

Corazón. En Barcelona hubo otra representación del drama jocoso en el Teatro de Santa Cruz el 14 de octubre de 1.794.⁹

En resumen, con la poética del libretista de *dramas jocosos* se añade el segundo elemento afortunado a la historia.

EL LIBRETO ITALIANO O UNA POÉTICA DE OFICIO

El examen general de uno de los libretos que Da Ponte escribió para un compositor contemporáneo y amigo de Mozart, como puede ser el ilustre valenciano Martín y Soler, revela claramente la misma poética teatral de sus obras más conocidas y de la mejor tradición italiana.

La afortunada *metamorfosis* de una gran comedia burguesa de carácter en un divertido libreto es prueba suficiente para demostrar que este poeta, como muchos de sus predecesores y sucesores, supo poner en práctica los usos y costumbres del mundo teatral goldoniano, al expresar acertadamente el gusto por el lenguaje sencillo, gracioso y delicado, pero al mismo tiempo breve y directo; 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 concepción general de sus obras como *vedi commedie ad intreccio* (auténticas comedias de enredo) con partes concertadas en el final feliz.

El resultado es evidente, a partir de *Il Burbero Di Buon Cuore* el poeta manejó todos los mecanismos de la mejor *carpintería teatral italiana* -la goldoniana- lo que le permitió triunfar y le dio los suficientes ánimos para escribir aún algunos excelentes libretos para sus músicos preferidos: Salieri, Mozart y, en especial, Martín y Soler.

Scherzo, sept. 1990

NOTAS

¹ G. Gálvez "Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: *Il Burbero Di Buon Cuore*". *Revista de Musicología*, X, n° 2, 1.987, p. 623-631.

² La traducción de Candoni también sustituyó la adaptación que hiciera el propio Goldoni, en 1.789, de su comedia francesa para el teatro italiano: *Il Burbero Di Buon Cuore*. La adaptación goldoniana es posterior al estreno del *drama jocoso* de Da Ponte y Martín y Soler.

³ Se trata de una clara alusión a *El St De Las Niñas*, (1.806), de Fernández de Moratín que había tenido un gran éxito teatral en Madrid (Cf. R. Andioc *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1.976, p. 497-501).

⁴ Existen dos óperas, al parecer, basadas en el mismo libreto de Da Ponte *Il Burbero Di Buon Cuore*; una con música de De Blasis (1.800) y otra con la de Carcano (1.841).

⁵ L. Da Ponte. *Memorie. I Libretti mozartiani*. Milán, 1.981, p. 102.

⁶ *Ibidem*, p. 92.

⁷ Todas las partes del *drama jocoso* se citan por el texto adaptado y revisado por G. Gálvez. *Il Burbero Di Buon Cuore. Drame Gioioso Per Musica Del Sig. Vincenzo Martini (Libretto di Lorenzo Da Ponte)*. Vienna nel Teatro Di S.Maestà. L'Anno 1.786.

⁸ E. Cotarelo y Mori. *Orígenes de la ópera en España*. Madrid, 1.917, p. 344 y L. Carmena y Millán *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Madrid, 1.878, p. 32.

⁹ F. Virella y Cassañes. *La ópera en Barcelona*. Barcelona, 1.888, p. 235.

MAS SOBRE "IL BURBERO DI BUON CUORE"

(EL GRUÑÓN DE BUEN CORAZÓN)¹

Por Genoveva Gálvez

Cuando en 1.786, Lorenzo da Ponte y Vicente Martín y Soler deciden colaborar para llevar a la escena del Teatro de Corte del Emperador José II en Viena una ópera viva, divertida y al mismo tiempo moralmente edificante, dirigen su pensamiento y su acción al comediógrafo Carlo Goldoni, veneciano como Da Ponte. La comedia sobre la que ambos van a trabajar no es otra que la escrita por Goldoni originalmente en francés *Le Bourru bienfaisant*.

Goldoni, sin dejar de estar empeñado en la transformación del teatro de su país, después de haberse instalado en Francia como autor de comedias, llegaría a ser preceptor italiano de los hijos del Rey, permaneciendo en el vecino país, por cuya cultura sentía gran admiración, los últimos 31 años de su vida, muriendo en 1.793, a los 86 años.

