

**OR  
CAM**

**ORQUESTA Y  
CORO DE LA  
COMUNIDAD  
DE MADRID**



**21**

**Martín y Soler**

# Martín y Soler



Diseño: Alberto Corazón



## MARTÍN Y SOLER Y *UNA COSA RARA*

Está costando que la figura del valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806), cuyo centenario se ha venido celebrando a lo largo del año que acaba de terminar, adquiera la notoriedad y la importancia que sin duda tuvo en vida. Durante casi dos siglos la obra de este compositor permaneció en la sombra después de haber sido una de las más relevantes y cotizadas del último tercio del XIX. En su época dorada, desde principios de los ochenta a mediados de los noventa, fue uno de los referentes de la ópera europea de su época, capaz de medirse hasta con el mismo Mozart y, sin duda, con los demás coetáneos de su quinta. Su famosa ópera *Una cosa rara*, que dio la vuelta al mundo desde su estreno en Viena en noviembre de 1786, fue incluso más celebrada que *Las bodas de Fígaro* del músico salzburgués, presentada ante la misma sociedad y en el mismo recinto, el Burgtheater, a primeros de mayo. Hoy nos parece sorprendente que una obra maestra de la calidad y profundidad, de la perfección, de esa ópera sobre argumento de Beaumarchais, haya podido ser eclipsada ni por un momento por la del creador levantino. Con ser la

de éste excelente y tener una estructura equilibrada, una fluidez expositiva y una potencia melódica más que notables, queda lejos, hoy lo comprendemos, de la obra de su colega austriaco. Pero pocos en la historia como él habrán podido presumir de haber hecho sombra al autor de *La flauta mágica*. Tampoco cabe duda de que la celebridad episódica de la ópera del valenciano tuvo bastante que ver, a posteriori, gracias a la cita que hiciera Mozart en el segundo acto de su *Don Giovanni* de un pasaje del final del primer acto de esa comedia lírica de Martín.

## UBICACIÓN HISTÓRICO-ESTILÍSTICA

El tiempo todo lo coloca en su sitio. Lo que no impide reconocer en el español –*Martini*, o *lo Spagnolo*, como lo llamaban– unas cualidades insólitas que, eso sí, lo equiparaban, en algunos casos sin demérito, con los compositores que podrían ser considerados de su nivel, asimismo muy celebrados en su tiempo y que bebían, como lo había hecho Wolfgang Amadeus, de los elementos que habían venido configurando la denominada ópera napolitana: Sarti, Gugiemi, Cimarosa, Paisiello... Una corriente en la que se había bañado ya algún que otro español, como el catalán Domingo Terradellas (1713-1751), perteneciente a la generación anterior, la de Niccolò Jommelli o Tommaso Traetta, que

llegó a la ciudad del Vesubio en 1736 y causó sensación con su oratorio *Giuseppe riconosciuto*. Sus óperas, en las que predomina sobre todo una vena melódica de primera, se hicieron populares en Italia. Entre ellas, Juan José Carerras destaca *Astarto* (1739), *Merope* (1743, representada hace unos 25 años en Madrid), *Artaserse* (1744), *Didone abbandonata* (1750) y *Sesostri re di Egitto* (1751). Este musicólogo resalta asimismo la presencia en Italia del aragonés Francisco José García, de cuya vida no se sabe gran cosa y que perteneció a una generación intermedia. De Nápoles, con una breve trayectoria operística (los *intermezzi* *La finta schiava*, *La pupilla*, *Lo scultore deluso* y la ópera seria *Pompeo in Armenia*), saltó inopinadamente a la Seo de Zaragoza, donde fue nombrado maestro de capilla. Su experiencia en el teatro la llevó a la música sacra, de la que fue importante renovador.

