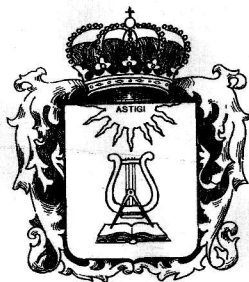


**BOLETIN DE LA
REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS,
BELLAS ARTES
Y BUENAS LETRAS
"VELEZ DE GUEVARA"**

N.º 1



"UNA COSA RARA"

(ÓPERA BASADA EN "LA LUNA DE LA SIERRA" DE VÉLEZ DE GUEVARA,
COMPUESTA POR MARTÍN Y SOLER)

Luis BALLESTEROS PASTOR

Universidad de Sevilla

Extraño podría en verdad resultar para quien no conozca el gusto del público vienés del XVIII, que una obra de Mozart se encontrara compartiendo el entusiasmo popular con la de un autor hoy desconocido para la mayoría de los aficionados, el español Vicente Martín y Soler, titulada precisamente así: *Una cosa rara ossia bellezza e onestà*¹. Pero aún más extraño y poco conocido es el hecho de que el libreto de la misma se base en una obra teatral de Luis Vélez de Guevara, titulada *La Luna de la Sierra*. Además, dicho libreto no provenía de la mano de ningún poeta menor, sino de uno de los más renombrados libretistas de la historia de la ópera: Lorenzo da Ponte, conocido sobre todo por su relación con Mozart, que le llevaría a escribir los textos para *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, y *Così fan tutte*², que se pueden contar entre las obras

1 "Una cosa rara, o sea, belleza y honestidad".

2 "Las bodas de Fígaro"; "El disoluto castigado, o sea Don Juan"; y "Así hacen todas, o la escuela de los amantes". Este último título no se traduce nunca, y por lo tanto lo citaremos en italiano.

cumbre de la ópera de todos los tiempos, y sin duda como las mejores creaciones del género *buffo*³ que salieron de la mano del genio salzburgués.

Martín y Soler había nacido en Valencia en 1754 (era dos años mayor que Mozart) y, tras ejercer como organista en Alicante y obtener algún éxito en Madrid, decidió probar fortuna en Italia, huyendo del encorsetamiento que las escuelas de música eclesiásticas imponían al estilo de composición español, y lo alejaban de los gustos europeos del momento, menos complejos y más tendentes a la sencillez y naturalidad en la concepción de las obras⁴. Las óperas que compone allí obtienen resonantes éxitos, hasta el punto de equiparlo a nombres como Paisiello y Cimarosa⁵, y con ello se le empieza a llamar *Martini lo Spagnuolo*, para diferenciarlo de otros dos célebres músicos con apellido similar⁶. De Italia parte hacia Viena, en donde traba relación con Da Ponte, que

3 La ópera *buffa* es una ópera de tema cómico, extraído de la vida cotidiana, que triunfa sobre todo en el siglo XVIII. Su música es más fresca y espontánea que la de la *ópera seria*, que se basaba en argumentos de la mitología y la historia clásicas, y que mantenía numerosos elementos del gusto barroco. Estos dos tipos operísticos tuvieron también connotaciones políticas: los ilustrados más radicales preferían la *buffa*, mientras la *seria* se consideraba un producto anticuado y contrario a la razón, propio de la aristocracia decadente. Ello daría lugar a una algarada callejera en París: la *querelle des bouffons* (1752). Para un resumen de estos conceptos, véase R. PAULY, *La música en el periodo clásico*, Buenos Aires, 1980 [1973], pp. 28 y ss.; G. PESTELLI, *Historia de la Música* t. VII, *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, 1986 [1977], capítulo II.

4 M. SORIANO FUERTES, *Historia de la Música española desde la llegada de los fenicios hasta el año 1850*, Barcelona-Madrid, 1855-1859, t. IV, p.134. La mayor información biográfica sobre Martín y Soler, la hemos tomado de la obra del catalán B. SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Barcelona, 1868, 1880, 1881. Saldoni reproduce y critica los datos aportados por el belga F.J. FÉTIS, en su *Biographie Universelle des Musiciens*, París, 1837-1844, y ambos son comentados por A. PEÑA Y GOÑI, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, 1885 (Selección), en *España desde la ópera a la Zarzuela*, edición, prólogo y notas de E. RINCÓN, Madrid, 1967 pp. 17-222, pp. 71 y ss. Sobre las incorrecciones de la obra de Fétis y sus comentaristas españoles, cf. C. GÓMEZ AMAT, *Historia de la Música española* t.5, *El siglo XIX*, Madrid, 1984, pp. 242 y ss.

5 Giovanni Paisiello (1740-1816), operista italiano. Su obra más famosa sería *El barbero de Sevilla* (1782). Domenico Cimarosa (1749-1801) compositor y operista. Su obra más famosa es *El matrimonio secreto* (1792).

