LAS ESTRATEGIAS LITERARIAS EN LA ÓPERA BUFFA NAPOLITANA

MARÍA GLORIA SÁNCHEZ SAURA

Los orígenes de la Comedia musical nos evocan la práctica de los teatros napolitanos en los primeros años del s. XVIII[1] de intercalar una pieza musical, el intermezzo, entre dos actos de una ópera seria. Una práctica que avanzando el tiempo nos conduce a la plenitud del melodrama cómico, donde se van a combinar personajes dramáticos y cómicos en una misma ópera. La obra que se ha convertido en un referente emblemático, desde las famosas polémicas de los enciclopedistas, es el intermezzo llamado "La Serva Padrona" de G. B. Pergolesi, estrenada el 5 de Septiembre de 1733 en el teatro San Bartolomeo de Napoli, dentro de la representación de la ópera seria "Prigioner Superbo", del mismo autor.

Uno de los grandes problemas del melodrama en el siglo XVIII, que es el ensamblaje entre lo verbal y lo musical, nos conducen más allá de la ópera seria barroca al verdadero sentido del teatro griego. El título de una ópera de Antonio Salieri es el más claro ejemplo de esta cuestión: "Prima la Parola poi la Musica", es aquí donde se está cuestionando una de las constantes de lo que se llamó el estilo napolitano que hacia finales del siglo XVII se caracterizaba por un tejido musical simple, concentrado en la línea melódica de la voz solista y apoyado por unas armonías agradables. Predominaba el virtuosismo y la elegancia vocal sobre los aspectos dramáticos, relativos a la veracidad y a la calidad del texto, y sobre los aspectos escénicos, donde los personajes aparecían y desaparecían de la escena porque sí, por "casualidad", sin importar mucho la pertinencia de una aparición en escena, sino la belleza de una melodía. Esto permanece en los libretos de Zeno y Metastasio, en pleno siglo dieciocho, si bien en Metastasio se recupera la prioridad de la palabra, pues la palabra es el lugar propio de la Tragedia, palabra articulada en forma de reflexión, pero totalmente ajena a la situación, al acontecimiento contextual.

Las primeras comedias musicales se caracterizan por su voluntad de reacción literaria frente a las deficiencias estructurales de la ópera seria. Un proyecto que se inscribe dentro de la

1 Carlos III,por un decreto en 1741 prohibe la representación de Intermezzi, que son sustituidos por bailes en los entreactos.

corriente, que circula por toda Europa, y exige una reforma de la literatura teatral. Se apela a las poéticas de Aristóteles y de Horacio, y, de la misma forma que en el teatro de la época, se trata de reformar la ópera en nombre de la simplicidad, la efectividad y la claridad de la trama. Los personajes, que ya no son símbolos míticos, se reducen al mínimo necesario para no quedar reducidos al monólogo, dos son los personajes del Intermezzo, pudiendo llegar a ser cuatro e incluso nueve en algunos casos. La acción y no tanto la reflexión se convierten en el motor del drama, una acción concentrada en núcleo donde a través de una serie de situaciones se enreda y desenreda el tejido de la intriga. La comicidad está siendo construida por las confusiones, la ambiguedad, el malentendido y una serie de dobles sentidos, donde la risa viene a cuestionar cualquier discurso de verdad, que dogmático o no, venga a codearse con el mundo de apariencias y engaños en el que nos sumerge la ópera cómica. La concepción barroca del mundo como representación alcanza su más plena expresión en la comedia, pero esta vez el contenido alegórico viene a manifestarse a través de la Ironía, desprovisto ya de la metafísica que acompañaba el discurso barroco.

Las trampas de la intriga escénica nos ofrecen el auténtico rostro del siglo. El aspecto galante que nos ofrece la cultura dieciochesca no deja de ser una máscara más en el escenario de las intrigas, donde las cosas nunca se manifiestan como son o "son" justamente sólo cuando se enmascaran. Otras veces la peluca empolvada y el acicalado rostro se revelan como recursos para sublimar una realidad que "debe ser"(2) transfigurada. Goldoni simplifica esta filosofía en la voz de un personaje de "Il mondo della Luna": "Mi fanno ridere quelli che credono / che quel che vedono / sia verità. / Non sanno i semplici che tutti fingono: / che il vero tingono / di falsità".(3) La verdad no es sino apariencia, lo real es por tanto lo escénico, como nos enseñaba el teatro barroco, aunque modificado en cuanto que no se habla de las condiciones de la existencia, sino del lenguaje y de los "duendecillos" que nos llevan a nosotros individuos, a la confusión por la vía del engaño. El género buffo viene a consagrar el arte del engaño, hasta tal punto que los más sólidos fundamentos de la moral no son sino hábiles instrumentos de persuasión, como Mozart y Da Ponte muestran en "Così fan Tutte". Las luces, el iluminismo ilustrado y masónico, no son una realidad sino una urgente exigencia, así como la clasicidad que impera en las artes, figuras de un horizonte utópico que está por venir. La ceremonia barroca se ha convertido en una fiesta desenfrenada.