Martín y Soler asimiló, qué duda cabe, todo ese flamígero y al tiempo ligero espíritu napolitano, adoptando las estructuras dramáticas y el lenguaje que venía desarrollándose en la ciudad italiana desde los tiempos en los que allí reinaban los *castrati* y Porpora era el gran maestro del belcanto. La certera descripción de caracteres, la soltura en la recreación costumbrista, la gracia expositiva, la elegancia en el despliegue de la línea melódica, rasgos propios de

la escuela napolitana, penetran en la escritura del español rápidamente en cuanto éste accede al país transalpino, cosa que hace bastante pronto, cuando cuenta 23 años y ha estrenado solamente una ópera, *Il tutore burlato* (Madrid, 1775). Nuestro músico había venido al mundo el 18 de junio de 1754, hijo de un cantante, Francisco Javier Martín, y de su esposa, Magdalena Soler. La verdad es que no existen demasiados datos en torno a su niñez y mocedad y biógrafos tan circunspectos y serios como Giuseppe de Matteis y Gianni Marata se las ven y desean para certificar y seguir sus primeros pasos en la vida y en la música.

## **TRAYECTORIA VITAL**

Parece que el 1 de agosto de 1760 entró a formar parte del coro infantil de la catedral de Valencia, agrupación que, según todos los indicios, abandonó el 10 de septiembre de 1764. Hasta el mencionado estreno de *Il tutore burlato* los citados estudiosos no nos aportan ningún nuevo dato fehaciente, ya que no están nada convencidos de que, como han dicho otros investigadores, llegara a ser organista en Alicante. Sí es posible que, luego de su traslado a Madrid, trabajara como arreglista, de los que preparaban piezas para intercalar en las óperas italianas de repertorio. Una labor que el músico realizaría años más

tarde, ya instalado en Italia, y en su etapa vienesa. Tampoco es de recibo la especie que circuló durante un tiempo en el sentido de que Martín y Soler se había iniciado en la escena en 1776 con una ópera titulada *I due avari*. De lo que sí hay constancia, en efecto, es de ese *Tutore burlato*, representado en el Real Sitio de San Ildefonso, y que era una recomposición del libreto de Livigni para *La frascatana* de Paisiello. Del éxito de la obra da cuenta el que tres años más tarde el compositor la tuviera que traducir al español y darle forma de zarzuela, que se presentó con el título de *El tutor burlado o La madrileña*. Es casi seguro que esa metamorfosis fue obra de Pablo Esteve. Martín y Soler se encontraba por esas fechas en la lejana Nápoles estrenando el ballet *Li novelli sposi persiani*. En 1779 daría a conocer su primera ópera seria, *Ifigenia in Aulide*, con libreto de Luigi Serio, y el ballet *Griselda*, primeros hitos de una carrera muy provechosa, cuyos principales títulos son, de acuerdo con la relación de Matteis y Marata, en esta primera etapa desarrollada en la tierra de Dante, y nos referimos sólo a las óperas (situamos entre paréntesis el nombre del libretista, el año y la ciudad de estreno): *Ipermestra* (Metastasio, 1780, Nápoles), *Andromaca* (Zeno revisado por Salvi y Cigna-Santi, 1780, Turín), *L'amor geloso* (anónimo, 1782, Nápoles), *Partenope* (Metastasio, 1782, Nápoles), *In amor ci vuol destrezza* (Rossi, 1782, Venecia), *Vologeso* (Zeno, revisado por Cigna-San-

ti, 1783, Turín), *L'accorta cameriera* (Rossi a partir del libreto de *In amor ci vuol destrezza*, 1783, Turín), *Le burle per amore* (anónimo, 1784, Venecia) y *La vedova spiritosa* (anónimo, 1785, Parma).

Entre estas partituras nuestro músico iba colocando ballets de distinto tipo, como *Piutosto la morte che la schiavitù*, *Christiano II re di Danimarca* o *Igor Primo, o sia Olga Incoronata da' Russi*. Su relación con Charles Lepick, un ya veterano bailarín y coreógrafo francés de gran incidencia en Nápoles, fue muy importante, ya que gracias a él pudo empezar el valenciano su provechosa carrera italiana, que le llevó enseguida de nuevo al mundo lírico, aunque antes habría de dejar su sello en ese mundo danzable. Su primer fruto, al que seguirían otros ya granados arriba expuestos, sería el comentado *Li novelli sposi persiani*, que se representaba en los intermedios de la ópera *Bellerofonte* de Ignazio Platania.