6 Se trataba del Padre G.B. Martini de Bolonia, gran músico que aconsejara al joven Mozart el estudio del Contrapunto, y con el que también estudió Martín y Soler; y del compositor Aegidius Schwarzenorf, llamado *Martini il Tedesco*. Al parecer nuestro compatriota adoptó en Austria el nombre de Ignaz von Martin (Ignacio era otro de sus nombres de pila).

escribe para él los libretos de *Il búrbero di buon cuore*, *Una cosa rara*, y *L'arbore di Diana*⁷, con los que obtiene el aplauso del público y un notable reconocimiento internacional. Martín acabaría marchando a Rusia, en donde trabajó como músico para la corte, y falleció en San Petersburgo en 1806⁸.

Pero lo que en esta ocasión nos interesa no es tanto la anécdota curiosa por lo desconocida del éxito de Martín, sino el hecho de que precisamente Da Ponte, libretista de la corte vienesa, escogiera una obra escrita por un español, circunstancia ésta que, si bien tendría notables ejemplos en la historia de la ópera⁹, resultaba entonces bastante poco frecuente, y todo ello a pesar de que en la génesis de la ópera *buffa* habría influido nuestro espléndido teatro barroco (los equívocos, las acciones paralelas, la pareja de graciosos, etc.) a través del Papa Clemente IX, que había sido legado en España¹⁰, y también a través de la relación del reino de Nápoles con la corona española¹¹. Ciertamente es que Da Ponte escribiría después el texto para *Don Juan*, basándose en *El convidado de*

7 "El huraño de buen corazón" (y no "el barbero", como muchas veces aparece), basada en *Le Bourru bienfaissant* ("El gruñón bienhechor"), de Goldoni; y "El árbol de Diana", compuesta como alegoría para justificar la disolución de monasterios y conventos propuesta por José II de Austria: cf. L. DA PONTE, *Memorias*, Madrid, 1991 [1830], p.110; E.J. DENT, *Las óperas de Mozart*, Buenos Aires, 1965 [1948], p.144. Mozart compuso en 1789, siguiendo una costumbre muy extendida, dos arias para insertar en la representación de la primera de estas óperas de Martín: *Chi sà, chi sà, qual sia* (K.582) ("Quién sabe, cuál sea") y *Vado, ma dove?* ("Voy, pero a dónde") (K.583). El motivo real de la marcha de Martín a Viena es discutido: mientras que A. SALAZAR, *La música en la sociedad europea*, Madrid, 1944, t.III, *El siglo XIX (1)*, p.175, piensa que fue por seguir los pasos de la cantante Nancy Storace (la primera Susana del *Fígaro*), R. ALIER, "Una cosa rara, de Vicent Martín i Soler" (Comentario introductorio a la edición discográfica de la ópera), Barcelona, 1991, pp.40-44, p.41, lo achaca a la influencia de la esposa del embajador español en la corte austríaca, doña Isabel Parreño, marquesa de Llano, que se convertiría en protectora del compositor. Ambas circunstancias debieron haber estado unidas: cf. L. DA PONTE, *ob. cit.*, p. 90.

8 Cf. R.A. MOSER, "Un musicien espagnole en Russie à la fin du XVIIIe s.", *Rivista Musicale Italiana*, 40, 1936, pp.432 y ss. Al parecer, Tchaikovsky utilizaría algunos fragmentos inéditos de Martín para el ballet del 2º acto de su ópera *La dama de picas*, según J. MONTES BAQUER, cit. en Y. y A. RÉMY, *Mozart* (Madrid 1970; trad. por F. XIMÉNEZ DE SANDOVAL) p. 95 n. del trad.

9 *Il Trovatore*, *La forza del Destino* (Verdi), *El Cid*, *Don Quijote* (Massenet); *Der Corregidor* (Hugo Wolf). La primera basada en *El Trovador* de A. García Gutiérrez; la segunda, en *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas la última, basada en *El corregidor y la molinera*, de P.A. de Alarcón. Hay varias óperas más sobre *Don Juan* de la mano de autores menores. Aparte, los temas españoles frecuentes en la ópera romántica europea: por ejemplo, *Don Carlo* y *Hernani*, de Verdi, basadas en Schiller y Víctor Hugo, respectivamente.

10 P.H. LANG, *La música en la Civilización Occidental*, Buenos Aires, 1963 [1941], pp. 276.

11 *Ibid.*, 361. Cf. J. SUBIRÁ, "Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (panoramas y esclarecimientos)", *Revista de Ideas Estéticas*, 95, 1966, pp. 199-220. Esta influencia del teatro español en la génesis de la ópera *buffa* es mayoritariamente marginada en la actualidad, al dársele mayor importancia a los elementos derivados de la *commedia dell'arte* italiana.

*pie*dra de Tirso¹², pero esta ópera es un excepción en todos los sentidos, incluyendo entre ellos al literario, puesto que su temática se aleja en cierta medida de los gustos del XVIII neoclásico¹³. ¿Cuáles habrían sido los motivos del interés de Da Ponte por esta obra de Vélez, por lo demás poco conocida? Al parecer, el libretista italiano, ferviente admirador del teatro de Calderón, consideró por error que la comedia provenía de la mano de tan insigne dramaturgo¹⁴, con lo que se le ofrecía a la vez la posibilidad de adaptar directamente una obra española, además de estar destinada a la mano de un compositor español. Pero, aficiones aparte, Da Ponte debió encontrar en *La Luna de la Sierra* unas indudables cualidades dramáticas, unidas a una serie de elementos muy característicos de la estética operística del momento y a un entramado argumental muy oportuno para una obra de corte, a la vez afín a los gustos personales de un ilustrado como él¹⁵.