Convendría detectar las estrategias literarias y las exigencias que la nueva dramática plantea a la música y al uso de las voces. Por lo que respecta a la adecuación entre lo verbal y lo musical, surgen los primeros problemas para la comedia, a la intriga de la obra cómica le es indispensable una verbalidad de inmediata comprensión. La voz en la ópera tiene una doble función: trasmite un mensaje verbal y emocional. Sincronizar el ritmo de la palabra cantada, que es distinto de la palabra hablada, la emotividad que acompaña al discurso musical, la agilidad, que implica velocidad, y es un ingrediente fundamental de la comedia, y por otra parte una dicción comprensible y una fluidez dramática, es el desafío que afrontan los músicos del siglo dieciocho.

---

2 El imperativo moral kantiano es el emblema de esa racionalidad que desde Descartes se viene proponiendo como única hipótesis factible para esquivar la "locura" del universo calderoniano, es el andamiaje que a modo de hipotesis necesaria se propone obsesivamente durante todo el siglo.

3 "Me hacen reir los que creen que aquello que ven es verdad. No saben , los muy simples, que todos fingen, que la verdad tiñen de falsedad". "Il Mondo della Luna" es un libreto de Carlo Goldoni que es puesto en música en diversas ocasiones. Originalmente usado para una opera por B. Galuppi, se presentan en Napoles dos operas sobre el mismo tema, una de Piccini (1762) y otra de Paisiello (1774) con el titulo "Il credulo deluso". Una de las mas afortunadas versiones es la de Haydn, de 1777.

En la ópera buffa predomina la palabra en tanto que lo dicho es el motor fundamental de la intriga, nos referimos a la palabra[4] en su aspecto fonético, y por tanto sensible, y también en cuanto signo que en su convencionalidad semántica contiene la posibilidad de albergar múltiples sentidos. Es el medio en el que se manifiesta la sutileza del ingenio, en el empleo de las alusiones, las insinuaciones. Lo temático es el centro que articula lo escénico y lo musical, y no sólo se puede cambiar de inflexión al pronunciar o enfatizar sino que se juega con la ambiguedad de las palabras o incluso se puede cambiar de registro idiomático como sucede en tantas comedias de la época. Especialmente notables son estos contrastes en "Lo Frate `Nnamorato" de G.B. Pergolesi-Gennarantonio Federico, donde se emplean de una forma muy eficaz para la caracterización de los personajes diversas lenguas, fundamentalmente el italiano y el napolitano, diferenciados de una forma que viene a señalar no sólo la procedencia geográfica y social, sino el talante psicológico de un personaje: las damas romanas, Nena y Nina, que emplean el italiano, han sido caracterizadas musicalmente por el lenguaje aúlico del melodrama serio (Drama per Musica), mientras que Vannella y Cardella, o el anciano Marcaniello, que usan el napolitano, representan musical y psicológicamente el perfil de los personajes de la ópera buffa (Intermezzo). Aunque las clasificaciones lingüísticas se invierten irónicamente en la propia obra, adquiriendo el lenguaje un carácter que va más allá de la mera transmisión semántica, y se introduce en la trama cómica como un gesto privilegiado, " DON PIETRO: Bella poichè del fato il rigor 'mmlorato.../ VANNELLA: Eh, Nce vedese quaccuno? Vuie sapite che'all'uommene io non pozzo sta'vicina. DON PIETRO: Non tema o mia reina: non nc'è nullo che nci pozza smicciar. VANNELLA: Secoteggiate. DON PIETRO: Lei parla tosco, adesso? VANNELLA: Unquanco io creggio di dillettarmene". DON PIETRO: Io godo e secoteggio. Già per lunga stagione io smaniai, spasimai..."[5] Don Pietro, joven napolitano, de origen popular que fue enviado a estudiar a Roma, es un personaje emblemático, no sólo porque emplea pedantemente citaciones de poesía y novela, frases en francés español latín o alemán, añadidas al dialecto napolitano, sino porque en todas sus intervenciones en su afán por imitar la sociedad noble y culta se perfila como un monumento a la técnica de la parodia, musicalmente está carecterizado por infinidad de alusiones, de la "arietta alla francese", el aria de bravura del drama serio, o la agilísima melodía del intermezzo. Don Pietro, y toda la commedia pergolesiana, son paradigmáticos en cuanto a ese sincretismo estilístico que los define, y a través de esto por la sociedad que vienen a representar, Nápoles es una sociedad en ebullición, riquísima en cuanto a sus variantes culturales, y ya carente de una identidad única que delimita los espacios del noble y del plebeyo, del paisano y del extranjero. Los nuevos criterios de delimitación están naciendo con la clase burguesa y se hallan insertos en la comedia de todo el siglo XVIII.