Ruiz Tarazona aboga por la tesis de que fue la relación en Venecia con Nancy Storace, soprano hija de un trombonista italiano y más tarde entregada a la causa mozartiana, lo que le llevó a Viena, en cuya Ópera Imperial había ingresado la joven, en la primavera de 1785. Se presentó an-

te el emperador como maestro de capilla pensionado del Príncipe de Asturias. Allí se iluminó con mil luces su estrella, y para ello tuvo una notable influencia el poeta del Teatro Imperial Lorenzo da Ponte (1749-1838), que le abrió caminos y lo ayudó a triunfar en toda regla, primero con *Il burbero di buon cuore*, presentada en enero de 1786, una ópera que partía de una comedia de Goldoni, un drama jocoso elegido por el propio abate Da Ponte, según cuenta él mismo en sus *Memorias* (Siruela, 1991). Víctor Pagán estima que esta elección se produjo por el valor musical de la prosa francesa goldoniana, aunque muy bien pudo haber manejado la traducción de Candoni para la concepción general de las escenas, las situaciones o personajes. Sin embargo, “el propio proceso de re-escritura dramática o metamorfosis característica del libretista impide determinar si empleó uno u otro texto en cada una de las partes del libreto. El trabajo de Da Ponte consiste en saber escoger y crear su propia obra teatral con una homogeneidad estilística de acuerdo con el gusto y estilo del músico y las exigencias del público”. Da Ponte escribía por tanto una obra completamente nueva, pero dirigida a que la música encajase perfectamente en ella y a facilitar el desarrollo de una dramaturgia comprensible para el ciudadano medio.

A estos planteamientos se plegaba muy bien *Lo Spagnolo*, que elaboraba con presteza unos pentagramas ligeros, amenos, bien diseñados y de enorme fluidez narrativa. Aun sin llegar a los grados de profunda estilización de Mozart, que se sirvió también, al igual que el valenciano, del libretista en tres de sus óperas italianas. El tratamiento irónico y paródico de los temas; la creación de personajes burgueses o populares más naturales, la utilización de ritmos y situaciones teatrales de gran viveza y la concepción general de la obra como *vera commedia an intreccio* (auténtica comedia de enredo), con partes concertadas y final feliz, es lo que a juicio de Pagán caracteriza a este *gruñón de buen corazón* y que determinaría asimismo el triunfo de *Una cosa rara* a finales de ese mismo 1786.

El malintencionado Casti, otro libretista de pro, intentó que el proyecto Da Ponte-Martín y Soler se viniera abajo e hizo correr la voz de que este *Burbero* era especialmente soso. El emperador –la anécdota nos la cuenta Genoveva Gálvez–, concededor de este comentario, preguntó al abate: “Su amigo Casti dice que el *Burbero* no hará reír al público”. “Majestad”, respondió Da Ponte, “hay que esperar y ver. Será igualmente bueno para mí si le hace llorar”. A lo que José II contestó: “Espero que sea así”. Desde luego el éxito fue extra-

ordinario. Las refinadas intrigas, el ágil movimiento, la hábil carpintería, la fosforescente música, alada y grácil, determinaron tal reacción.

## UNA COSA RARA

Es curioso que también dependiera en cierto modo la suerte de la ópera siguiente, la más célebre del valenciano, *Una cosa rara*, de la intervención y de otra frase lapidaria del emperador. En esta ocasión vamos a recurrir a un narrador tan privilegiado como el propio libretista, que en su libro de *Memorias*, redactado en Nueva York muchos años después –siendo ya mayor, por lo que hay que poner sus aseveraciones un poco en entredicho–, nos cuenta las intrigas, polémicas, dimes y diretes que se tejían en torno a la obra. Los cantantes eran los primeros en despotricar de sus partes, que consideraban mal escritas. Nos dice Da Ponte: “Casi todos devolvieron su parte al copista encargándole que expresara a Martín que aquella especie de música no era para ellos y que no querían cantarla. El cabecilla del complot era el primer bufo, a quien le caía fatal el compositor español, por ser aquél que por su fiel dulcinea era mirado con ojos tiernos. La noticia de aquella revolución teatral llegó a oídos del emperador, el cual enseguida nos mandó llamar, a Martín y a mí, pidiéndonos cuenta de todo. Me atreví a ase-

