

## *Li due avari*: nueva aportación al catálogo temprano del compositor Vicente Martín y Soler

NIEVES PASCUAL LEÓN

Conservatorio Superior de Música de Valencia  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1917-6957>

**Resumen:** El valenciano Vicente Martín y Soler presentó el «dramma giocoso per musica» *Li due avari* en los Reales Sitios en 1776, probablemente durante la temporada de verano de la corte en San Ildefonso. La ópera, con texto italiano de Gerolamo Bosello, es una adaptación de la anterior «comédie mêlée d'ariettes» *Les deux avars*, con música de André-Ernest-Modest Grétry sobre texto de Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey. El hallazgo del libreto, del que únicamente existía una referencia secundaria hasta la fecha, invita hoy a completar la primera etapa creativa del compositor en el entorno madrileño, al que se incorporó desde Valencia a través de su participación en las representaciones ofrecidas por la compañía dirigida por Francisco Creus y Luigi Marescalchi. Al mismo tiempo, el estudio del texto permite analizar los procesos de adaptación del género lírico al modelo italiano que imperaba en la corte española de la época.

**Palabras clave:** Vicente Martín y Soler, *Li due avari*, Gerolamo Bosello, *Les deux avars*, Reales Sitios, Carlos IV.

**Abstract:** The Valencian-born composer Vicente Martín y Soler presented the “dramma giocoso per musica” *Li due avari* at the Reales Sitios in 1776, probably during the summer season of the court in San Ildefonso. The opera, with Italian text by Gerolamo Bosello, is an adaptation of the earlier “comédie mêlée d'ariettes” *Les deux avars*, with music by André-Ernest-Modest Grétry on text by Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey. The discovery of the libretto, of which there only existed a secondary reference to date, helps now the research of the composer's first creative stage in Madrid's environment, where he joined from Valencia through his participation in the performances offered by the company run by Francisco Creus and Luigi Marescalchi. At the same time, the study of the text allows to analyze the processes of adaptation of the lyric genre to the Italian model that prevailed at the Spanish court of the time.

**Keywords:** Vicente Martín y Soler, *Li due avari*, Gerolamo Bosello, *Les deux avars*, Reales Sitios, Carlos IV.

«LA MUSICA È DEL SIGNOR VINCENZO MARTIN, DETTO IL VALENZIANO»

Existe ya un significativo corpus bibliográfico en torno a la figura del compositor Vicente Martín y Soler. La celebración del 250 aniversario de su nacimiento en 2004 sirvió como aliciente para fomentar un estudio más profundo de su obra, que cataliza el indudable talento del músico valenciano y la vasta experiencia musical que adquirió a lo largo de su trayectoria profesional. Sin embargo, quedan aún sin resolver algunos interrogantes sobre aspectos concretos de su carrera. A su vez, ciertas hipótesis se han trasladado a través de la bibliografía sobre el compositor, que se ha ido nutriendo de la aceptación de unos datos parcialmente difusos, especialmente en relación a su etapa de juventud.

La rápida y cambiante trayectoria profesional de Vicente Martín nos obliga a entender el contexto que rodea a cada una de sus etapas creativas. Concretamente, el análisis de su recorrido profesional y creativo durante los años de juventud reclama un conocimiento simultáneo del contexto artístico –valenciano y madrileño–, así como de sus condiciones de producción musical.

Tras la aprobación de la Real Orden de 14 de agosto de 1760, se levantó finalmente la prohibición que durante doce años había privado de espectáculos teatrales a la ciudad de Valencia. El antiguo Corral de la Olivera había sido derribado en 1750, por lo que fue necesario habilitar un antiguo almacén como teatro. El escenario de la Botiga de la Balda se inauguró el 23 de marzo de 1761 y mantendría su actividad durante casi dos décadas<sup>1</sup> (Fig. 1).

A estos espectáculos se sumaron las representaciones teatrales ofrecidas en las temporadas 1768/1769 y 1769/1770 por una compañía italiana dirigida por el empresario catalán Francisco Creus y el músico boloñés Luigi Marescalchi<sup>2</sup>. Para ello fue necesario que Felipe Fontana –arquitecto, pintor y escenógrafo de la compañía– acondicionara como teatro uno de los salones del palacio de los Duques de Gandía<sup>3</sup>. La compañía contaba con el apoyo de algunos nobles para actuar en primavera/verano en los Reales Sitios de Madrid; meses más tarde, este mismo grupo de italianos se desplazaba a

<sup>1</sup> ZABALA, Arturo: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1960, p. 20; *Idem*, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 29.

