

na Giró o Giraud, hija de un peluquero de origen francés, que siendo discípula de Vivaldi era comúnmente llamada la *Annina del Prete Rosso*. No tenía una hermosa voz, tampoco era una gran cantante, pero era bella y graciosa; actuaba bien (algo raro en aquellos tiempos) y tenía sus *protectores*". Vivaldi, llevándola de un lugar para otro en sus muchos viajes y haciendo que cantara en los estrenos de sus óperas, se había convertido en el principal de ellos: "No era necesario nada más para merecer el puesto de *Prima Donna*".

Con ansiedad primero y posteriormente con determinación, Goldoni sabía que debía demostrarle al abate de lo que era capaz. Así que sin perder tiempo pidió un pedazo de papel y un tintero; Vivaldi le dijo que no era lo mismo escribir arias para intermedios que escribirlas para óperas, y ante tal observación el joven se molestó y arrancó una hoja de la carta que llevaba en el bolsillo, cuando el músico añade: <<"No se enfade - me dijo modestamente-; pase usted, siéntese aquí en esta mesita; aquí tiene el papel, el tintero y el libreto; proceda como guste. Y regresó a su escritorio y se puso a recitar el breviario>>. En el momento que Goldoni acaba de escribir la nueva aria interrumpe la lectura del abate (el autor desarrolla una graciosa escena propia de uno de sus *dramas jocosos*: "Se la llevé, se la hice ver; tiene en la mano derecha el breviario, en la izquierda mi hoja (he aquí el aspecto religioso y mundano del personaje), lee despacio; y una vez acabado de leer tira a un lado el breviario, se levanta, me abraza, corre a la puerta, llama a la señora Annina. Viene la señora Annina y su hermana, la señora Paolina, les lee la *arietta* gritando con fuerza: "*La ha hecho aquí, aquí la ha hecho, la ha hecho aquí*"; de nuevo me abraza y me dice que muy bien, y desde entonces me convierto en su *Querido Amigo*, en su *Poeta*, en su *Confidente*, y no me abandonó nunca más".

Lo que había conseguido Goldoni era permiso

para "asesinar" el *Drama de Zeno* cuanto y como quiso Vivaldi pensando en Annina al incluir para el personaje de Griselda algunas "arie di baule" que provenían de otras óperas vivaldianas de aquel mismo año: *Tamerlano* y *Adelaide*. Finalmente la ópera fue un éxito, y los dos caballeros, ahora amigos, quizás por voluntad propia o conducidos por el sagaz empresario, colaboraron en la temporada en un breve drama heroico-cómico titulado *Aristide*, y probablemente en cuatro intermedios: *Il Filosofo*, *Monsieur Petiton*, *La Bottega del Caffè* y *L'Amante Cabala*, que la compañía de Imer estrenó en el San Samuele, aunque lamentablemente la música no ha llegado hasta nuestros días.

Como conclusión se podría resaltar el paralelismo entre los dos venecianos y sus prácticas artísticas y mercantiles. Por un lado, el abate, en el mundo de los conciertos, y por el otro, el libretista, en el del teatro, llevaron a cabo, respectivamente, sus particularísimas reformas de la interpretación musical uno y dramática el otro en el ámbito veneciano, italiano y europeo del siglo XVIII. El medio empleado para ello fue una ingente producción que obedecía a la creciente demanda del mercado cultural de la época. Esta fue satisfecha con la constante publicación de copias de sus obras (sonatas por un lado y comedias por el otro).

Vivaldi y Goldoni elaboraron un producto con fórmulas sencillas y fáciles que resultaban agradables y de buen gusto; pero, como buenos viajeros y mercaderes (hijos de su patria y de su tiempo), también se encargaron de llevar por todo el mundo su mercancía, difundiendo su arte y buscando fortuna. Recuérdese que ambos acabaron sus días lejos de Venecia, solos y enfermos, y, sin embargo, alcanzaron, como dos de los más importantes representantes de la reforma clasicista en Italia, una excepcional armonía entre el arte y su mercado en Europa.