El argumento de la obra teatral corresponde a la línea del mejor de nuestros teatros del siglo de Oro, y se ha repetido en numerosas ocasiones su relación con *Peribáñez* de Calderón: Pascuala, una joven campesina a la que por su belleza llaman *La Luna de la Sierra*, está prometida por su hermano a un rico labriego de su aldea, cercana a Adamuz (Córdoba)¹⁶. Tras implorar la mediación de Isabel la Católica, de paso para las guerras de Granada, consigue que ésta trueque los planes de su hermano y le otorgue la mano de su amado Antón. Pero el maestro de Calatrava y el príncipe Don Juan se han prendado de su belleza. Con múltiples añagazas el maestro intenta conseguir sus lujuriosos propósitos, mientras que el príncipe, con un amor más sincero, se debate entre sus sentimientos y las diferencias que lo separan de su amada. Tras una serie de equívocos, será finalmente la reina quien, magnánimamente, restablezca el orden e imparta justicia. Junto a esta trama principal existen una serie de personajes secundarios, en particular el hermano de Pascuala y la hermana de Antón, que suponen el contrapunto *gracioso* y *rústico* de la pareja principal¹⁷.

12 Al parecer da Ponte se basó aún en mayor medida en otra ópera sobre el mismo tema de G. Gazzaniga, sobre libreto de G. Bertati (1787): cf. E.J. DENT, *ob. cit.*, pp. 157 y ss.

13 Sobre las acusaciones de inmoralidad hacia este argumento, cf. *ibíd.*, pp. 205 y ss.

14 L. DA PONTE, *ob. cit.*, p.104. Es interesante observar cómo en 1830, cuando Da Ponte publica esta versión corregida de sus *Memorias* nadie lo hubiera hecho salir de su error. También es posible que se hubiera olvidado del autor, y sólo recordase a Calderón, mucho más conocido.

15 Así lo expresa el propio autor (*ob. cit.*, p.104).

16 Y no Adra (Almería), como sostiene M. VALLS GORINA, *Aproximación a la Música*, Madrid, 1970, p. 87. Curiosamente, la Virgen de Luna es muy venerada en la sierra de Córdoba (patrona de Pozoblanco y Villanueva de Córdoba).

17 Así veía Da Ponte 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" (*ob. cit.*, 104).

De aquí, podríamos citar un sinnúmero de aspectos que convinieron a Da Ponte, no sólo desde el punto de vista dramático, sino también de contenido ideológico para un escritor como él, cuyas simpatías por la Revolución Francesa le habrían de llevar a terminar sus días exiliado en los Estados Unidos. En primer lugar, la obra resalta el papel de la reina como dispensadora de justicia y atenta a los sentimientos de sus súbditos, hecho éste muy apropiado para un poeta de corte como era en aquel momento nuestro italiano. Los distintos coros de campesinos tenderán a resaltar precisamente este aspecto. Como en la obra de Vélez, la reina aparece como una nueva Diana, diosa de la caza¹⁸. Pero como contrapunto, en la figura del maestre se denosta a la nobleza ociosa y corrupta, amiga de abusar de la autoridad que tiene sobre los vasallos, que también sale duramente tratada en *Las bodas de Fígaro* de Mozart¹⁹. Esta crítica a la nobleza es bastante más abierta y feroz en la obra de Vélez que en otras comedias españolas contemporáneas, pero Da Ponte va más allá y nos describe incluso cómo la reina ordena el destierro del maestre²⁰, hecho que no aparecía en la obra original. Este espíritu de protesta estaría además sutilmente reforzado por la asociación que Vélez hace de los personajes a figuras de la mitología clásica: Pascuala (Venus), es acosada por el Maestre (Marte) y el príncipe (Adonis), que rivalizan, como en el mito, por su amor. Al mismo tiempo, Pascuala ("la Luna", esto es, Selene) está enamorada de Antón (Endimión), y la reina (Diana) debe proteger el matrimonio entre ambos. También el Maestre aparece simbolizado como Acteón, que al querer casarse con Selene fue metamorfoseado en ciervo y destrozado por sus propios perros como castigo impuesto por Zeus. Por tanto, estas alusiones mitológicas, inspiradas sobre todo en Ovidio, habrían tendido a subrayar el papel positivo o negativo de los diferentes personajes²¹, y así se combina el trasfondo crítico con la estética neoclásica.

18 Acto I, escena 1: "*Salva, salva, o Dea de'boschi,/lo splendor della Castiglia,/salva lei, che a te somiglia/ in bellezza, ed onestà.(...) Viva l'astro d'Aragona/ ch'or corona il suo valor*" ("Salve, salve, oh diosa de los bosques, /esplendor de Castilla, / sálvala que a ti se asemeja/ en belleza y honestidad... Viva el astro de Aragón que ahora su valor corona"). Las connotaciones mitológicas de este personaje también se referirían a Semíramis, Atenea y el Sol (éste por contraposición a la Luna, simbolizada en Pascuala).