gurarle que ni los cantantes habían tomado parte en ningún espectáculo más ventajoso de mi drama, y que seguramente Viena no había oído nunca una música tan hermosa, tan nueva y tan popular. Me pidió el libreto que yo afortunadamente llevaba conmigo. Lo abrió al azar y apareció el final del primer acto, que acaba con estos versos: *ma quel che è fatto, è fatto, / e non si può cangiar...* (lo hecho, hecho está, y no se puede cambiar). ‘No puede resultar más adecuado’, exclamó José sonriendo. Cogió enseguida un lápiz y escribió en un papelito estas palabras: ‘Querido Conde (Conde Rosenberg, director de la Ópera), decid a mis cantantes que he oído sus quejas con respecto a la música de Martín, y que lo siento de veras, pero que *quel ch’è fatto, è fatto, e non si può cangiar*’. José II”.

Rápidamente diremos que ese pasaje final del acto I es el que viene servido por la música recogida por Mozart en su *Don Giovanni* de 1787; una cita a la que hacíamos referencia al comienzo de este trabajo y que contribuyó no poco al conocimiento futuro de la obra del valenciano, que, de todas formas, a raíz de su estreno el 17 de noviembre de 1786, había tenido un éxito colosal, hasta el punto de ensombrecer, ya lo hemos comentado, el de *Las bodas de Fígaro*. La obra de Martín tenía sin duda lo

necesario para encandilar a un público más bien veleidoso y no precisamente profundo. Las pegadizas melodías, la gracilidad de la línea, lo aireado de las armonías, la finura de la instrumentación jugaban a favor de la aceptación.

Da Ponte, afanado en redactar dos y hasta tres libretos al tiempo –para Mozart, para Salieri y para Martín y Soler–, decidió que su nombre no figurara en el de esta ópera e hizo creer que el autor era un poeta veneciano. Sólo después de la representación, cuando ya todo el mundo elogiaba al desconocido escritor, se dio a conocer. De este modo puso en ridículo a sus críticos y detractores. El compositor español le siguió perfectamente el juego y fingió encolerizarse con un supuesto retraso de Da Ponte y dio a entender a todo el mundo que por ello había encargado el libreto de su próxima ópera a ese supuesto poeta veneciano. El abate nos contaba en sus *Memorias*: “Por agradar tanto a Martín como a su protectora, la embajadora de España”, que era a la sazón Isabel, Marquesa de Llano, “pensé en escoger un tema español, lo cual agradó sumamente al músico y al emperador mismo, a quien confié mi secreto, que aprobó sumamente. Tras haber leído unas comedias españolas, para conocer un poco el

carácter de aquella nación, me agradó muchísimo una de Calderón titulada *La luna de la sierra*; y, tomando de ella la parte histórica y cierta pintura de los caracteres, tracé mi plan, en el cual tuve ocasión de hacer brillar a todos los mejores cantantes de la compañía de aquel teatro. El argumento era sencillísimo. El infante de España se enamora de una bellísima serrana. Ella, enamorada de un serrano y de carácter virtuosísimo, se resiste a todos los asaltos del príncipe, antes y después de las bodas. Título, pues, la ópera *Una cosa rara, o sea belleza y honestidad*, corroborando el título con el famoso verso del satírico: *Rara est concordia formae atque pudicitiae*. Puse manos a la obra y he de confesar que nunca en mi vida escribí unos versos con tanta celeridad ni tanto deleite”.