El 16 de marzo de 1.771 escribe a su admirado y ya anciano Voltaire, comunicándole la confección de ésta su primera comedia en lengua francesa y pidiéndole disculpas por si su intento de escribir en una lengua extranjera no resultara lo suficientemente exitoso. Goldoni había dedicado su *Bourru* a la princesa Marie Adelaïde, hija

de Luis XV y su alumna durante bastantes años. En el otoño del mismo 1.771 tuvo lugar la representación ante los Soberanos, en Fontainebleau, obteniendo un clamoroso éxito; durante el último cuarto del siglo XVIII y el XIX, *Le Bourru* habría de ser traducida a casi todos los idiomas europeos y representada en los más importantes escenarios. Incluido Goldoni quien, independientemente de que su obra fuera traducida a su idioma natal al año siguiente de aparecer ésta, realizó su propia traducción en 1.789, con el título más familiar a nosotros de *Il Burbero di buon cuore*.

En la general aceptación de esta comedia influyeron algunos factores: en primer lugar, con ella Goldoni había logrado crear para el teatro un personaje nuevo, el *bufo caricato*, individuo grotesco y de un conservadurismo despótico que, con sus rasgos de carácter ridículo, hacía reír a los espectadores. Otro factor relevante de la obra era la presentación de aspectos sociales de actualidad (es significativa la postura de la protagonista que reivindica el derecho a escoger libremente a su esposo en detrimento de costumbres ya superadas, encuadrándose todo ello en una problemática social de amplia resonancia que debatía el derecho

de toda mujer a decidir su destino). Y finalmente, la comedia era del agrado del público, por el sentimentalismo encantador que la recorre, de máxima actualidad en aquel momento.

Le Bourru fue escrita por Goldoni ateniéndose a las reglas de la unidad dramática de origen aristotélico, de tan rigurosa observancia en el teatro francés, esto es, unidad de acción, de tiempo y de lugar. En un solo día, y en un solo punto, París, las situaciones van adquiriendo su clímax ascendente hasta llegar a la máxima complicación al finalizar el primer acto, y se van resolviendo paulatinamente hasta acabar el segundo. (Da Ponte condensa en su libreto los 3 actos, originales de la comedia en 2, para acomodarlos a lo comúnmente establecido en la ópera bufa).

El genio cómico de Goldoni había experimentado a lo largo de su vida una gran evolución, liberándose poco a poco de los esquemas típicos del cañamazo de la *Comedia del Arte* vigente en su país desde el siglo XVI y se había decantado hacia la comedia de carácter, pero conservando

La escena transcurre en un salón en casa de los sres. Ferramondo y Giocondo. Hay 3 puertas, una conduce al apartamento del sr. Ferramondo, la otra, enfrente, al del sr. Giocondo, y la tercera, al fondo, sirve de entrada y salida de todos los personajes. Habrá sillas, sillones y una mesa con un tablero de ajedrez. El argumento, resumido, es el siguiente: Ferramondo, hombre anciano, rico y sencillo de costumbres es un gruñón incorregible y dominante, pero tiene un corazón excelente. Con él habitan sus sobrinos Angelica y Giocondo. Éste, por acceder en exceso a los caprichos de su algo frívola mujer, Lucilla, sin saberlo ella, en cuatro años de matrimonio ha gastado la fortuna heredada de su difunto padre e incluso la dote de su hermana Angelica, encontrándose al borde de la quiebra. Ferramondo que vive con su criado Castagna y su ama de llaves Marina, censura enérgicamente la conducta de su sobrino, con el que evita hablar (sin aceptar ni una leve alusión de él), a pesar de que sus habitaciones se encuentran frente a frente. Giocondo está a punto de ser



los aspectos más atractivos de vivacidad, movimiento e ingenio que caracterizaban a aquella. Los tiempos nuevos del siglo de las Luces o de la Razón llevaban consigo una vuelta del individuo a las leyes naturales y al realismo cotidiano; las rígidas estructuras de separación de las clases sociales se rompían, la mujer se afirmaba en su papel social y en el arte, la *Affektenlehre* o doctrina científica de los sentimientos había adquirido gran predicamento; en Francia, Rousseau auspiciaba el sentimentalismo y la *comédie larmoyante* de había puesto de moda.