<sup>2</sup> BOMBI, Andrea: «Martín y Soler, Valencia, Europa», en LINK, Dorothea y WAISMAN, Leonardo J. (eds.): *Actas del congreso internacional «Los siete mundos de Vicente Martín y Soler»*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2010, pp. 69-90; 75.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 88-92.

Valencia, donde reponía la presentación de los títulos en la temporada de otoño-invierno<sup>4</sup>.

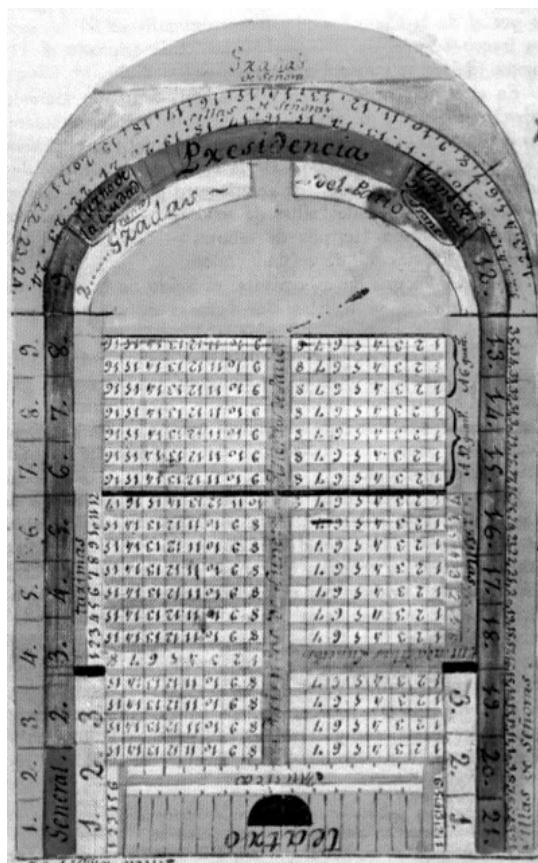


Fig. 1. Planta de la Botiga de la Balda (Archivo Municipal de Valencia).

Vicente Martín se había formado como infantilillo de la Catedral de Valencia bajo el magisterio de capilla de Pascual Fuentes Alcàsser entre agosto de 1760 y septiembre de 1764. En octubre de 1766 fue nombrado mozo de capilla, plaza a la que renunció en abril de 1769<sup>5</sup>. Se ha rechazado ya de forma

<sup>4</sup> COLAS, Damien y DI PROFIO, Alessandro (eds.): *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, vol. 1, Wavre, Mardaga, p. 192.

<sup>5</sup> Según las actas de la Catedral de Valencia, *E-Vac*, Reg. 1631, f. 200.

contundente la hipótesis de que hubiera ocupado un puesto como organista en Alicante<sup>6</sup>, por lo que la etapa valenciana conecta directamente con los años madrileños del compositor.

Así, se acepta de forma generalizada que Vicente Martín entablara relación con la compañía de los Reales Sitios entre otoño de 1768 y la primavera siguiente. Tal como da a entender su expediente matrimonial, firmado en 1774, pudo haberse unido a los músicos como instrumentista y, de este modo, entrar en contacto con la vida teatral de la capital, en la que se habría instalado a partir de 1769<sup>7</sup>. El conocimiento y la convivencia con el estilo imperante en el repertorio de moda y su presumible actividad en la adaptación de títulos italianos debió de llevarle a la aplicación de las fórmulas para la elaboración de un repertorio propio con el que se presentó como compositor ante la corte en 1775/1776.

La controversia que existía hasta la fecha en torno a la representación de la que debió de ser su primera ópera respondía a la ausencia de fuentes primarias que documentaran fehacientemente este hecho. La primera referencia que se había tenido en consideración procedía del *Indice de' teatrali spettacoli*<sup>8</sup>, un catálogo milanés de espectáculos líricos que anunciaba para el año 1776 y las festividades de Carnaval de 1777 la presentación de dos *drammi giocosi* para los Reales Sitios: *La Locandiera*, con música de Salieri sobre texto de Domenico Poggio, basado a su vez en la obra homónima de Goldoni; y *Li due avari*, con música de Vicente Martín sobre libreto de Gerolamo Bosello. La noticia no contenía más datos sobre este título, del que tampoco se conocía el libreto o la música. Es por ello que los estudiosos habían preferido ser prudentes a la hora de admitir con seguridad su representación.