Da Ponte terminó el libreto en tan sólo 30 días, entre otras razones, como él mismo decía, “por un sentimiento de tierna parcialidad hacia un compositor de quien se me habían derivado los primeros rayos de paz y de gloria teatral”. Más tarde se pudo comprobar que la obra literaria original no era de Calderón, sino de Luis Vélez de Guevara, cuya descripción de caracteres y atmósferas, de paisajes, daba un magnífico juego a la pluma ágil y presta del abate y alas a la inspiración desbordada de nues-

tro músico. Ruiz Tarazona (Scherzo, diciembre 2006) recoge unas manifestaciones contenidas en el diario del Conde Karl Zinzendorff que subrayan el aroma exótico –todo lo hispánico lo era– y que explican en cierto modo la razón del éxito: “*Una cosa rara* representa gente española del campo; los vestidos, en parte mandados hacer, en parte regalados por la embajadora de España, eran bellos. La música también, en el gusto español encantador de Martín”. A raíz del estreno se puso de moda ese tipo de vestimenta, que causó auténtico furor en la época.

## **ASPECTOS MUSICALES**

El concierto de hoy se abre con la obertura de esta ópera en dos actos, una página espirituosa en do mayor, que incorpora unos marcados *crescendi* y desarrolla un tema vivaz y muy melódico, que se escucha desde el principio y que es enriquecido por rápidas figuraciones de los violines. Un tema más lírico marca una sección tranquila. Pero la agitación vuelve enseguida a través de derivaciones de la idea inicial, que retorna una y otra vez. Timbales y fanfarrias señalan los compases finales, que se unen directamente a la primera escena, a cargo del coro (*Salva, salva, o dea de boschi*). Se suceden luego recitativos secos y acompañados, in-

tercalados entre arias de diverso tipo e inspiración, aunque siempre elegantemente trazadas. Nos gusta especialmente la de *furore* de Lubino, que nos recuerda vivamente a la del Conde Almaviva de *Las bodas mozartianas*.

No puede hablarse del uso de temas populares españoles, localistas, de retazos de folklore que ayudaran a situar la acción. En este sentido la música es bastante abstracta, de mismo corte que se llevaba por la Europa operística de la época. Desde luego, Martín y Soler hace gala de una evidente facilidad constructiva, como ya se ha señalado, y de una especial habilidad para combinar, en magníficos conjuntos, diversas voces. Es un ejemplo el terceto *Perché mai nel sen*. Cabe destacar, de todas formas, en el allegretto *Viva la regina*, incluido en la escena XXIII del acto segundo, la presencia de una seguidilla, con unas características vocalizaciones, un fragmento propio de una tonadilla escénica. Lilla, la joven serrana, soprano lírica, y Ghita, la soprano cómica, la típica *soubrette*, cantan sendas estrofas bailando y acompañándose de la mandolina, instrumento que figura también en la serenata del infante y que es probable inspirara a Mozart para la serenata de su *Don Giovanni*. Es probable que Martín mos-

trara aquí un rasgo de nostalgia. Gerhard Allroggen, buscando rasgos hispanos, hace referencia al empleo de sugerentes efectos rítmicos. En la comentada serenata, por ejemplo, existen sincopaciones características o acentos suspendidos en 6/8 que permiten asociar la pieza a lo español. Quizá sea hilar demasiado fino.

Lo curioso es que Mosco Carner cita este pasaje como primer ejemplo conocido de la introducción del vals en la ópera. El crítico norteamericano manifestaba: “Esta pieza causó sensación en la primera representación en Viena, no tanto por su calidad musical (se trata de un sencillo aire popular con el carácter de una allemande formal), como por encontrar la danza en la ópera”. Y Curt Sachs, como recuerda Allroggen, hablaba incluso del “vals vienés... como prototipo del cual se considera el vals de la ópera *Una cosa rara* (Viena -y da una fecha equivocada-, 1766) de Vincenz Martín”.