"LA FINTA SEMPLICE"

UNA COLABORACION EXCEPCIONAL

Por Víctor Pagán

EL POETA Y LA OPERA SERIA

Pietro Trapassi (1.698-1.782), mejor conocido como Metastasio, fue el más grande poeta de ópera seria de la primera mitad del siglo XVIII en toda Europa, hasta el punto de que aún hoy se habla más de los textos de sus dramas líricos -más de sesenta- que de la música que se compuso para los mismos. Este raro fenómeno se debe a que también fue el más grande enemigo de los compositores; él que se definió como "musico se non quanto basta ad un poeta", no permitió nunca que sus obras se sometieran servilmente a los caprichos de los músicos o de los cantantes de entonces. Y como demuestra la ingente producción metastasiana -exclusivamente de dramas de temas heroicos o trágicos- su poderío fue tal que deter-

minó la relación entre poeta y músico tanto en la ópera seria como en el nuevo género del teatro cantado -una especie de hermana menor: la ópera cómica. Durante toda la primera mitad del siglo, la ópera seria gozó de una fortuna verdaderamente ostentosa, gracias a que todos los compositores del género lírico elaboraron, una y otra vez, sus partituras para los mismos dramas del afamado poeta italiano, pero poco a poco esa supremacía artística, en todos los escenarios y ante todos los públicos cortesanos, se fue diluyendo en favor del nuevo género cómico que aparecía como algo inferior y casi popular; este aspecto desembocó en una auténtica *parábola* de la concepción creativa dentro del marco del siglo XVIII.

Los clásicos libretos de un poeta como Zeno o las dramáticas historias de Metastasio sirvieron

por Víctor Escobar

EL TEATRO

por Víctor Escobar

El Teatro Storchi

Dirección: Gianfranco Bosio

(1991)

Foto: Teatro Storchi

Nombre: Teatro Storchi

Dirección: Gianfranco Bosio



"I due gemelli veneziani".
Dirección: Gianfranco
de Bosio. (1991).
(Foto: Teatro Storchi).

para embellecer las grandes festividades cortesanas más barrocas, mientras el recreo veraniego de los aristócratas, y muy pronto las temporadas de teatro cantado de la burguesía ilustrada, se pobló de textos cómicos.

EL POETA Y LA OPERA COMICA

Con el cambio fueron apareciendo algunas figuras que contribuyeron a su vez a fomentarlo; una de éstas fue la del comediógrafo y abogado Carlo Goldoni (1.701-1.793) que se encargó de la reforma, según el racionalismo de la Ilustración, del teatro en Italia. Nuestro autor fue también un reconocido libretista que, como Metastasio, creó un número elevado de textos para el teatro cantado (15 intermedios, 6 dramas serios, 55 *dramas jocosos* y numerosas obras sueltas). Y también como Metastasio -véase en esto la auténtica tradición italiana- defendió la primacía de la palabra ante la música. Obras teatrales como *Il Teatro Comico*, de 1.750, o *L'Impresario delle Smirne*, de 1.760, revelan desde muy diversos puntos de vista las distintas polémicas y los múltiples entresijos del teatro dieciochesco, tanto declamado como cantado.

Pero en lo que respecta a los libretos, el *poeta*, lejos de la actividad metastasiana, supo colaborar de grado y entrelazar con las suyas las exigencias del compositor con lo que consigue un buen equilibrio entre la palabra y la música, entre lo cómico y lo serio, alcanzando una *unidad* -muy distinta

de las mal llamadas *unidades* aristotélicas- que no había tenido nunca la comedia musical.

Entre las aportaciones goldonianas al género destaca la creación de personajes más vivos y atmosféricas próximas a la realidad, el uso de nuevos temas y la propuesta de innovadoras soluciones en el espectáculo. Goldoni supo romper -aunque sólo parcialmente- con la disposición convencional de recitativos y arias, creando coros, dúos, tercetos, etc., y en particular finales divertidos y eficazmente teatrales. Estos finales se apartan del concertado obligado para crear un momento escénico con unidad propia, una *commediolada sè*, pero que no siempre supieron aprovechar de la mejor manera sus colaboradores músicos.

