Su Majestad, los ilustres visitantes y los huéspedes terminaban su almuerzo, los músicos de la Imperial y Real orquesta de cámara aparecían para afinar los instrumentos. Después del banquete, se ha representado una nueva comedia con arias, con el título de *Der Schauspieldirektor* que se vieron llamados a desempeñar los actores del Teatro Nacional Imperial y Real sobre un escenario montado para la ocasión en un extremo de l'Orangerie. Cuando se terminó, la compañía de la Ópera de corte dio una ópera bufa, también compuesta para esta circunstancia, titulada *Prima la musica poi le parole*, en el escenario a la italiana levantado en el otro extremo de l'Orangerie. Durante todo el tiempo l'Orangerie ha estado espléndidamente iluminada con numerosas luces de lámparas y ménsulas. Después de las nueve, la entera compañía ha vuelto a la ciudad en el mismo orden, cada carroza iba acompañada por dos mozos de cuadra que llevaban antorchas”.

La idea de José II de enfrentar en una misma celebración festiva dos géneros que rivalizaban en la Viena de entonces, el *Singspiel* alemán y la *opera buffa* italiana, resultaba un programa atractivo. Una vez satisfecho el apetito gastronómico, tras el opíparo banquete, el selecto y aristocrático público asistente a Schönbrunn tenía la oportunidad de satisfacer su curiosidad de ver las dificultades internas que surgían a la hora de montar un espectáculo operístico: las angustias del empresario, las discusiones entre el músico y el poeta, la contratación de los actores y cantantes, y sobre todo la rivalidad entre las *prime donne*. Todo eso era motivo de parodia, de comicidad, de risa desde las propias entrañas del espectáculo.

Y a instaurar tal motivo como eje de numerosas producciones dieciochescas contribuyó en buena medida el escrito satírico *Il teatro alla moda*<sup>1</sup>, aparecido en Venecia a finales de 1720. Aunque el librito, un *divertimento* literario, se publicaba anónimamente en la imprenta de Antonio Pinelli, tras haber superado el examen de la censura, a nadie se le pasó por alto que el autor era el célebre Benedetto Marcello. Este patricio véneto, que ejercía la abogacía y se hacía pasar por músico *dilettante*, ya que como aristócrata no podía figurar como compositor profesional, fue un adelantado, aunque no el primero<sup>2</sup>, en denunciar los excesos del melodrama italiano. Marcello era un admirador de la música “antigua” en la que encontraba una profunda conexión entre palabra y música. Prueba de ello era su monumental obra el *Estro poetico-armonico*, ocho volúmenes aparecidos entre 1725 y 1728, donde ponía música a los *Salmos*, unos textos de honda espiritualidad y gran valor literario, y para los que se sirvió en algunas ocasiones de melodías judías, que luego reelaboraba, por considerar que esa música era la que mejor conectaba con el pasado remoto. El compositor optaba, pues, por un canto sobrio para resaltar el significado de las palabras, y se mostraba en el polo opuesto del virtuosismo de los intérpretes del melodrama en el que por conveniencias escénicas y sobrecargas de ornamentaciones el texto quedaba muy infravalorado o perdía su sentido. La abierta hostilidad

---

1. Vid. *El teatro a la moda*, Versión castellana y edición de Stefano RUSSOMANNO, Madrid, Alianza Música, 2001.

2. Como antecedentes de la actitud paródica, vid. Francesca GATTA, “Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi”, *Le parolle della musica*, Florencia, 2000.

del compositor hacia el melodrama no provenía de una aversión al género como tal, pues Marcello coqueteó con la ópera, sino de las distorsiones, vicios e incongruencias del melodrama de su tiempo y ciudad, acogido cada vez con más entusiasmo por un público variopinto y enmascarado que reclamaba con progresiva avidez mayores exhibiciones vocales a sus ídolos, entre ellos famosas cantantes y célebres *castrati*, y novedosos “efectos especiales” en las puestas en escena. Marcello habría asistido a muchos de esos espectáculos, pues llegó a pleitear con su hermano Alessandro para reclamar uno de los palcos que había dejado en herencia su padre, y es de suponer que, antes de su gran crisis espiritual, se habría divertido y a la vez irritado con esas representaciones durante las largas temporadas de Carnaval que empezaban en octubre. Y con las armas de un carnaval fustigó lo que consideraba las aberraciones melodramáticas. Para dar su batalla, optó por la risa, por la deformación grotesca de cuantos elementos entraban en juego en un montaje de tal índole. *El teatro a la moda* no era, sin embargo una pieza dramática, sino, según aparecía en la aclaración del título, un

“MÉTODO seguro y fácil para bien componer y ejecutar  
ÓPERAS

Italianas en Música según el uso moderno.