19 Esta ópera de Mozart era una adaptación de *Le mariage du Figaro* de Beaumarchais. Su espíritu veladamente revolucionario le valió ciertos problemas de censura a Mozart en Viena: cf. S. KUNZE, *Las óperas de Mozart*, Madrid, 1990 [1984], pp. 254 y ss. La razón que pudo tener el escritor español para tal visión negativa del maestre pudiera explicarse por las trabas que pusieron a su pretensión de obtener el hábito de caballero: véase L. VÉLEZ DE GUEVARA, *La Luna de la Sierra*, edición estudio y notas por L. REVUELTA, Zaragoza, 1958, p. 21. Además, el tema del comendador malvado tenía una larga tradición en la literatura española, que partiría del *Romance de los comendadores de Córdoba*: véase J. M^o. ALIN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968, pp. 300 y ss.

20 Acto II, escena XVIII.

21 Véase el estudio de B.P.E. BENTLEY, "The Mythological Riddle of Luis Vélez de Guevara's *La Luna de la Sierra*", *Forum of Modern Language Studies*, 1979, pp. 279-291.

También como en las óperas que escribiera Da Ponte para Mozart, el tema de la honra, así como el del amor puro frente al impuro, juegan un papel estelar²². Todo ello se enmarca en un ambiente idílico, en el que la sencillez del "buen salvaje" campesino, se opone a las maquinaciones de los nobles, renovando el tópico dieciochesco del "menosprecio de la corte y alabanza de la aldea"²³. Para finalizar, añadiremos que el título completo de la ópera dejaba entrever una cierta misoginia: la belleza femenina y la honestidad son facultades reñidas, y lo raro es que puedan darse juntas. Esta actitud hacia el carácter femenino, también bastante dieciochesca, concuerda con pasajes de *Las Bodas de Fígaro*, y con el clima general de *Così fan tutte*, por lo que debió ser muy del gusto de Da Ponte²⁴.

Pero, desde el punto de vista literario, no son menos los elementos que debieron entusiasmar a Da Ponte, hasta el punto de que tardara sólo un mes en componer el libreto²⁵. La comedia de Vélez presenta una acción más bien estática, muy a propósito para que los diferentes personajes expresen sus emociones mediante arias. De este modo, los "números" están en gran medi-

22 Por ejemplo, en el aria de Ghita, *Colla flemma que tu vedi* ("Con la calma que ves") (acto II, escena III).

23 Véanse, por ejemplo, estas palabras de la Reina: Chi mai diria che/ in questi rozzi tetti,/ e sotto queste pastorali spoglie/ tanta virtù, tanta onestà s'accoglie! ("Quién diría / que bajo estos toscos tejados/ y en estos trastos de pastores,/ se acogía tanta virtud, tanta honestidad!") (Acto II, escena VI). Vélez evoca el tópico del *beatus ille* en pasajes como la escena I del acto II: "Tú madrugas a abril las primaveras/ Dichoso yo, que al lado tuyo espero/ que me despierte el gallo y el lucero/ (...) no hay reinar como el bien de estar contento/ sin gusto, es todo humano desvarío/ que al César, al monarca más augusto,/ todo le falta si le falta el gusto...". Sobre el fuerte influjo de la temática pastoril en la ópera clásica, impulsado en gran parte por Rousseau, véase P.H.LANG, *ob. cit.*, 434 y ss. De hecho, Antón nos es descrito por Da Ponte como pastor (Acto I, escena IV); Vélez lo califica sólo como "labrador".

24 En particular, el aria de Fígaro *aprite un po' quegli occhi* ("Abrid un poco esos ojos") (nº 4, del acto IV). *Così fan tutte* se basa en una prueba de dos amigos a la fidelidad de sus respectivas prometidas, que, disfrazados, intentarán seducir cada uno a la del otro. Este tema también aparecerá en *La Flauta Mágica* (dúo nº 11, del acto II). Sobre el mismo, cf. C. MOLINA PETIT, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Madrid-Barcelona, 1994, pp.120 y ss. El título de nuestra ópera estaba inspirado en un verso latino: *Rara est concordia formae atque pudicitiae*.

25 L. DA PONTE, *ob. cit.*, p.105. En esta circunstancia también influyeron su simpatía hacia Martín y su deseo de resolver ciertas intrigas de la corte. La música también fue compuesta en igual periodo de tiempo.

da delimitados ya por el propio original, con lo que se facilita la elaboración del libreto²⁶. Los personajes son pocos, con unos rasgos dramáticos bien perfilados, y existe además la pareja de graciosos campesinos que, según el gusto de la ópera *buffa* evolucionada de finales del XVIII, supone una contrapartida respecto a la pareja principal y relaja la tensión dramática. En este sentido, hay que resaltar cómo Vélez evita en su obra las escenas sangrientas y de violencia extrema, con lo que es mucho más fácil salvaguardar el espíritu cómico dentro de la moda de la época neoclásica, cosa que resultaría mucho más difícil con *Don Juan*. También hay diversas escenas que son muy del gusto de la ópera del momento, como por ejemplo la de la serenata a la luz de la luna, o los nobles disfrazados de campesinos cazadores, que hacen que Pascuala abra ce por equivocación al maestre²⁷.