Hacia mediados de siglo el género buffo se difunde por todos los teatros de Europa, los compositores napolitanos acceden a todas las capitales europeas, desde París a San Petersburgo: "Il Matrimonio Segreto" de Cimarosa se estrena en Viena, "Il Barbiere di Siviglia" de Paisiello se

---

4 Insinuamos estas pecisiones acerca de la palabra porque la Tragedia desde Grecia contempla la palabra como signo privilegiado a través de el que se nos revela el fatum, en este sentido la palabra es trágica, donde la forma material y su contenido son una misma cosa en esta palabra.

5 DON PIETRO: Hermosa puesto que los hados con su rigor malhadado...VANNELLA: EH, ¿y si nos viese alguien? Ya sabeis que no puedo estar cerca de los hombres. DON PIETRO: No temas reina mia no hay nadie que nos pueda observar. VANNELLA (Sin dialecto): Pues continuad. DON PIETRO: ¿Habla usted toscano, ahora? VANNELLA: Siempre que creo que puedo hallar gusto en ello. DON PIETRO: Me alegro de ello y continúo. Ya desde hace mucho tiempo padecí, palpité...

estrena en San Petersburgo. Esto es un logro por cuanto la comedia napolitana de primeros del siglo está vinculada al reconocimiento por parte del espectador de los tipos cómicos como sucedía en el teatro veneciano del siglo precedente, hacia la segunda mitad del siglo XVII. El género cómico había pasado de lo particular, de la broma absolutamente circunstancial, a una estética de lo cotidiano, no necesariamente vinculada a referentes inmediatamente reconocibles, pero asentada firmemente en la "actualidad". Voltaire precisa: "Edipo, Electra, pertenecen a los españoles, a los ingleses y a nosotros, como a los griegos. Pero la buena comedia es la pintura parlante de las ridiculeces de una nación, si no conocéis la nación a fondo, no podéis juzgar la pintura".(6)

La ópera buffa es el signo de la modernidad, en tanto que diseña el perfil del individuo burgués.(7) Las temáticas más comunes se articulan en torno a una que las resume todas: el interés, y en una sociedad escindida y atomizada, los intereses responden a los de cada individuo-átomo. Unas veces en forma de descarada rapiña otras veces más galante, la herencia de la picaresca barroca es bastante reconocible. El resto de las temáticas, el viejo y la joven, el noble y la villana, etc. giran en torno a este motor fundamental, el "propio" interés, convertido en dogma fundamental de la sabiduría popular mediterránea, que habla de estos asuntos de la forma más clara y contundente, ventilándolos sin ningún pudor y con mucho sarcasmo.

No es de extrañar que el 12 de Julio de 1789, dos días antes de la toma de la Bastilla, el emblema de la represión de los borbones, una multitud se manifestó frente al edificio obligando a cerrar la Opera, símbolo del poderío nobiliario.