En donde

Se dan Advertencias útiles y necesarias a Poetas, Compositores de Música, / Cantantes de uno y otro sexo, Empresarios, Instrumentistas, Ingenieros, / y Pintores de Escenas, Actores bufos, Sastres, Pajes, Comparsas, / Apuntadores, Copistas, Protectores, MADRES de Virtuosas/ y otras personas pertenecientes al Teatro”<sup>3</sup>.

La ironía y el humor impregnan las páginas de este satírico tratado en el que los consejos son lo más opuesto a lo que debería ser. Así, por ejemplo, en el apartado “A los Poetas”, se dice: “En primer lugar no deberá el Poeta *moderno* haber leído ni leer nunca a los Autores antiguos *Latinos* o *Griegos*. Pues tampoco los antiguos

---

3. Respetamos la disposición gráfica del autor, que parodiaba así la arbitraria edición de muchos de los libretos de la época, MARCELLO, ob. cit., p. 88.

*Griegos* o *Latinos* han leído nunca a los *modernos*<sup>4</sup>. Un razonamiento rayano en el absurdo, que preludia el humor surrealista. Y sigue una sarta de consejos disparatados y divertidos, propios del mundo al revés del espíritu carnalesco. A los compositores se les prohíbe que conozcan las reglas de la buena composición; a los cantantes se les recomienda que no sepan solfear; a las cantantes, aparte de lo anterior, que procuren no entender para nada el sentimiento de las palabras; a los empresarios que no tengan noticia alguna de lo referente al teatro; a las madres de las virtuosas que acompañen siempre a sus hijas, pero que se aparten de ellas cuando éstas estén con sus protectores; y un largo etcétera dedicado a los demás intervinientes. La visión desenfadada de las mezquindades del teatro musical que ofrecía Marcello no pretendía ser un documento fidedigno, ni la intención era la de un texto reformador del melodrama, sino más bien la provocativa mirada sobre las tripas de un espectáculo que proporcionaba desde su increíble vitalidad esa capacidad de reírse de sí mismo.

Como era de esperar en un público de aficionados, *El teatro a la moda* tuvo una amplísima difusión. En 1766 alcanzaba ya su quinta edición en Nápoles, y su influjo se hizo notar en la tratadística estética del siglo, que siguiendo una postura racionalista, propia del Neoclasicismo, reclamaba una vuelta al equilibrio entre palabra y música, y rechazaba las incongruencias argumentales y los abusos de las maquinarias escénicas. Entre los reformadores, aparte de Gluck en el terreno compositivo, tuvo especial relevancia Pietro Metastasio, que desde 1730 ocupó el cargo de poeta cesáreo en Viena. En sus libretos para óperas serias eliminó todo elemento cómico y estableció una clara separación entre recitativo y aria. Su prestigio se extendió por toda Europa, y hasta el mismo Mozart se sirvió de uno de sus libretos, con los pertinentes arreglos, para su última ópera seria: *La clemenza di Tito*, estrenada en 1791. Pero más allá de los tratadistas, los excesos del melodrama fueron el blanco de muchos creadores<sup>5</sup> que le dieron un enfoque decididamente cómico. Tal fue, entre otros, el caso del célebre comediógrafo Carlo Goldoni, autor de numerosos libretos operísticos, que escribió una comedia donde escenificaba las

---

4. *Ibidem*, p. 90.

5. *Vid.* "Introducción" de S. RUSSOMANNO en su ed. cit., especialmente pp. 69-72.

luchas y tensiones de unas cantantes que iban a ser contratadas por un empresario turco, *L'impresario delle Smirne*, en 1759, basándose en su experiencia directa de los teatros venecianos. Y hasta el mismísimo Metastasio en su único *intermezzo*, *L'impresario delle Canarie*, se había sumado, en 1744, a esta corriente satírica sobre el melodrama. El microgénero de la ópera dentro de la ópera se iba consolidando en el transcurso del siglo.