Por otro lado, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva entre sus fondos una partitura en formato apaisado encabezada por una portada con el título *Il tutore burlato. Musica del Sigr. Vincezo [sic] Martin detto Il Valenziano Nel Real Sito di S: Ildifonso anno 1775* (signatura Mus 57-14) (Fig. 2). De este modo, y a pesar de la ausencia de fuentes impresas que documenten que *Il tutore* se representara efectivamente en este año, predomina la hi-

<sup>6</sup> «Después de haber hecho sus estudios de música en la Metropolitana como infante de coro, desempeñó algún tiempo el cargo de organista en Alicante; pero su inclinación a la música de teatro le decidió a presentar la dimisión de esta plaza para trasladarse a Madrid». RUIZ DE LIHORY, José. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, Doménech, 1903, p. 326.

<sup>7</sup> Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla 295/22.

<sup>8</sup> Citado en VERTI, Roberto (ed.): *L'indice de' teatrali spettacoli, 1764-1823*, Pésaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 62 y 77.

pótesis de que fuera esta su primera obra para la corte<sup>9</sup>. No obstante, Rainer Kleinertz, ofrece una transcripción alternativa de la última cifra, datando la obra tres años más tarde<sup>10</sup>. En este caso, *Li due avari* ocuparía el primer lugar, cronológicamente hablando, en la producción del valenciano.



Fig. 2. *Il tutore burlato*, portada de la partitura. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

A falta de una fuente musical que permita llevar a cabo una restauración completa de esta obra de 1776, el hallazgo de un ejemplar de su libreto impreso de *Li due avari*<sup>11</sup> motiva hoy un análisis del texto escrito que nos aproxime a su estructura dramática (Fig. 3). El estudio del poema y su vinculación con el aparato musical subyacente nos permitirá acercarnos a los procesos de elaboración operística con los que Vicente Martín debió de familiarizarse en su incipiente carrera como compositor.

<sup>9</sup> Para un análisis detallado de la obra, véase WAISMAN, Leonardo J.: *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007, pp. 125-174.

<sup>10</sup> KLEINERTZ, Rainer: «Zwischen Neapel und Madrid: Vicente Martín y Soler und das spanische Königshaus», en *Anuario musical*, 51 (1996), pp. 166-175; 167.

<sup>11</sup> Conservado en la Thomas Fisher Library Rare Book Collection de la Universidad de Toronto, con signatura itp 01845.



Fig. 3. *Li due avari*, portada del libreto.

Al mismo tiempo, la fuente que aquí se presenta resulta fundamental en la descripción de esta primera etapa de su biografía y completa la caracterización de la figura de Vicente Martín, a la vez que pone de manifiesto la necesidad de trabajar en la restitución de nuestro patrimonio musical, frecuentemente invocado pero que reclama aún el esfuerzo de la investigación.

«RECURRIR ALGUNAS VECES A LA MÚSICA PARA DISTRAERSE»

Tal como reza la cubierta del libreto, se trata de una adaptación de la *comédie mêlée d'ariettes* (literalmente, «comedia mezclada con arietas») *Les deux avares*, estrenada en Fontainebleau y en la Comédie Italienne de París a finales de 1770, con música de André-Ernest-Modeste Grétry

(1741-1813) sobre texto de Charles-Georges Fenouillot de Falbaire de Quingey (1727-1800)<sup>12</sup> (Fig. 4).