En el contenido de estos libretos, así como de sus conocidísimas comedias, logró mostrar la sociedad de su momento, y no dudó en atacar, con buen humor, las prácticas que consideró negativas para la felicidad y el correcto proceder del hombre ilustrado como pudieron ser la avaricia, la coquetería o el cortejo. Goldoni, como pocos hombres de teatro, supo y logró ofrecer una excelente colección de cuadros de la vida y de las costumbres del siglo XVIII.

LA OBRA DE TEATRO Y EL DRAMA JOCOSO

La ópera cómica que desde sus orígenes scarlattianos recurrió a temas cotidianos de la vida privada y pública de la burguesía y de los perso-

najes populares de cada lugar, encontró en Goldoni el mejor promotor, no sólo del elemento cómico -en lo que fue único-, sino de temas plenamente burgueses que llegaron con la natural evolución del género y que huían de la solemnidad y de la tragedia histórica o mitológica barroca. Si bien es cierto que el autor siguió un camino trazado, también lo es que supo hacerlo de forma magistral. Y como Metastasio, que en esto también se parece, dominó con su nueva concepción del teatro cómico la otra mitad del siglo.

Goldoni escribió durante toda su vida *dramas jocosos* para los teatros de Venecia y aun cuando se fue a la corte de París, en 1.762, siguió enviándolos para que se presentaran durante las temporadas de Carnaval. Dos años más tarde, en 1.764, envió al empresario Vendramin -con el cual mantenía aún un contrato, pese a la distancia- un nuevo libreto titulado *La Finta Semplice* que se estre-

La Finta Semplice (1.764). En este último caso el libretista bien pudo conocer la obra original por su contacto directo con la vida teatral parisina, pero parece más probable que Goldoni prefiriera manejar la traducción italiana *Il Poeta Di Villa* que hicieron algunos años antes Pietro Verri y la duquesa Maria Vittoria Serbelloni.¹ Y es muy posible también que llevara un ejemplar a París en su equipaje.

Esto debió de ser así porque Verri cita a Goldoni en el prólogo de su traducción, llamándolo el "Terenzio d'Italia", alabándolo como modelo del teatro ilustrado y consgrándolo con los más elevados elogios como una gloria europea; por lo que es muy probable que nuestro autor nunca se separara de un texto para él tan querido y que conociera bien su contenido.

La relación entre la obra de Néricault Destouches y la de Goldoni es evidente con la sola lectu-



nó en el *Teatro Giustiniani di San Moisè* con música del compositor napolitano Salvatore Perillo (1.731-?). Entonces -y como era frecuente en la época- el texto impreso apareció como anónimo, aunque todos los venecianos sabían muy bien quién era su autor. El supuesto anonimato se conservó hasta 1.794 cuando apareció por vez primera en el séptimo tomo de las obras teatrales, del autor (Venecia: Antonio Zatta, 1.788-1.795, 44 tomos).

Como era costumbre entre los autores de teatro, Goldoni aprovechó el argumento de algunas obras teatrales para escribir sus textos cantados; por ejemplo durante su estancia en la corte francesa recurrió a obras como *Le Roi et Le Meunier de Sedain* (1.719-1.797) y *La Partie De Chasse D'Enri IV* de Collé (1.709-1.783) para *Il Re Alla Caccia* (1.763) o *Le Fausse Agnès Ou Le Poete Campagnard* de Néricault Destouches (1.680-1.754) para

ra de los textos. Sin embargo, y aunque los personajes y el argumento de la obra original estaban bastante bien trazados, el libretista prefiere aprovechar sólo una parte del material con el que elabora una auténtica obra cómica con mejor ritmo teatral y cambia buena parte del resto. El resultado es, por una parte, una colección de personajes cómicos italianos: una falsa ingenua, un tonto enamorado, un avaro severo o un soldado fanfarrón, entre otros; todos ellos fabricados de buena pasta goldoniana. Y, por otro lado, un argumento sencillo y entretenido que centra su eficacia en múltiples recursos teatrales -como la escena del borracho (II,6) o el juego de pantomimas (II,7)- y en los finales de cada acto. El primero de ellos, *Dove avete la creanza* (nº 11) y el tercero, *Se le pupile io giro* (nº 26) responden a los típicos desenlaces del género con una serie de momentos divertidos como el billete amoroso, el regalito de la