En este contexto no podía el abate Casti, nombrado poeta cesáreo en la corte vienesa a raíz de la muerte de Metastasio en 1782, desconocer el *intermezzo* de su predecesor, como tampoco debía de ignorar las numerosísimas piezas del expansivo microgénero tan desarrollado en su patria. Su tardía dedicación al mundo de la escena, cumplidos ya los sesenta años, no le impidió, listo como era, relacionarse con músicos tan notables como Giovanni Paisiello o Antonio Salieri, aunque se atrajo la rivalidad y envidia del joven abate Lorenzo Da Ponte, que se sentía desplazado como poeta oficial de la Corte por el sexagenario “intruso”, al que criticará una y otra vez en sus célebres *Memorias*<sup>6</sup>. El libertino Casti, proveniente de la narrativa galante, se resistía a escribir un libreto por no haberlo hecho nunca antes y por temor a caer en el ridículo, pero se decidió a escribir *Re Teodoro in Venecia* por la presión que ejercieron sobre él el emperador José II, el conde Rosenberg y el mismo Paisiello, que le puso música, recién llegado de San Petersburgo en 1784. Salieri musicalizaría las tres siguientes, entre ellas, *Prima la musica poi le parole*<sup>7</sup>.

Este *divertimento teatrale* reúne a cuatro personajes: el Maestro, el Poeta, Donna Eleonora (cantante seria) y Tonina (cantante cómica), y consta de 813 versos en un solo acto y siete escenas. La trama es simple: el Maestro le pide al Poeta que escriba un libreto en el plazo de cuatro días para una partitura que ya tiene compuesta. El Poeta se resiste ante un plazo tan corto, pero el Maestro insiste y le amenaza con buscar a otro escritor. El texto, por otra parte, debe adaptarse tanto a la virtuosa seria, protegida del conde Opizio, que no aparece en escena, como a la de la cómica, protegida de un príncipe. El Poeta se ve, pues, en la

---

6. Lorenzo DA PONTE, *Memorias*, traducción de Esther BENÍTEZ, Madrid, Ediciones Siruela, 1991.

7. Vid. Angeles ARCE, “Prima la musica, poi le parole: “Divertimento” metateatral de G. B. Casti”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 9 (2002), pp.79-99.

necesidad de reutilizar algunos versos escritos con anterioridad, ya que el público no se daría cuenta de ello. Las dos cantantes rivalizan entre ellas. Al final, Maestro y Poeta se ponen de acuerdo tanto en la adecuación de música y palabra como en lo económico, y las dos virtuosas acabarán reconciliándose. Todo acaba felizmente y el público podía salir satisfecho del espectáculo.

El texto de Casti presenta unos diálogos ágiles y los caracteres de los cuatro personajes están bien delineados. El Poeta se felicita a sí mismo por haber sido capaz de superar la prueba del inminente plazo; el Maestro presume de que su música puede adaptarse a cualquier texto; la virtuosa seria alardea de sus éxitos en los teatros europeos, con alusión específica a sus ganancias en Cádiz; y la bufa e impertinente Tonina, tras sus ataques de furia, termina riéndose de su rival y de ella misma. En cuanto a la música, Salieri se sirve del estilo vocal italiano para subrayar, mediante armonías simples y melodías esenciales, el sentido del verso, con un sobrio acompañamiento instrumental. No hay una reflexión seria en esta obra de Casti-Salieri sobre la muy debatida cuestión de la primacía de la palabra o de la música, o de su simbiosis. El título, como ya señalé, sugiere más de lo que dice, pero tampoco hay que pedirle más a este *divertimento* escrito para la referida circunstancia. Posiblemente para los espectadores de la época resultara más divertida, por las maliciosas alusiones a su presente, que para la posteridad, que, sin embargo, volvería a replantear el binomio música-palabra.