Pero la tarea del libretista no es sólo condensar una pieza original, sino la de montar “números” y ajustar el ritmo dramático al musical²⁸; por ello Da Ponte ha realizado también modificaciones del modelo. La más llamativa es la reducción de los tres actos originales a sólo dos, siguiendo la corriente que imperaba en las óperas de género *buffo* más elaboradas, quizás por evitar el encorsetamiento de la estructura tripartita planteamiento-nudo-desenlace de que adolecía la *ópera seria*, o por seguir la moda de la simetría que afectaba también a la estructura musical²⁹. Junto a ello, la acción aparece más resumida, circunstancia que venía impuesta por la misma necesidad de dar tiempo a las arias y demás números cuya duración es siempre superior a la simple

26 Las óperas en el siglo XVIII están construidas a base de “números”, esto es piezas independientes cantadas con acompañamiento de orquesta: arias, dúos, coros, etc., que se insertan entre los recitativos (esto es, pasajes en los que el canto se aproxima a la palabra hablada, con una melodía de tipo casi salmódico, y con un leve acompañamiento instrumental, en ocasiones sólo del clavecín). Las arias son solos vocales, en los que un personaje suele manifestar sus sentimientos hacia lo que acaba de transcurrir en la escena. Esta estructura en números fue criticada ya en el siglo XVIII por Gluck, y aún más en el XIX, sobre todo por Wagner, porque en realidad suponía una interrupción de la acción dramática, aunque público y compositores siguieron gustando de los números, más o menos camuflados: cf. J. ZAMACOIS, *Curso de Formas Musicales*, Barcelona, 19712, p.247.

27 Acto II, escenas XV-XVIII y XII, respectivamente. También aparecen serenatas en *Don Juan* y en *El rapto en el Serrallo* de Mozart, así como en *El barbero de Sevilla* de Paisiello. El equívoco a través del disfraz es característico de toda la tradición operística. Mozart lo empleará sobre todo en *Cosí fan tutte*, y en *Las Bodas*, así como en *La finta giardiniera* (“La jardinera fingida”).

28 P.H.LANG, *La experiencia de la ópera*, Madrid, 1983, [1971], p.61.

29 De Mozart, *Las Bodas* tiene cuatro actos (que podrían haber sido dos), y dos *Don Juan* y *Cosí fan tutte*, así como *La Italiana en Argel* y *El barbero de Sevilla*, de Rossini; *El matrimonio secreto*, de Cimarosa, etc. También tienen dos actos los *Singspiele* (óperas alemanas) de Mozart *La Flauta Mágica* y *El Rapto en el Serrallo*. *La Clemencia de Tito*, última ópera de Mozart, tiene también dos pese a ser del género *serio*. La ópera *buffa* en sus inicios fue sólo un *intermezzo* con un único acto: el caso más paradigmático sería *La serva padrona* (“La criada patrona”) de G.B. Pergolesi (1733).

declamación del texto. Da Ponte sacrifica así ciertas escenas relevantes de la comedia, como el encarcelamiento y posterior huida de Antón, o el pasaje en que Pascuala aparece como una viril amazona, empuñando su espada para defender su honra del malvado maestre³⁰: no utiliza esta imagen, tal vez porque, a diferencia del Barroco³¹, la mujer varonil no resulta del gusto del público neoclásico. Se eliminan asimismo personajes secundarios, en particular el del rey don Fernando, que aparecía en la conclusión de la obra de Vélez de Guevara. Según la costumbre, los nombres originales de los personajes aparecen modificados, en busca de una mayor eufonía: así, Pascuala será Lilla, Antón será Lubino, etc³².

Una cosa rara fue compuesta con una estructura dramática y musical más a gusto del público que *Las Bodas de Fígaro*. En la primera, dominan fuertemente las arias, mientras que en la segunda, hay muchos más dúos, tercetos y concertantes³³, que por un lado contribuyen a dar mayor fluidez a la acción dramática y resultan por tanto una innovación muy importante dentro del concepto tradicional de la ópera “de números”. Asimismo, el acompañamiento orquestal mozartiano, muchísimo más complejo, resultaba para el público más un estorbo de la voz de los solistas que un factor que contribuyera al drama. Tal vez fueran estas circunstancias, junto a la facilidad de las melodías del valenciano, lo que le valió el aplauso del público vienés³⁴.

Marginada durante los dos últimos siglos, *Una cosa rara* ha permanecido en la memoria de los públicos únicamente por una curiosa anécdota. Hacia el final del segundo acto de *Don Juan*, Mozart hace oír en casa del libertino sevillano tres fragmentos de óperas famosas en la Viena del momento, cuando

30 Escenas XV y III-IV del acto III, respectivamente.

31 Recordemos, por ejemplo, la Amastris del *Jerjes* de Haendel.

32 Esto altera las alusiones mitológicas que veíamos en la obra de Vélez, en particular las de Pascuala como Luna, que ahora aparece asociada a una flor. Pero hay asociaciones que se mantienen, como la de la reina con Diana, que ya vimos, o la de Pascuala con Venus (acto I escena XIII).

33 Los “concertantes” eran números musicales en los que se daban cita los principales personajes, y en los que cada uno cantaba un texto propio. Normalmente se empleaban al final de cada acto, para dar un efecto más espectacular.