En opinión de Da Ponte, el favor del público estaba asegurado si, además se aunaba a su libreto la música sencilla expresiva y melódica de Martín.

Los personajes que intervienen en ella son 8: Angelica, soprano; Mme. Lucilla, soprano; Marina, soprano (mezzo); Valerio, tenor; Giocondo, tenor; Dorval, bajo (barítono); y dos bajos (bufos), Ferramondo y Castaña.

llevado a la cárcel debido a sus deudas y, angustiado, se dirige a Dorval, amigo íntimo común, para que interceda a su favor, delante de su tío.

También Angelica pasa por un mal trago. Ella ama a Valerio y es correspondida por él, pero es tímida y no se atreve a comunicar a su destemplado tío que desea casarse; además ella cree tener por enemigos a su cuñada y hermano, el cual parece tener la intención de meterla en un convento para evitar problemas con la dote matrimonial el día que haya que casarla. Ferramondo, enterado de semejante dislate, habla con su sobrina, quien al fin le dice que lo que ella quiere es casarse, pero no habla para nada de que su corazón está ya ocupado por Valerio.

Así están las cosas cuando el tranquilo Dorval,² en el transcurso de una de sus habituales partidas de ajedrez con Ferramondo, intenta hablar a éste, sin éxito, en favor de Giocondo. En la conversación surge el nombre de Angelica. El tío inesperadamente le hace a Dorval la proposición

"La serva amorosa".
Dirección: Jacques Lassalle. (1992).
Escenografía y Vestuario: Rudy Sabounghi. Comédie Française. (Foto: Nicolas Treatt).

de que sea él quien se case con su sobrina; si accede a ello, le ofrecerá de dote 100.000 cequifes. El amigo queda enormemente sorprendido: con sus 45 años auestas, no le parece lo más indicado casarse con una jovencita de 16. Sin embargo, halagado, acepta la proposición, siempre que Angelica esté de acuerdo.

Encantado de cómo van transcurriendo las cosas, Ferramondo se apresura a ir a casa del notario para que prepare el contrato, dejando a Dorval que se entienda con la joven. En el diálogo con ella, Dorval comprende que Angelica está ya enamorada, por lo que accede, en cambio, a ser su valedor ante Ferramondo para que los dos jóvenes puedan casarse.

La desesperación de Giocondo, entretanto, ha llegado a su límite, ya no puede ocultar más su situación a su esposa; ésta, al conocer la gravísima verdad y también sus errores, decide presentarse sola ante Ferramondo, sin conseguir nada. Pero, al intervenir más tarde en la conversación de éste con su marido, no pudiendo superar tantas emociones, se desmaya. Arrepentido el tío de su tosca actitud, acude en su ayuda, dispuesto a reparar todos los males.

Entretanto Valerio, enterado del desastre financiero de su futuro cuñado, se presenta para ofrecer a éste sus haberes.³

El gruñón bienhechor se enternece finalmente y, ofreciendo a Giocondo la ayuda necesaria, accede también al matrimonio de Angelica con Valerio, entre el agradecimiento y el beneplácito de todos.

La coda final expresa la moraleja de la obra.

La primera condición que salta a la vista del magnífico libreto de Da Ponte es su teatralidad. Al igual que hiciera Goldoni en la comedia original, Da Ponte amalgama partes serias y partes bufas. Las dos parejas del drama sentimental, Angelica-Valerio, y Giocondo-Lucilla serán los destinatarios de las arias de sentimiento, las de más altura musical, mientras las arias cómicas se reservan a los personajes bufos, que por el contrario tienen las intervenciones de mayor efecto teatral. Marina y Dorval son personajes más difuminados y se les puede considerar como de *mezzo carattere*.

El *Burbero* no es simplemente una ópera para reír, aunque sin duda lo sea, sino para aleccionar. Cuando el influyente Casti, que como todo hombre culto de sus días conocía la comedia de Goldoni, intentaba prevenir a la opinión pública de Viena, en contra del proyecto de colaboración entre Da Ponte y Martín, el Emperador dirigiéndose al Abate, comentó: "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 el Emperador contestó: "Espero que sea así". Como es sabido, la ópera obtendría un éxito extraordinario en su estreno, en 1.786.