En la misma línea de hacer pasar un buen rato, debemos situar la otra representación de aquel 7 de febrero, *El empresario* de Mozart-Stephanie. Al tratarse de una pieza en alemán, Mozart no podía contar con Da Ponte con el que en esos momentos estaba llegando a un grado sumo de compenetración, pero tampoco le parecía desacertado colaborar de nuevo con Stephanie, antiguo actor y ahora libretista oficial del nuevo Teatro Nacional de la Ópera de Viena. La experiencia de Mozart con el escritor, a pesar de la fama de antipático que tenía, había sido positiva en la elaboración de *El Rapto*, según sus testimonios epistolares. El 1 de agosto de 1781 escribía a su padre con su peculiar puntuación y errática grafía:

“Antesdeayer el Joven Stephani me dio un Libreto para componer. tengo que reconocer que, por malo que él

pueda ser, lo que no me importa, con otras personas, lo que no sé, siempre ha sido un buen amigo para mí.- el Libreto es muy bueno. el Tema es turco y se llama; *Bellmont y konstanze*, o *el rapto del Serrallo*<sup>8</sup>.

Y en septiembre de ese mismo año le cuenta al padre la flexibilidad del libretista para con él:

“Efectivamente hay que introducir una intriga totalmente Nueva –y Stephani está hasta el cuello de trabajo y evidentemente hay que tener un poco de paciencia.- todos hablan mal de Stephani – puede ser que conmigo sólo sea tan amistoso aparentemente – pero la verdad es que me arregla el libreto – y tal como yo lo quiero – al pie de la letra - ¡ y por dios que no le pido más!”<sup>9</sup>.

Mozart, pues, veía en Stephanie un buen colaborador que se plegaba a sus ideas musicales, y eso para él era fundamental, ya que consideraba que “En una ópera, la poesía debe ser decididamente la hija obediente de la música”<sup>10</sup>. Pero esa contundente afirmación no quiere decir que el compositor no valorase el texto y no dejara de recomendar al cantante que reflexionase sobre el significado y la fuerza de las palabras para hacer una buena interpretación. Su música siempre respetaba el contenido preciso y el carácter de las palabras.

En *El empresario* la relación entre música y texto no tiene la compenetración que mostraba en *El Rapto*, ni posee la fusión casi milagrosa que estaba alcanzando en *Las Bodas*, pues el género de esta obra de encargo no responde a las características del *Singspiel*, sino que viene denominada como *Komödie mit Musik*; es decir, una pieza cómica que lleva música, pero donde no hay una alternancia regulada como ocurría en *El Rapto* o sucederá en *La flauta mágica*. Aquí se escucha una hermosa y brillante “Obertura”, de unos cinco minutos de duración, pero luego viene una larguísima parte hablada

8. Wolfgang Amadeus MOZART, *Cartas*, Prefacio, selección e índice onomástico de Jesús DINI. Traducción y notas de Miguel SÁENZ, Barcelona, Muchnik Editores, 1986, p. 169.

9. *Ibidem*, p. 173.

10. Citado a partir de P. A. BALCELLS, *Autorretrato de Mozart a través de su correspondencia*, Barcelona, El Acantilado, 2000, p.331.

donde no oye para nada la música. Hay que esperar como unos treinta minutos para oír en la escena séptima una “Arieta”; un “Rondó” en la octava; un “Trío” en la novena; y un “Final” en la décima. Todos esos números musicales con la intercalación de pequeños diálogos hablados. Una estructura que no deja de resultarnos extraña por el desequilibrio entre la parte meramente hablada y la alternada con canto.

El texto de Stephanie presenta los siguientes personajes:

Frank, el director teatral ( o empresario) ..(papel hablado).  
 Buff, actor ..... (bajo)  
 Eiler, banquero .....(papel hablado)  
 Madame Pfeil, actriz .....(papel hablado)  
 Madame Krone, actriz .....(papel hablado)  
 Herz, actor .....(papel hablado)  
 Madame Vogelsang, cantante.....(papel hablado)  
 Madame Herz, cantante ..... (soprano)  
 Herr Vogelsang, cantante .....(tenor)  
 Mademoiselle Silberklang, cantante ..... (soprano)

De los diez personajes sobre las tablas, seis son simplemente actores, y sólo cuatro son cantantes, lo que es indicativo de la desproporción de la parte hablada respecto a la musical.