Aún le quedaba a nuestro valenciano otro buen éxito en la ciudad austriaca, asimismo con libreto de Da Ponte, con *L'arbore di Diana*, estrenada el 1 de octubre de 1787. El argumento fue una ocurrencia de Da Pon-

te, que en media hora improvisó una acción de tipo clásico. Roy Jesson, citado por Jack Sage (*Opera Guide Viking*, Londres, 1993), aprecia en esta obra una efectiva diferenciación de caracteres a través de un estilo musical muy consistente y una expresividad que permite establecer la evolución del personaje de Diana. Su aria del final del acto primero ha sido comparada al *Come scoglio* de *Così fan tutte* de Mozart. Sage destaca que la soprano que creó Fiordiligi fue Adriana Ferrarese del Bene, que defendió el papel de Diana en 1788. Roger Alier (*Scherzo*, septiembre 1990) escribía que el argumento es un alegato poco disimulado contra la moral sexual de la Iglesia.

## OTROS AIRES

En paralelo con la muerte de Carlos III en España y después de que se presentara en Madrid el ballet *Sandrina, ossia La Contadina in Corte*, representado en Los Caños del Peral en 1787, Martín y Soler presentaba en Faenza otro ballet, éste más importante, *Cástor y Pólux*. Estamos en 1788. Un año más tarde estrena en Viena el *pasticcio* *L'ape musicale*, en Roma el ballet *Bellezza ed onestà*, al tiempo que Madrid conoce *Una cosa rara* y *El árbol de Diana*. El 5 de febrero de 1789, trasladado a San Pe-

tersburgo, Vicente presenta en el Ermitage una ópera con libreto nada menos que de Catalina II, *Goré Bogatyr Kossométoich*. Sería la primera de su corta serie rusa, seguida de *Piesnoloubié*, con libreto de Khrapovitzky (Ermitage, 1790), y de *Fédoul c dietmi*, libreto de la emperatriz y de Khrapovitzky (Ermitage, 1791). El 15 de enero de 1798 aún estrenaría Martín en el mismo teatro una ópera en italiano, *La festa del villaggio*, con texto de Ferdinando Moretti.

Y en medio, en 1795, viaje a Londres y dos nuevas óperas, ambas con libreto de Da Ponte, *La scuola dei mariti o La capricciosa corretta*, basada en *La fierecilla domada* de Shakespeare, y *L'isola del piacere*. Las dos estrenadas en el Teatro Hay-Market el 27 de enero y el 26 de mayo de 1795, respectivamente. El abate había convencido al español para realizar ese viaje, que quizá no tuvo el éxito esperado, aunque las dos óperas pusieran de manifiesto el oficio del músico, capaz en la primera de realizar un dibujo costumbrista, una sátira bien planteada, algo falta de nervio pero perfectamente diseñada; en la segunda Martín trazó una especie de turquería, una comedia bucólica que no presenta sorpresas y que emplea la obertura de *El árbol de Diana*.

En esta estancia se produjo al alejamiento entre libretista y compositor a causa de un lío de faldas. El primero escribió –al tiempo que redactaba el de la *Merope* para Bianchi– en menos de tres semanas el libreto de *La caprichosa*, que el español iba ilustrando al mismo tiempo, con su acostumbrada facilidad. Escuchemos al abate contarnos el *affaire* amoroso: “Martín, que no era difícilísimo en materia de amor, se encaprichó con una criadita joven, aunque no guapa ni agradable, al mismo tiempo en que cortejaba a la *prima donna* bufa y se hacía pasar por su enamorado, aunque en verdad podía ser su madre y casi su abuela. Descubierta el pastel por parte de esta última, el compositor dijo al oído de su matrona que se había declarado amante de la muchacha sólo por tapar un desliz mío. La matrona no guardó secreto y al final llegó a mí. Quise hablar de ello con Martín, pero éste echó el asunto a burlas y mandó 25 guineas a la criadita, el fulgor de las cuales despertó tanto el apetito de un viejo, que se casó con ella. No obstante, Martín dejó mi casa, se fue a vivir con la Morichelli (la soprano de *La caprichosa*) y nuestra larga, dulce y envidiable amistad se enfrió”.