Il Burbero se divide en 2 actos con un total de 34 escenas (19+15), la acción es rapidísima y se desarrolla a través de los recitativos seccos, que deben ser muy libres, la entrada o salida de cada personaje -en el escenario único en que la obra tiene lugar- implica el comienzo de una nueva escena. Comienza con una Obertura de tipo italiano, sigue la Introducción (nº 1) que es un Terzetto, la numeración de los fragmentos con voz llega al último Final (nº 42), pasando por arias para cada personaje, duettos, otros terzettos y los 2 concertantes con los que se concluye tanto el 1º como el

2º acto. Hay 2 recitativos *accompagnatos* ("segue con stromenti" dice la partitura) que no conducen la acción, sino que son propiamente ariosos que preparan el ambiente al Aria que sigue.

W.A. Mozart escribió para esta ópera 2 arias que están destinadas a Lucilla (*Chi sà, chi sà qual sia*, nº 9/I y *Vado, ma dove?*, nº 15/II) en 1.789; ni qué decir tiene que enriquecen enormemente la partitura. También L. Cherubini escribió un aria para *Il Burbero*⁴ que el *New Grove's* da por perdida, para ser cantada por Valerio (*Penso, rifletto*) que, eventualmente podría ser colocada en lugar de la original de Martín *Hò i fini lavori* (14/I)

Los nº 7 (Aria de Giocondo) y 12 (Aria de Angelica) pueden ser tomados como arias *Da Capo*, bien que incompletas, con su habitual estructura temaria y parte central diferente, rectificando lo que escribí en mi anterior artículo, citado previamente. En las distintas versiones que he podido manejar hay arias alternativas, cosa común en la época, y ante la duda de escoger una u otra, me pareció lo más indicado que figurara para la edición, aquélla que fuera musicalmente más interesante, formando una versión arquitectónica.

La orquesta empleada, característica del estilo de la Escuela de Mannheim, consta de parejas de flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas (sólo en la Obertura), timbal (únicamente en el 1º y último número), y la cuerda; naturalmente añadiendo el clavicémbalo para los recitativos.

Dentro de la simplicidad general de escritura, señalaremos su aspecto descriptivo; los pasajes cómicos, son irónicamente resaltados con numerosos *figuralismos*, véase como ejemplo la línea cromática ascendente con las palabras "crescer sento il mio martir",

o los saltos interválicos de la melodía, con las palabras "qui nasce un precipizio", verdaderamente abismal para la voz: y otros muchos.

Es de advertir que, en este momento, ni los "f" ni los "sf", tan profusamente empleados, son tan exagerados como llegarían a serlo más tarde.

La ornamentación en la época pre-clásica no se reservaba exclusivamente para las cadencias, sino para todos aquellos pasajes que lo requerían por su debilidad o reiteración en el desarrollo musical: frases que se repiten cuatro veces, no deberán serlo nunca de la misma manera, y se hará bien en variarlas, con los conocimientos requeridos y el mejor gusto posible.

Y para terminar, quisiera destacar que Martín emplea frecuentemente formas de danzas (*minuets*, *passepieds*), característicos de la época galante, pero todavía en mayor número, melodías que recuerdan mucho a la tradición folclórica catalano-aragonesa y valenciana, como *sardanas* o *siguidillas*; lo que demuestra que, a pesar de componer en la línea italiana, acudía con frecuencia a elementos de la tradición española.

Scherzo, sept. 1990.

NOTAS

¹ Este trabajo puede considerarse como material complementario de un artículo previo de la autora: *Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler. "Il Burbero di buon cuore"*, en *Revista de Musicología*, vol X, nº 2, 1.987, pp. 623-631.

² Este personaje es la antítesis flemática del irascible Ferramondo.

³ Nótese la importancia de los valores económico-sociales como la reputación y el buen nombre y la elevada postura de Valerio, quien, pagando las deudas de Giocondo, quiere salvar la buena fama de la familia.

⁴ v. *New Grove's*, 1.980, val. IV, pág 212. Agradezco a Víctor Pagán la aportación de este dato.