El autor parodia los problemas de un empresario que ha de formar una nueva compañía para actuar en Salzburgo. El cómico Buff discute con Frank, el director, sobre el tipo de obras que ha de ofrecerse al público. Mientras Frank es partidario de las obras que cumplan con las reglas del arte y del buen gusto, Buff le anima a ganar dinero, aunque para ello tenga que comprar a los críticos y engañar al público. Aparece entonces el banquero Eiler, dispuesto a pagar a Frank lo que sea, para que contrate a Madame Pfeil con quien está comprometido. Eiler y Madame Pfeil representan una escena de *El esposo enfurecido*, una comedia del arquitecto y dramaturgo inglés John Vanbrugh. Terminada esa representación, aparece Madame Krone, trágica especializada en papeles como los de Alzira o Cleopatra. Frank pretende no contratarla esgrimiendo que la tragedia francesa, de Corneille, Racine y Voltaire, ha sido desplazada por el creciente “shakespearismo”. Para demostrar sus

dotes de actriz, ella representa junto a otro actor trágico, Herz, una escena de *Bianka Capello*, un drama de August Gottlieb Meissner. Ambos son contratados. Luego acude Madame Vogelsang, ante la alegría de Buff, con quien había actuado en muchas ocasiones en *Die galante Bäuerin (La campesina galante)*, y para convencer a Frank de sus cualidades cómicas reproducen una disparatada escena de esa comedia. La cómica es contratada por una cifra superior a la trágica, lo cual provoca los celos de ésta, que abandona la compañía aún no formada. Para completarla, Madame Vogelsang llama a su marido que es cantante, y Herz a su mujer que también lo es. Madame Herz canta una sentida arieta, “Suenan la hora del adiós”, por lo que es contratada. Al enterarse de que Frank va a montar una ópera alemana, acude Mademoiselle Silberklang, que canta un alegre rondó, “Mi queridísimo joven”, que hace las delicias del director. Pronto surgen las rivalidades entre las dos cantantes que se proclaman ambas como *prima donna*. Para salvar la situación de una tensión creciente, interviene Monsieur Vogelsang. Tiene lugar entonces el trío, “¡Yo soy la *prima donna*!”, donde el tenor intenta apaciguar los antagonismos de las rivales tratando de convencerlas de que cada una posee cualidades especiales y que los artistas no deben censurarse entre ellos. Antes del vodevil final, “Todo artista debe aspirar a la honra”, actores y cantantes llegan a la concordia, con el regreso incluso de Madame Krone, dispuesta a sacrificar sus intereses por el triunfo del arte. Los cantantes (por primera vez en la obra Buff interviene como bajo) entonan un cántico al arte, con la moraleja de que el querer situarse por encima de los demás “empequeñece incluso a los grandes artistas”.

Ante una trama tan pastichera y tópica, Mozart no debió de implicarse demasiado. No le merecía la pena robarle más horas al prodigio que llevaba entre manos con su *Fígaro*, y se limitó a esos cinco números musicales, que son por otra parte de una notable calidad artística a pesar de que afloran ciertas improvisaciones.

Se ha dicho que la “Obertura”, un *presto* cálido y lleno de gracia, podría haber precedido perfectamente a la representación de *Las Bodas*, pero por más que sea una página muy hermosa y de una factura técnica impecable, nunca podría sustituir a la escrita para aquella ocasión, tan evocativa de “la loca jornada”. El arieta de Madame Herz (Señora Corazón), compuesta al estilo de la ópera seria, se

inicia con un *largetto* en sol menor para terminar con un *allegro*, una sección plena de virtuosismo, que permite a la soprano lucir sus agilidades y alcanzar en dos ocasiones un re agudo. El rondó de Mademoiselle Silberklang (Señorita Timbre de plata), al estilo de las gavotas de origen francés, sigue el mismo esquema del aria anterior: un *andante* que contrasta con un *allegretto*, sección en la que la cantante muestra su coloratura, parecida a la de su rival, pero sin la misma extensión, ya que sólo alcanza el si bemol. En el trío es donde Mozart despliega sus mejores dotes como operista; la inventiva del compositor caracteriza con brillantez y eficacia dramática la rivalidad entre las cantantes y el empeño de Monsieur Vogelsang (Señor Canto de pájaro) en apaciguarlas. Aunque Mademoiselle Silberklang llega a alcanzar en esta ocasión el re agudo, Madame Herz le aventaja al replicarle con un fa por encima. Finalmente en el vodevil Buff se une con un pasaje solista a reforzar la moraleja de la historia.