34 E.J. DENT, *ob. cit.*, pp.130 y ss.; B. PAUMGARTNER, *Mozart*, Madrid, 1990 [1967], pp.375-6. Sobre el éxito de la ópera, Da Ponte relata: “Las señoras, principalmente, que no querían sino ver *La cosa rara* y vestirse a la manera de *La cosa rara*, nos creían en verdad dos cosas raras tanto a Martini como a mí. Habríamos podido tener más aventuras amorosas de las que tuvieron todos los caballeros andantes de la Tabla Redonda en veinte años. No se hablaba sino de nosotros...” (*ob. cit.*, p.107).

éste tiene preparada la mesa para el banquete al que ha convidado al comendador. Una pequeña orquesta de sirvientes ejecuta, por este orden, un fragmento del final del acto primero de *Una cosa rara*, otro de *Fra i due litiganti*, de Sarti, y finalmente, otro de *Las bodas de Fígaro*³⁵. Leporello, el criado de Don Juan, aplaude el primero de los temas: "Bravi! cosa rara". La interpretación de esta pequeña broma de Mozart, muy del gusto de la época³⁶, ha dado no poco que hablar. El príncipe español de la ópera de Martín también se llama Don Juan, y también, a su manera, es un seductor. El título de la ópera de Sarti se ha entendido como una alusión a la rivalidad que Mozart tenía con Martín por el favor del público. El tema elegido de la ópera de Martín, *O quanto un sì bel giubilo* ("Cómo satisface tan bello júbilo"), se interpreta como prueba de que Mozart era consciente de su gloriosa supremacía sobre el compositor español³⁷. En tal sentido ha sido explicado asimismo el hecho de que a Leporello, un criado, le guste *Una cosa rara*: en definitiva, música para oídos de lacayos, aun que Don Juan, gentilhomme como Mozart, muestra también su complacencia, pues lo contrario hubiera sido de mal gusto³⁸. Estas interpretaciones han sido puestas en duda³⁹, y lo cierto es que no las podemos confirmar. Por un lado, nada nos hace pensar que las relaciones entre Mozart y Martín fueran tensas: antes bien, el español sentía una admiración sincera por el genial salzburgués⁴⁰. Pero además, habría que tener en cuenta que entre el estreno de *Una cosa rara* y el del *Fígaro* habrían transcurrido unos seis meses, por lo que la rivalidad sería más que relativa⁴¹, ya que no podemos achacar la retirada de la ópera de Mozart exclusivamente al éxito de la de Martín. Éste, con ser un compositor de éxito⁴², era en realidad el tercero de Viena en cuanto a número de representaciones de sus óperas (Mozart era el quinto)⁴³, por lo que ninguna causa justifica una especial pugna entre ambos. Estos pasajes

35 Se trata del aria de Fígaro *Non più andrai* ("No andarás más"), que gustaba particularmente a Mozart, y que tiene una melodía extraordinariamente pegadiza: cf. B. PAUMGARTNER, *ob. cit.*, pp.375 y 397. *Fra i due litiganti, il terzo gode* ("Entre dos que pelean, otro gana") (1782) había obtenido un éxito tan grande que el Emperador regaló a su autor la recaudación de una de las representaciones. El aria de Sarti es *Come un agnello* ("Como un cordero").

36 Cf. V. D'INDY, *Cours de composition musicale*, t.III, París, 1950, p.131.

37 A. LIVERMORE, *Historia de la Música española*, Barcelona, 1973, pp.203-4.

38 A. SALAZAR, *ob. cit.*, Madrid, 1983 [1942], t.II, p.350.

39 Así, por E. DENT, *ob. cit.*, p.198.

40 Cf. L. DA PONTE, *ob. cit.*, p.95.

41 *Las Bodas* fue estrenada el 1 de mayo de 1786, *Una cosa rara*, el 17 de noviembre del mismo año.

42 DA PONTE, *ob. cit.*, pp.93 y ss., llega a decir que se trataba del "favorito del emperador".

43 Véase C. ROBBINS LANDON, *Mozart y su realidad. Guía para la comprensión de su vida y su música*, Barcelona, 1991, p.342.

podieron pues haber sido insertados por su especial popularidad, al igual que el de Mozart, que silbaba toda Viena. En cualquier caso, siempre es posible que Mozart quisiera compararse a dos autores de éxito, y que insertara estos temas con una intención deliberada de confrontarlos con la excepcional complejidad de su *Don Juan*, al ser de particular irónico, amigo de los equívocos, y concienzudo constructor de sus obras, por más rápido que fuera en la composición de las mismas.