Se rompía así una relación que duró muchos años y que produjo obras muy importantes. Puede que la suerte de Martín y Soler no hubiera sido la mis-

ma en este mundo lírico sin ese contacto con un hombre de los recursos y de la inspiración e influencia de Da Ponte. La estancia en Rusia no alcanzó las expectativas previstas. Ni los libretos ni los asuntos, ajenos a su estilo habitual, entraban en la órbita del autor valenciano, que intentó despegar en su última ópera, a la italiana, *La festa del villaggio*. Tarazona apunta su relación con la música de *El árbol de Diana*, pero Waismann opina que es más refinada y más sutil que sus obras italianas anteriores. Tras el ballet *Le retour de Poliorcète* su estrella comenzó a declinar por completo, huérfano además en esa última etapa de la protección oficial que le había deparado Catalina la Grande, fallecida en 1796. Pablo I, asesinado en 1801, y su sucesor, Alejandro I, no contaron mucho con él. Ni tampoco el duro clima, que no aguantó. Después de unas fiebres, complicadas con una pulmonía, murió el 11 de febrero de 1806.

## **SIGNIFICACIÓN**

Hemos seguido hasta aquí la trayectoria de Vicente Martín y Soler, esbozado sucintamente su peripecia vital, centrado su figura en el contexto operístico europeo, comentado su básica relación con Da Ponte, reseñado las principales circunstancias de la creación y descrito las ca-

racterísticas fundamentales de obra más famosa, *Una cosa rara*. Nos queda, como colofón, conocer algunas opiniones acerca de su valor musical y su significación. Hemos de empezar por la consideración que de él debía de tener Mozart, de quien fue rival y al tiempo amigo. El salzburgués respetaba e incluso admiraba el buen hacer del valenciano. Una muestra inequívoca es la mencionada cita en *Don Giovanni* de la música de la frase del final del primer acto *O quanto un si bel giubilo*, que revela, pese a que pueda mirarse desde otro ángulo, una consideración: era una de las melodías de moda en la Viena de la época y Mozart lo constata y sitúa a su lado un fragmento del aria *Come un agnello* de *Fra i due litiganti il terzo gode* de Sarti y, en un gesto lleno de humor, el *Non più andrai* de sus *Bodas*.

Francesc Cortés recoge este comentario realizado por Josep Teixidor en su *Historia de la Música española y Sobre el verdadero origen de la música*, publicada a principios del siglo XIX: “El célebre D. Vizente Martín, émulo de los referidos genios italianos, sino de los Grotreis, Dupots, Dues, Pleyeles y Aydens, en todas las cortes de Europa, con la singular ventaja de no haberles robado en todas sus producciones; pero singularmente en la música de la ópera bufa

intitulada *La cosa rara*, que ha sido asombro de la Europa toda en los últimos tiempos”.

Otro estudioso español, profesor de canto también, Baltasar Saldoni, dedicaba siete páginas al compositor en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1868-1881)*; lo tachaba de “insigne” y comentaba que era conocido en el mundo musical por *Martini* o *lo Spagnolo*. Rafael Mitjana, en el capítulo dedicado a la música española en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* (París, 1920) decía: “En general, se le considera un vulgar imitador bastante hábil pues consiguió hacerse notar en una época en que la producción italiana era tan fecunda y brillante; esto ya nos parece algo, pues no era fácil luchar con competidores tales como Cimarosa, Guglielmi o Paisiello. Pero esta opinión no es admisible en cuanto se toma uno el trabajo de estudiar las creaciones de este artista”.

En su artículo sobre el compositor incluido en su recopilación *Discantes y contrapuntos*, editado con anterioridad (por Sempere y Compañía), Mitjana ya califica a la música del valenciano de “fácil, graciosa, melódica; inspirada y expresiva”.

Era una opinión bastante extendida, no compartida por otros, así Giampiero Tintori, que en su *L'opera napolitana* (Ricordi, 1958) califica su música de adocenada. Fétis, en su monumental *Biographie Universelle de les Musiciens* (1835-1844), en la cita al compositor como Martín y Solar; tampoco era un siglo atrás especialmente entusiasta, aunque reconocía su prestigio. Escribía concretamente: “Mozart rindió justicia a las producciones de este artista; pero decía con razón que estaban exentas de cualidades sólidas, aquéllas que hacen vivir a las obras de arte en la posteridad, y predijo que cuando la moda pasara, las óperas de Martín caerían en un profundo olvido; lo que ha resultado cierto”.