El día del estreno el propio Stephanie desempeñó el papel del Empresario. Las dos cantantes rivales estuvieron encarnadas por Aloysia Lange, la antigua novia de Mozart y ahora su cuñada, (Madame Herz), y por Caterina Cavalieri (Mademoiselle Silberklang), en cuya voz pensó Mozart al escribir la Konstanze del *Rapto*; como en el caso de Belmonte en la del tenor Johann Valentin Adamberger, que aquí encarnó a Monsieur Vogelsang. Joseph Lange, el marido de Aloysia, hizo de Buff. En el resto de los papeles hablados figuraban, entre otros, la mujer de Adamberger (Madame Krone) y la de Stephanie (Madame Vogelsang). Todo quedaba, pues, en un círculo amistoso y familiar, que conllevaría a la complicidad entre todos ellos.

En el caso de la otra representación, *Prima la musica*, los papeles femeninos fueron representados por dos cantantes que eran rivales en la vida misma: Nancy Storace, la inminente Susanna de *Las bodas de Fígaro*, como Eleonora, y la desenvuelta Celeste Coltellini, como Tonina. A Da Ponte se le quiso ridiculizar en el libreto, según cuenta éste en sus *Memorias*:

“Para asegurar mejor el éxito de sus intrigas, se pensó en hacer una galante satirilla del actual poeta teatral [el mismo Da Ponte]; y fácil es imaginarse que el señor Casti no fue tan galante conmigo como lo fue Apeles con Antígono. Pero, si se

quitaban mis ropas y el modo en que yo llevaba el pelo, el resto era más retrato de Casti que mío. Hablaba entre otras cosas de mis amores con las cantantes del teatro, y lo bueno era que de las dos damas que cantaban en aquella farsa él mismo era protector y chichisbeo”<sup>11</sup>.

A Da Ponte no le hizo ninguna gracia aquella malevolencia de su odiado Casti; de ahí, el juicio tan negativo que sobre el libreto dejó escrito: “Para cerciorarse de que era una verdadera chapucería, sin sal, sin trama, sin caracteres, bastará con saber que nadie, salvo el conde [Rosenberg] se atrevió a alabarlo”<sup>12</sup>.

Da Ponte no dice nada de la música de Salieri, para el que escribía por entonces algunos libretos y del que se sentía amigo. Su crítica iba dirigida solamente al texto de Casti. Para un oyente actual la ópera de Salieri-Casti resulta un tanto plana. Sin duda lo mejor de aquel programa doble, de aquella competición teatral organizada por el emperador, fue la música de Mozart. Sin embargo, el salzburgoés cobró justamente la mitad que Salieri, cincuenta ducados frente a los cien. No era una retribución injusta a los ojos de la Corte, ya que Mozart compuso sólo cinco números, de unos veinticinco minutos en su totalidad, mientras que la farsa de Salieri enteramente musicalizada duraba una hora. Ambas obras volvieron a representarse juntas pocos días después en el Kärntnertor Theater, donde al parecer se dieron dos funciones con extraordinario éxito y asistencia de público.

La estela de las metaóperas sobre la sátira del espectáculo continuó manteniendo su vigencia. Pocos meses después del estreno de las de Salieri y Mozart, se representaba en Nápoles *L'impresario in angustie* de Domenico Cimarosa. A Goethe le encantó cuando la vio en Roma, y cuatro años después escenificó en Weimar un material parecido con el título de *Aventuras de teatro*. Vinieron otros títulos. Baste recordar en el siglo XIX la divertida ópera de Donizetti *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, de 1827. La historia del microgénero culminaría con la gran despedida del mundo de la Ópera de Richard Strauss, con el *Capriccio o Konversationsstück*, una deliciosa comedia musical con libreto de Clemens Kraus y el

---

11. L. DA PONTE, *Memorias*, ob. cit., p. 96.

12. *Ibidem*, p. 96.

propio compositor, ambientada en las afueras de París en tiempos de la reforma teatral de Gluck. Una vuelta a aquel refinado siglo XVIII, recreado en Munich durante el otoño de 1942 bajo las bombas. Desde entonces parece que el género del melodrama ha perdido la capacidad de reírse de sí mismo.