Resulta inevitable el plantearse si Da Ponte halló algún motivo de inspiración en el ambiente español de la ópera. Mucho se ha hablado, y en general con poco tino, sobre la influencia de lo español en la ópera europea, y en particular en Mozart. Al parecer, lo español estaba de moda en la Viena del momento, y el fandango era conocido en la corte⁴⁴. Pero consideramos que todo ello sólo obedecía al gusto por lo exótico que caracteriza la estética del XVIII, y que podríamos relacionar por ejemplo con la afición por los temas de inspiración turca en las óperas, o con los salones chinos que son frecuentes en los palacios del Rococó. Según relata el propio Da Ponte, su único conocimiento del carácter de nuestro país provenía de la lectura de algunas comedias españolas⁴⁵: muy parca información, además lejana en el tiempo, que le lleva a anacronismos como el situar la corte en Madrid⁴⁶. El libretista recoge así algunos pasajes en los que se describe la belleza de Sierra Morena, pero para él sólo es una evocación de un mundo imaginado como pudieran ser otros muchos ambientes, como la Sevilla del *Fígaro* o del *Don Juan*, que él jamás pisó, por más que hoy día se insista en la inspiración que esta ciudad produjo a operistas de distintas épocas⁴⁷. Respecto a la música, otro tanto podemos decir. Martín, músico italianizante, recoge la moda operística de la corte vienesa, sin preocuparse, como era costumbre, de reflejar un ambiente na-

44 De hecho, la vestimenta de los cantantes de esta ópera, fue en parte sufragada por la embajadora española, según narra el conde K. ZINDERDORF en su diario: cf. R. ALIER, *art. cit.*, p.41. Durante algún tiempo, como vimos, se puso de moda en Viena la vestimenta a la manera de *La cosa rara*. Mozart introduce un fandango en *Las Bodas*, y lo cita en algún otro pasaje. Al final de *Una cosa rara* se menciona la seguidilla.

45 *Op. cit.*, 104. Para el *Don Juan* de Mozart, se inspirará con el aroma del "tabaco de Sevilla" (*ibid.*109).

46 Acto I, escena XIV.

47 En este sentido, véanse especialmente los desatinos del prólogo de D. MAS (coord.), *Sevilla, un nombre en la ópera. Actas de los encuentros: "Óperas vinculadas a Sevilla. En el bicentenario de 'Las bodas de Fígaro'"*, Sevilla, 1986,; así como E. HARO TECGLÉN, "Mitos, sexo, poder", *Babelia* 11-7-92, p.4. Cf. L. BALLESTEROS PASTOR, "Mitos y tópicos en las 'óperas del 92'", *Cuadernos del Sur* nº 277 (12-11-92) p. 9. Curiosamente, Da Ponte acabaría conociendo al final de su vida al inquieto compositor, cantante y empresario sevillano Manuel García, con quien fundó la ópera de Nueva York (L. DA PONTE, *op. cit.*, pp.260-1). Su verdadero nombre era Manuel del Popolo Vicente Rodríguez Aguilar (1775-1832). Sus hijos Paulina Viardot, María Malibrán y Manuel Patricio García, fueron asimismo cantantes reputados.

cional. La posible influencia de tonadas populares catalanas, que se ha aducido en fechas recientes, resultaría bastante difícil de demostrar⁴⁸, y en cualquier caso, no añadiría un matiz nacionalista a las composiciones de nuestro autor. Sea como fuere, nada hay de malo en componer una música separada del ámbito en que se desarrolla el libreto: ésta sólo será una condición exigida a partir del Romanticismo, en que el componente nacionalista influirá decisivamente sobre la escena operística. De hecho, esta ópera de Martín fue representada con éxito en Madrid⁴⁹, en donde, dicho sea de paso, el público se hallaba particularmente interesado por la moda vienesa, en particular por Haydn⁵⁰. Es por esto mismo igualmente erróneo el privar a Martín de sus orígenes españoles, y considerarlo un músico italiano más⁵¹, puesto que la facultad de componer según un estilo determinado no implica necesariamente una pérdida de las señas de identidad que el artista haya podido forjarse en su periodo de formación: así, ni Scarlatti debe ser considerado propiamente español, ni Haendel inglés, ni Gluck francés, ni, tampoco, el propio Mozart italiano, por más que se plegaran en ocasiones al estilo de estos países⁵².

Una cosa rara acabó por caer en el olvido, y sólo se la ha tenido en mente por la citada alusión que Mozart hace de ella⁵³. Fétis ponía en boca de Mozart una opinión sobre el autor valenciano: "cuando las obras de Martín pasen de moda, caerán en el más profundo olvido". Esta frase, cuya veracidad no ha podido ser contrastada documentalmente, no es más que un pleonasma. Ade-

48 Cf. G. GÁLVEZ, "Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: 'Il burbero di buon cuore'", *Revista de Musicología* 10 (1987) fasc.2.

49 En concreto el 23 de septiembre de 1789.

50 F.J. HAYDN (1732-1809) compositor austríaco, amigo de Mozart, y considerado como padre de la sinfonía. Su obra gozó de mayor difusión internacional que la de Mozart. Cf. A. MARTÍN MOERNO, *Historia de la música española*. t.IV, *El siglo XVIII*, Madrid, 1985, *passim*.

51 Como plantean E. DENT, *ob. cit.*, p.139 n.1; así como I. SALVAT, "Vicencç Martín y Soler i la seva òpera "Una cosa rara", *Revista Musical Catalana*, 388 (abril 1936) pp. 144-149, 146. DA PONTE, *ob. cit.*, p.106, que no duda en calificar a ésta de "ópera italiana", en cambio jamás deja de llamar español a Martín, a pesar de que emplee su apellido italianizado. Martín tendría problemas con el director de espectáculos de Viena, el conde Rosenberg Orsini, que se oponía sistemáticamente a los compositores que no fueran italianos (*ibid.* 92 y ss.).