Los temas de la tragedia vuelven a aparecer en la comedia en clave paródica. Musicalmente es característico el uso de arias de una grandiosidad y dramaticidad trágica para una cuestión banal, como sucede con Ascanio el protagonista de "Lo frate ´namorato" o Il Cavaliere Artemidoro en "La cecchina". Esta vez lo cómico se produce por el contraste entre un significante, palabra y música, construido según las formas armónicas y melódicas de la ópera seria y un significado que ha sufrido un desplazamiento irónico, especialmente en el caso de Pergolesi, que se logra a través del contexto o de la misma exageración del "tono trágico". Pero aparecen incluso las temáticas de la cultura clásica parodizadas: el mito del viaje que va desde Ulises a Don Quijote, es una de las obsesiones de Giocondo, personaje de "Il barone de Rocca Antica" 1771 (Franchi/Anfossi , con libreto de G. Petrosellini), parodia aún mayor por ser un sirviente el que va de un lado para otro evocando las novelas de caballerías , de Amadís a Coloandro: "Ho letto un caso simile in Amadis di Gaula", llegando a disculpar la ignorancia de su amo, "(Il pover uomo non ha viaggiato: si confonde per niente). L'ubbidirò."

En otro libretto del Petrosellini, "Il pittor parigino", con música de D. Cimarosa, se retoman los personajes de la tragedia clásica haciéndolos contrastar frente a los complicados espejos enfrentados de la comedia: "questo é altro che / Tito e Berenice", dice un sagaz sirviente. La ópera comenzaba de la siguiente manera: "Ma tacete, ma sentite/la gran scena interesante: /Berenice e Tito amante/cosí parla del suo amor.", personajes alejados definitivamente del marco de cualquier experiencia posible, que permanecen en el lenguaje bajo los efectos desmitificadores de la ironía: no hay Tito ni Berenice, la historia ha desbordado al mito antiguo y contruye rápidamente sus nuevos mitos. La temática de la comedia en cuestión, gira en torno a un matrimonio que no coincide con el sentir de los personajes, sino con sus bolsillos. Todas las figuras

6 "Sobre la Comedia" Carta XIX, en: Voltaire, *Cartas Filosóficas.* E.N. Madrid 1976

7 G.Steiner (1970). *La Muerte de la Tragedia.* Monte Avila.Ed.Caracas

absolutamente desconsagradas entran a formar parte de los planes que unos y otros tejen alrededor, no hay reglas, se trata de ganar, a veces tan sólo de jugar, y ésta es la intriga en la que se desenvuelven las máscaras de la tragedia al entrar en la comedia, "E perchè no?/mi basta che vi sia una scena agitata,/un'aria di bravura,/una cantabile, un'arietta parlante, un minuetto,/e l'assicuro, poi che non v'é donna/che sappia far la parte di regina/ come L'umil sua serva:/ Farfallina", dice Cintia, que se oculta bajo el nombre de Farfallina para lograr los fines que se ha propuesto.

Los personajes de la Tragedia entran de una forma activa en la comedia en la obra de Anfossi "La Maga Circe"(1788). Las mágicas artes de Circe no son sino caprichos de una dama que se aburre inmensamente, tanto si se encuentra sola como si logra seducir cualquier caballero. En el reino encantado de ésta comparecen dos viajeros, uno francés y otro napolitano, los ingredientes para construir una alegoría del arte escénico de la época están todos servidos: Circe viene a representar los viejos esplendores de la cultura barroca, los viajeros son los nuevos aires que se están instalando en Europa.

Es propio de la Comedia ese gesto que confunde lo patético con lo cómico en el más puro estilo buffo. En "Il mondo della Luna" cuando las dos fieles hijas del viejo Buonafede creen haber descubierto el cuerpo muerto de su padre y se lamentan, después de una "tragedia" tal, al ser informadas del testamento, se consuelan de la siguiente forma: "Viva chi vive./ Chi è morto, è morto./ Dolce conforto / la dote sarà".

Para el pensamiento ilustrado europeo la ópera buffa napolitana se erige en el emblema de la mutación que se debiera imponer a las artes escénicas. El estreno parisino de "La Serva Padrona" en 1752 levanta oleajes tempestuosos que promueven una segunda "querelle" que enfrenta a bufonistas y antibufonistas.(8) Rouseau es el defensor de la ópera napolitana, en virtud de la prioridad de la melodía que se da en ésta, y en tanto que representa el acercamiento a la naturaleza.(9) Naturaleza entendida como instinto y no como razón. Melodía y no armonía, que se expresa en el canto, y que es la manifestación misma de la naturaleza en forma de mímesis.