"Une des dernières soirées de Carnaval".
Dirección: Jean-Claude Penchenat. (1990).
Théâtre du Campagnol.
(Foto: A. Fonteray).

bolsa de oro, la petición del anillo o la invitación habitual a comer, en el primer caso, o la declaración habitual a comer, en el primer caso, o la declaración amorosa y de principios de la fingida ingenua y el arreglo de su boda con el hermano avaro, así como la de la criada con el sargento, en el segundo. En ambos casos el conjunto es gracioso, pero de efectividad teatral bastante menos lograda que la del segundo acto. Con éste, *T'ho detto buffone* (nº 21) el libretista hace intervenir a sus personajes en el desarrollo de la pelea de los dos hermanos rivales en amores, en el desmayo de la baronesa y en la repentina huida de la triste muchacha enamorada para construir con gran vitalidad un desenlace rápido y efectista.

La obra que, al parecer, no gustó especialmente al público veneciano el día de su estreno en el Carnaval de 1.764, pues no volvió a representarse hasta algunos años después, subió al escenario el pequeño *Residenztheater* de Salzburgo, el 1º de mayo de 1.769, pero esta vez con un texto retocado por el poeta Coltellini y con música del niño Mozart.

EL MUSICO Y EL POETA

La creación musical de Mozart para el teatro estuvo siempre más cerca del espíritu goldoniano que del solemne drama metastasiano, aunque es cierto que de este último empleó varios libretos: "una acción sacra", *La Betulia Liberata* (1.771), y tres óperas completas: *Il Sogno di Scipione* (1.772), *Il Rè Pastore* (1.775) y *La Clemenza di Tito* (1.791), amén de numerosos textos para sus arias sueltas que compuso en distintas épocas creativas.

Sin embargo, al comienzo de su carrera como compositor de ópera, el niño se estrenó curiosamente con un *drama jocoso* goldoniano que compuso y estrenó entre 1.768 y 1.769 -apenas dos años después de su primera partitura para el teatro, el intermedio latino *Apollo et Hyacinthus* (1.767). Y es todavía más curioso apuntar que Mozart volvería, al final de su carrera, a este autor; es decir, a su espíritu teatral en la *archifamosa* Trilogía con textos de Da Ponte, particularmente en *Così fan tutte* que, por ejemplo, ya se encuentra rápidamente esbozada en las últimas escenas del *drama jocoso* *Le Pescatrice* (1.752), con música de Galuppi, o en una de las citas musicales del ma-

cabro banquete de *Don Giovanni* con la partitura de Sarti y el libreto de Goldoni *Fra I Due Litiganti* (basado en *Le Nozze*)².

Mozart, anteriormente, tuvo oportunidad de incorporar en la reposición que se hizo en el *Burgtheater* de Viena, el 9 de noviembre de 1.789, dos arias para la soprano Louis Villeneuve que en la obra de Martín y Soler y Da Ponte, *Il burbero di buon cuore*, hacía el papel de Madame Lucilla³. Sólo seis años antes el compositor, que se acababa de establecer en Viena, quiso componer un nuevo *singspiel* basado en las mil peripecias arlequinescas de una popular comedia goldoniana; y el 5 de febrero de 1.783 le escribe al padre: "compongo una ópera alemana para mí, por esto he escogido una comedia de Goldoni, *Il servitore di due padroni*, y el primer acto está completamente traducido. El traductor es el Barón Binder, pero es todavía un secreto, hasta que todo esté terminado". Mozart que como lector prefirió siempre la geometría a la literatura contó entre sus lecturas italianas sólo con obras de Metastasio, Goldoni, una traducción de *Las mil y una noches* y posteriormente de Da Ponte. Lamentablemente de este proyecto goldoniano apenas se conservan dos fragmentos sueltos que pueden pertenecer a *Die Zweier Herren* o que pueden ser números compuestos para intercalar en alguna otra obra, ajena o propia, representada en la época: el aria para tenor *Müsst'ich auch durch tausend Drachen* (K416b/435) y el aria para bajo *Männer suchen stets zu naschen* (K416c/433)⁴.