52 Scarlatti (1685-1757) era italiano; Gluck (1714-1787) era bohemio; Haendel (1685-1759) era alemán. Sobre esta problemática, véase A. SALAZAR, *ob. cit.* t.IV, *El siglo XIX* (2), p. 326, y en particular, L. BALLESTEROS PASTOR, "El nacionalismo ruso y Tchaikovsky", *Cuadernos del Sur* (25-11-93) p.9.

53 Se ha hablado de que Martín inventa el ritmo de vals en esta ópera, como defendieron entre otros H. ANGLÉS; J. PENA, *Diccionario de la Música Labor*, Madrid, 1954, v. II, p.1483 s.v., pero tal idea no tiene fundamento: cualquier ritmo ternario vivo podría intentar relacionarse al de los valsos (incluso se ha hecho, de manera ridícula, con las sevillanas): cf. O. WELLESLEY, "Vicente Martín y Soler", en S. SADIE (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1980, t. XI, p.735-6, s.v.

más, todavía en tiempos de Mozart no existía una colección de obras (y menos óperas) que pudieran considerarse “clásicas”, si exceptuamos determinadas piezas de carácter religioso. La aparición de repertorios más o menos institucionalizados no se daría hasta bastantes décadas más tarde, y, por cierto, de ellos estuvieron excluidas muchas de las óperas de Mozart que no se acomodaban a los gustos del público⁵⁴. De hecho, Da Ponte calificaba conjuntamente a Mozart y a Martín como “compositores de sumo genio, aunque casi diametralmente opuestos en el género de su composición”⁵⁵. A mediados del s. XIX, Saldoni⁵⁶, inflamado de espíritu patriótico, afirmaba: “Si Martín hubiera sido italiano, sus obras no hubieran caído en el más profundo olvido al pasar la moda de ellas, o bien que si los españoles hubieran tenido más amor patrio y orgullo artístico nacional tampoco hubiera ocurrido así. Pues no se puede comprender que siendo en aquel entonces el maestro Martín, uno de los más aplaudidos y acreditados compositores de Europa, a pesar de alternar sus obras con las de los célebres Mozart, Paisiello, Cimarosa y Guglielmi, cayeran en el olvido al pasar de moda, porque algo bueno tendrían cuando los públicos más inteligentes del mundo las aplaudían con frenesí... Pero las obras de estos tres últimos compositores que acabamos de citar, ¿han vivido lo que las del inmortal Mozart, a pesar de ser conocidos como los primeros de su época?”. Como afirma Peña y Goñi, estas frases son apasionadas, al ir fundamentalmente en contra de la opinión negativa de Fétis, quien de alguna manera pretende comparar a Martín con Mozart, cuando éste estaba abismalmente distanciado de otros excelentes compositores de su tiempo. Pero a Saldoni tampoco le falta razón: la causa de que la ópera española no quedara consagrada internacionalmente (habría que esperar más de un siglo hasta *La vida breve* de Falla⁵⁷) deberíamos buscarla en la posición secundaria de nuestro país en el panorama internacional durante el siglo XIX, junto a nuestra falta de fe en un teatro musical nacional, que llevaría al imperio del gusto italianizante en la ópera de Madrid, y todo ello pese a loables intentos de ópera española que hoy yacen irremisiblemente apartados de la memoria del gran público⁵⁸.

Con el olvido de Martín y Soler también vino el del nombre de la obra teatral en que se basaba la más célebre de sus óperas. Vélez de Guevara, sin

54 Cf. E.J. DENT, *ob. cit.*, 15 y ss.; L. BALLESTEROS PASTOR, “Mozart, ayer y hoy”, *Cuadernos del Sur* (28-3-91) pp.4-5.

55 Cit. por S. KUNZE, *ob. cit.*, 254.

56 Cit. por A. PEÑA Y GOÑI, *ob. cit.*, p.74.

57 Esta ópera obtuvo en 1904 el primer premio en un concurso de la Real Academia de Bellas Artes para la composición de una ópera española. Sin embargo, su estreno no tendría lugar hasta 1913 en Niza.

58 A. PEÑA Y GOÑI, *ob. cit.*, *passim*; cf. J. SUBIRÁ, *Historia de la Música teatral en España*, Barcelona, 1945, pp.163 y ss.; C. GÓMEZ AMAT, *ob. cit.*, en especial, cap. IX.

que él lo pudiera haber imaginado en vida, tuvo la suerte de ser elegido, junto a Tirso, para hacer subir a sus personajes a los escenarios de ópera en Europa, oportunidad de la que no disfrutaron figuras como Lope o Calderón⁵⁹. Es de lamentar que, entre la euforia operística que vive hoy nuestro país, una obra tan relevante no sea debidamente reivindicada, y que si muy pocos son los que recuerdan a Martín, menos aún tienen presente la relación que vincula a la más renombrada de sus óperas con la tradición teatral española.

59 Curiosamente, Juan Vélez de Guevara, el hijo del astigitano, fue el autor de un libreto de zarzuela para la corte de Madrid: *Los celos hacen estrellas*. Véase la edición realizada por J.E. VAREY y N.D. SHERGOLD, con estudio de la música por J. SAGE (Londres 1970).