La comedia es un nuevo tipo de teatro donde los personajes visten las mismas ropas que el público, habitan sus mismas ciudades y barrios, tienen sus mismas costumbres y usan el mismo tipo de lenguaje dialectal, impregnado de neologismos, de refranes y de dobles sentidos. Se ha perdido la distancia del héroe Trágico, es como si por un momento el espectador hubiese ocupado el palcoscenico, convirtiéndose en objeto y centro del drama. La risa, o la sonrisa irónica en el mayor de los casos, es el aliado necesario de ese pudor que sienten unos ante otros al creerse observados, al verse descubiertos en la escena. Y la ópera cómica intenta ventilar los pequeños vicios que movilizan a los miembros de una sociedad, igualando por primera vez en la historia tanto a nobles como plebeyos, en lo que ambos comparten de humanamente degradado.

Comienzan a oirse las quejas de los sirvientes como la Serpina de "La Serva Padrona" , que acaba por seducir a su señor, o de Giocondo ("Il Barone de Rocca Antica", música de C. Franchi y P. Anfosi, con texto de G. Petrosellini) que se lamenta de las exigencias de su señor el barón, y decide abandonarlo, quejas que preludian aquéllas otras de Leoporello: "Notte e giorno faticar...Voglio far il gentiluomo, e non voglio più servir.", de Mozart-Da Ponte, o la victoria de la plebeya Susana sobre il conte D'Almaviva. Podría ser el preludio de una revolución y se manifiesta habitualmente como una burla en la que el "señor" es sometido y escarmentado por una

8 E. Fubini. (1971). *Gli enciclopedisti e la musica.* Torino: Einaudi.

9 J.J. Rouseau (1980). *Ensayo sobre el origen de las lenguas.* Barcelona:Akal.

sirvienta astuta. Pero muestra ya una sospecha que revela un estado mental de la cultura europea, y es que el poder ha perdido su legitimidad mítica. La nobleza no es otra cosa sino unos títulos disponibles en el mercado, como se descubre a propósito del Baron Cricca, personaje de "Il pittor parigino", el árbol genealógico se adquiere con un poco de ingenio y mucho dinero. Por otra parte el noble es el primero en covertir la nobleza en un mero sustantivo alejada de la adjetivación propia de "lo noble", "Don Giovanni" en la versión de Mozart - Da Ponte, aún emplea irónicamente los atributos que la vieja sociedad estamental les concedia: "La nobiltà ha dipinta negl'occhi l'onestà" dice, cuando pretende seducir a Zerlina.

La propuesta estética de los músicos napolitanos no es un mero pasatiempo, como estamos viendo, forma parte de un cierto programa crítico ilustrado. El compromiso de compositores como Paisiello y Cimarosa con las ideas revolucionarias no es sólo estético-formal, sino que les hace partícipes directos en la revolución napolitana de Enero de 1799 contra los Borbones.

Pero el género buffo que había despertado tantas esperanzas acaba por convertirse en un inocente pasatiempo en forma de comedia sentimental. En la comedia de Piccini-Goldoni, "La Cecchina" , vuelve a plantearse la temática del posible ascenso social de una sirvienta a través del matrimonio con su señor. La exposición de la problemática reviste tintes dramáticos, bien lejanos de aquéllos que se planteaban en el famoso intermezzo de Pergolesi: "Ma un sì vil parentado io sdegnerei" dice el noble caballero que planea casarse con la hermana de aquél que ha resuelto esposar a la melancólica sirvienta, y llegando a dudar seriamente acerca de sus propósitos matrimoniales, dice a su prometida: "Quel che farei non so. So che vi adoro,/ so che mi costerebbe,/ il perdevi, la vita; ma non deggio, /Ad onta dell´amor che mi consiglia,/ il decor tradir di mia famiglia." Una paradoja tal viene resuelta descubriéndole unos antecedentes nobles a la sirvienta. El conflicto se resuelve negando el fundamento de tal conflicto: la sirvienta no es sirvienta sino noble, con lo que todo recupera su "armonía primordial" al final de la representación, como en los cuentos de hadas la legitimidad es restituida. Piccini es un epígono de aquella vigorosa ópera napolitana, que ha limado todas las asperezas iniciales y la dudosa moralidad que exhibía el melodrama buffo.(10) Las vías que siga la ópera en tránsito hacia el romanticismo se asientan en la transformación que la ópera napolitana ha sufrido: de lo buffo a lo sentimental, un nuevo género que será ahora emblema de la nueva clase dominante que salió victoriosa de la revolución: la burguesía.

10 Enrico Fubini (1976). *Là estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX.* pág. 203-233