Con el estreno, el 26 de octubre de 1.775, de *Le Nozze di Dorina* (o *Le Nozze*) en el teatro de la corte, con música de Galuppi, Mozart volvió a tener otra oportunidad para incluir una de sus arias para la soprano Caterina Ristorini, *Voi che avete un cor fedele* (K.217) en la obra goldoniana, pero cambiando la situación, algo de la letra y la tonalidad original.

Pero el primer y más significativo acercamiento de Mozart a la ópera cómica y al famoso comediógrafo, abogado y libretista Goldoni fue, indiscutiblemente, el más importante, pues el jovencísimo músico fue capaz de crear para *La finta semplice* (K46a/51) 558 páginas de una partitura vivaz y ligera como bien lo demuestra en la juguetona aria con eco de Giacinta, *Marito io vorrei* (nº 23) o en la bella intervención de la fingida ingenua, Rosina, *Amoretti che ascosi* (nº 15); otro ejemplo relevante de la obra se encuentra en el aria de armonía imitativa de Casandro en la que el niño se divierte recordando, musicalmente, los golpes de un bastón o los ladridos de un perro.⁵ Se puede afirmar que este *drama jocoso* es uno de los primeros y mejores del período porque demuestra que el compositor había asimilado ya todas las convenciones del teatro cómico cantado de tradición italiana.

La producción musical mozartiana que es inmensa y abarca todos los géneros musicales de su época, en la parte teatral -veinte óperas entre el género serio y el cómico- es más reducida; con todo está claro que el compositor supo aprovechar en cada una de sus obras el medio de desarrollar, poco a poco, sus ideas sobre el teatro cantado, entrando en la polémica del momento; "no sé, pero creo que en una ópera la poesía debe ser por completo la hija devota de la música"⁶. Sin embargo, el trabajo con el texto de Goldoni, más de diez años antes de esta declaración, y el buen hacer del poeta florentino Coltellini permitieron que el

"Le Joueur".
Dirección: Jean-Claude Penchenat. (1993).
Escenografía: Françoise Tournafond.
Théâtre du Campagnol.
(Foto: A. Fonteray).



niño Mozart entrara con buen pie al mundo de la ópera cómica italiana.

EL EMPRESARIO Y EL PADRE

Aún hoy no se puede afirmar con seguridad quién escogió el libreto; sin embargo, se admite generalmente que fue el audaz empresario de los *Teatros Imperiales*, Giuseppe Afflisio (1.722-1.788) -una especie de administrador con privilegios extraordinarios y mano hábil que sabía sacar provecho de todo, pero incapaz de gustar del arte-, quien pudo proponer la obra al poeta, supuestamente cesáreo, Marco Coltellini (h.1.719-1.777) y al niño compositor⁷.

Pero sí se sabe que fue el propio emperador José II, quien encargó un *drama jocoso* al músico de doce años para que lo dirigiera desde el clave, y que éste trabajó en su composición entre los meses de abril y junio de 1.768, creando una extensa partitura con 26 números. La euforia del padre -la fuente por excelencia de la vida de su hijo- por este pedido imperial queda manifiesta en su carta fechada en Salzburgo, el 21 de septiembre de 1.768, cuando cuenta qué decían el empresario y los cantantes: "y siempre con gran emoción gritaban: cosa?... come? questo è un portento! questo opera andera alle stelle! è una meraviglia! -non dubiti, che scrivi avanti!..."⁸.

También se sabe que Afflisio aceptó la petición del monarca para comienzos de Pascua y que tuvo mucho que ver con los nueve meses de angustias y obstáculos que sufrieron los Mozart -sobre todo el padre- durante esta infausta estancia. Curiosamente Coltellini fue el primero que puso obstáculos al retrasar la entrega del libreto hasta Pentecostés, porque tuvo que hacer "múltiples cambios" en el texto. Después surgieron problemas con los otros compositores de la corte, luego con los cantantes y, por último, con la orquesta. Todo esto nos lo cuenta Leopold Mozart -de la forma más viva y sentida- en estos términos: "se argumentó que la música quizás no había podido ser acabada, que la había escrito el padre y no el hijo, que el niño no sabía suficiente italiano o que la calidad de la partitura no estaba a la altura del libreto" con el fin de herirlos en lo más profundo de su honor.