No sabemos cómo conocía tan bien Fétis la opinión de Mozart al respecto. Cabe dudar desde luego de su veracidad. Y concluía su artículo el musicólogo belga comentando algo muy verdadero: la cantidad de arreglos que se han hecho sobre su música y que expone con gran detalle Francesc Cortés en su artículo para el dossier de la revista *Scherzo* (diciembre 2006).

**Arturo Reverter**

## CATÁLOGO BÁSICO DE MARTÍN Y SOLER

### Óperas

*Il tutore burlato* (Martín y Soler, 1775, La Granja de San Ildefonso)

*Ifigenia in Aulide* (Serio, 1779, Nápoles)

*Ipermestra* (Metastasio, 1780, Nápoles)

*Andromaca* (Zeno, revisado por Salvi y Cigna-Santi, 1780, Turín)

*L'amor geloso* (anónimo, 1782, Nápoles)

*Partenope* (Metastasio, 1782, Nápoles)

*In amor ci vuol destrezza* (Rossi, 1782, Venecia)

*Vologeso* (Zeno, revisado por Cigna-Santi, 1783, Turín)

*L'accorta cameriera* (Rossi, a partir del libreto de *In amor ci vuol destrezza*, 1783, Turín)

*Le burle per amore* (anónimo, 1784, Venecia)

*La vedova spiritosa* (anónimo, 1785, Parma)

*Il burbero di buon cuore* (Da Ponte, 1786, Viena)

*Una cosa rara* (Da Ponte, 1786, Viena)  
*L'arbore di Diana* (Da Ponte, 1787, Viena)  
*Goré bogatyr Kossométovich* (Catalina II, 1789, San Petersburgo)  
*Piesnoloubié* (Khrapovitzky, 1790, San Petersburgo)  
*Fédoul c dietmi* (Catalina II, Khrapovitzky, 1791, San Petersburgo)  
*La scuola dei martiri o La capricciosa corretta* (Da Ponte, 1795, Londres)  
*L'isola del piacere* (Da Ponte, 1795, Londres)  
*La festa del villaggio* (Moretti, 1798, San Petersburgo)

## **Ballets**

*Li novelli sposi persiani* (1778, Nápoles)  
*L'inutil precauzione* (1778, Nápoles)  
*Griselda* (1779, Nápoles)  
*Il ratto delle Sabine* (1780, Nápoles)  
*Don Pietro re d'Aragona* (1780, Nápoles)  
*Tamas Koulikan* (1781, Nápoles)  
*La bella Arsene* (1781, Nápoles)  
*Piuttosto la morte che la schiavitù* (1783, Caalmaggiore)  
*Cristiano II re di Danimarca* (1783, Venecia)

*Igor primo, ossia Olga incoronata da' russi* (1785, Parma)  
*Sandrina, ossia La contadina in corte* (1787, Madrid)  
*Castore e Polluce* (1788, Faenza)  
*Belleza ed onestà* (1789, Roma)  
*La conquista del Perù* (1792, Roma)  
*L'oracle* (1792, San Petersburgo)  
*Didon abandonnée* (1792, San Petersburgo)  
*Amour et Psyché* (1793, San Petersburgo)

### **Música vocal diversa**

*Il sogno, cantata* (1787, Viena)  
*L'ape musicale, pasticcio* (1789, Viena)  
*Il regno della moda, pasticcio* (1790, Desenzano)  
*La deità benéfica, cantata* (1790, San Petersburgo)  
*Il castello d'Atlante, pasticcio* (1791, Desenzano)  
*Il tributo, cantata* (1796, San Petersburgo)  
*Salve Regina*  
*Misa en do mayor*

## **Canciones**

*Ariettes. Paroles italiennes et allemandes accompagnées du pianoforte ou de la guitare (1795)*

## **Obras solistas**

*Obras para dos guitarras*

*Piezas para clave*

*Sonata para fortepiano*