Para el padre de Mozart todo estaba bastante claro, "no se presentó porque no respondía al interés personal del empresario Afflisio, quien no contrató a los cantantes franceses que debieron cantarla"; éste alegó, por su parte, que los cantantes no podían ni querían cantar una ópera incomprensible y tan poco teatral como aquella. Los cantantes acusaban al empresario de que era él quien hablaba de las dificultades de la obra y no ellos y a todo eso se sumó que dos de las cantantes previstas para el estreno -la Bagliolo y la Bernasconi- enfermaron durante largo tiempo.

Con esta historia se dijeron tantas cosas que pasaron de boca en boca por Viena que el padre, armándose de valor y fuerza de voluntad resistió todos los ataques, demostró la genialidad como músico de su pequeño hijo ante Metastasio y Hasse, entre otros, y escribió una querrela contra Afflisio que hizo llegar al emperador el 21 de septiembre de 1.768, después de tantos meses de espera, en la que acusaba al empresario, en términos bastante duros, de ser el intrigante de esta enrevesada y vil historia que tanto les había afectado.



Al final el emperador resolvió compensar a los Mozart permitiendo que el niño dirigiera su *Missa Solemnis* (K47a/139), en noviembre de 1.768, durante la consagración de la nueva iglesia del orfanato, la *Waisenhauskirche*. De esta forma se salvó el honor familiar con los tan anhelados aplausos. Sin embargo, *La finta semplice* todavía tuvo que esperar otros seis meses antes de ser representada por primera vez en un teatro.

Por fin, en la carta del príncipe arzobispo Schaatenbach, se estrenó en 1.769 la obra con un reparto muy distinto del que había pensado el niño Mozart durante su creación. El trabajo cuenta con un coro inicial, un dúo, 21 arias, tres finales y todo ello con sus respectivos recitativos. De esta única función se conserva un programa de mano con el reparto, el nombre del compositor, pero sin el nombre del autor del texto -costumbre muy generalizada en la época. Este detalle resulta muy importante ya que el nombre de Goldoni no sólo no aparece en el libreto, sino que está completa-

Annamaria Guarnieri en
"La serva amorosa".
Dirección: Luca Ronconi.
(1986).
(Foto: A. - P.).

mente ausente en las cartas relacionadas con *La finta semplice*, por lo que cabe suponer que el poeta Coltellini, con consentimiento del empresario, aprovechó la ausencia del texto en las ediciones goldonianas para atribuirse su autoría.

LOS POETAS Y EL DRAMA JOCOSO

El trabajo del poeta florentino sobre el texto de Goldoni consiste en mantener el *drama jocoso* tal y como la escribió su autor en 1.764, salvo en los siguientes momentos: en la escena sexta del primer acto sustituye el aria de Cassandro *Cosa dicono tanti e tanti* por *Ella vuole ed io vorrei* (nº 8), haciéndola más larga y expresiva; crea, en la octava escena del segundo acto, en lugar del aria del testamento de este mismo personaje *Item lascio... voglio dire*, el estupendo dúo cómico entre Cassandro y Fracasso, *Cospetonaccio mi credete* (nº 19) dentro de la escena del duelo -uno de los mejores de la obra; en la décima escena del mismo acto omite el dúo de Rosaura y Fracasso y, en la primera y segunda escenas del tercer acto, añade las arias de Simone *Vieni, vieni, o mia Ninetta* (nº 22) y de Giacinta *Che scompiglio, che flagello* (nº 24). A pesar de todos los cambios no es hasta el último acto que el poeta demuestra su buen oficio como libretista. En él incorpora la arias citadas y altera el orden de los recitativos de la tercera y cuarta escenas, estableciendo así un desarrollo más lógico del argumento. Pero, sobre todo -he aquí su aportación- crea un nuevo final a partir de *Se le pupile io giro* (nº 26) en el que logra agilizar el desarrollo de la acción con una más rica y amplia articulación de la *carpintería teatral goldoniana*. Para ello, por ejemplo, recurre a las breves intervenciones de Polidoro en el dúo amoroso de la petición de mano y a la del resto de los personajes en dúos y tercetos que se alternan, así como a los dos brillantes coros *Nozze, nozze* y *É inutile adesso* que se entrelazan en un final chispeante y de gran efecto como espectáculo.

El trabajo de un poeta en la elaboración de un libreto varía de un caso a otro; Goldoni o Da Ponte, por ejemplo, supieron escoger el material de una obra como *La Fausse Agnès* o *Le Bourru Bienfaisant* para *metamorfosearlas* en dramas jocosos, mientras que Coltellini se limitó, sabiamente, a respetar lo más eficaz de la fuente original y sólo

aspiró a mejorar la conclusión de la obra, intentando equiparar la fuerza teatral de su tercer acto con la del segundo acto original y logrando establecer una colaboración especial con el gran Goldoni⁹.

Un compositor tan joven como Mozart tuvo que probarse, al menos una vez, poniéndole música a un libreto del viejo Goldoni. Y si como se ha visto los obstáculos en este caso fueron muchos, la obra en la que colaboraron poeta y músico por vez primera y de forma excepcional, *tutti e due del pari* -superando la parábola del cultivo del género serio o cómico para alcanzar la fama o la polémica de la primacía de la palabra o de la música en la concepción del teatro cantado italiano del siglo XVIII- para darnos una obra que, aunque sencilla y convencional, resulta todavía hermosa y teatral.

NOTAS

(1) *Il Teatro Comico Del Sig. Destouches Dell'Accademia Francese, Novellamente in Nostra Favella Trasportato*. Milán: 1.754 (4 vols).

(2) El libreto de *Le Pescatrice* disfrutó de notable éxito entre los compositores. La obra se representó con música de Bertoni y otros (1.752), de Galuppi (1.753), de Gionaetti (1.754), de Haydn (1.770) y de Gassman (1.771)

(3) Véase: G. Gálvez "Más sobre *Il Burbero Di Buon Cuore*" SCHERZO, nº 47 (septiembre) 1.990, pp. 86-88. Reproducido en esta misma *Revista ADE*.

(4) Hacia finales del siglo F. Royer escribió la ópera cómica en un acto y en prosa *Le Valet De Deux Maitres*, con música de F. Devienne, que se estrenó en París en fecha incierta.

(5) Para el aspecto musical, sobre todo del personaje de Rosina, véase: A. Reverter "Un carácter femenino seminal" en *Programa General del IV Festival Mozart*.

(6) Esta frase aparece en la carta que escribió Mozart en Viena a su padre el 13 de octubre de 1.781 y con ella se demuestra que el compositor pensaba justo lo contrario de lo que el propio Gluck, catorce años antes en el prólogo de *Alceste* de 1.767, expresaba sobre la ópera seria, o sea "restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía para su expresión", siguiendo la doctrina metastasiana o, hasta cierto punto, goldoniana.

(7) Coltellini llegó a Viena entre 1.763 y 1.764 y alcanzó, según algunos, el tan apetecible cargo de poeta cesáreo, convirtiéndose en el sucesor de Metastasio; pero según otros -y ésta parece ser la realidad- nunca logró tal puesto, dado que la longeva existencia del poeta del emperador fue proverbial; Metastasio no murió hasta 1.782 por lo que Coltellini aceptó la invitación que le hizo la corte rusa y abandonó Viena en 1.772.

(8) Las cartas escritas por Leopold Mozart en Viena a su amigo y benefactor, el Sr. Lorenz Hagenauer, en Salzburgo, entre el 23 de enero y el 6 de agosto de 1.768 dan un testimonio cabal de toda la historia del malogrado estreno de *La Finta Semplice*.

(9) Véase: V. Pagán "La afortunada metamorfosis de un texto teatral" SCHERZO, nº 47 (septiembre) 1.990, pp. 82-85. Reproducido en esta misma *Revista ADE*.

"La buona moglie".
Dirección: Marco Sciaccaluga.
(1986).
En la foto: Elisabetta Pozzi
y Ferruccio de Ceresa.
(Foto: F.V.).