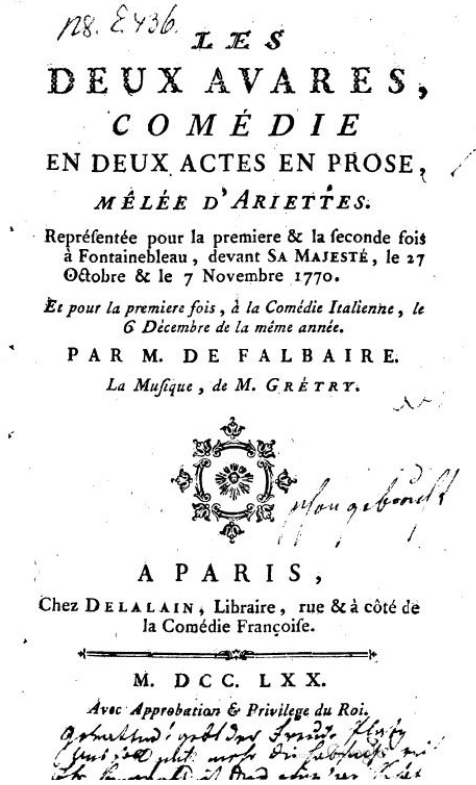


Fig. 4 *Les deux avares*, portada del libreto.

El libretista de la versión italiana fue Gerolamo Bosello, cuyo nombre arcádico de Filone Acrisiaco consta también en el impreso. La pertenencia a la Arcadia –institución académica entre cuyos miembros se encontraban personajes españoles tan ilustres como el propio rey Carlos III, el teórico Antonio Eximeno, el dramaturgo Ramón de la Cruz o el compositor Domin-

<sup>12</sup> *Les deux avares*, comédie en deux actes en prose, mêlée d'ariettes. Représentée pour la première & la seconde fois à Fontainebleau, devant Sa Majesté, le 27 Octobre & le 7 Novembre 1770. Et pour la première fois, à la Comédie Italienne, le 6 Décembre de la même année, Paris, Delalain, 1770.

go Terradellas— avala la proximidad de Bosello a uno de los círculos artísticos y literarios de mayor efervescencia en la transición estilística entre los modelos de ópera barroca y la nueva estética del género que reclamaba el Clasicismo.

El índice de miembros publicado por la propia Accademia recoge su nombre como «Girolamo Bosello da Venezia», y registra su ingreso en 1776<sup>13</sup>. Bosello había nacido en Venecia en 1736 y había contraído matrimonio en 1774 con la cantante Anna Morichelli (1745-1800), que se uniría a la compañía de los Reales Sitios en 1776. Cotarelo cita un informe con fecha de 5 de septiembre de 1776 firmado por Manuel de Pinedo, regidor de la ciudad y anterior comisario de comedias, José Olivares y Pedro José Noriega, también regidores y comisarios en activo, y Pedro Coliba, vecino de Madrid. En nombre de los «cuatro socios *impresarios* de los teatros de los Reales Sitios» —Girolamo (castellanizado como Jerónimo) Bosello, Francisco Benuci, Carlos y Luis Zanini— solicitaban utilizar el teatro de los Caños del Peral durante la temporada de invierno<sup>14</sup>. Deducimos, por tanto, que Bosello se había incorporado en calidad de empresario a la compañía en la que cantaba su reciente esposa y que habría sido precisamente en este entorno donde habría encontrado a Vicente Martín: la proximidad laboral entre el compositor —un joven de 22 años que se incorporaba a la creación lírica desde su propia experiencia como intérprete— y el libretista sugiere un trabajo conjunto durante la elaboración de la obra.

Aunque en el libreto no se indica la fecha de presentación de la obra, es posible plantear ciertas hipótesis conociendo los traslados de la corte entre los Reales Sitios: Aranjuez en primavera, La Granja de San Ildefonso en verano, El Escorial en otoño y El Pardo en invierno.

El conde de Aranda había instituido las representaciones líricas de los Reales Sitios en 1766 con el objeto de ofrecer entretenimiento a la corte en su itinerancia entre sus residencias. Con este objeto se construyeron sendos teatros en las sedes de La Granja de San Ildefonso y en Aranjuez. Asimismo, la reforma emprendida por Aranda promovió la traducción al castellano de algunas comedias del repertorio francés de décadas anteriores, que debían servir como modelo dramático de desarrollo de las normas clásicas<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> GIORGETTI VICHI, Anna Maria: *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma, Arcadia Accademia Letteraria Italiana, 1977, p. 127.

<sup>14</sup> COTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 194-195.

<sup>15</sup> LAFARGA, Francisco: «La comedia francesa» y «Traducciones de comedias francesas», en LAFARGA, Francisco (coord.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 87-104 y 235-294.



No existen fuentes que documenten algún tipo de actividad operística entre 1771 y 1776<sup>16</sup>, por lo que es necesario tomar como referencia el libreto de la ópera *Le gemelle* –con música de Antonio Tozzi sobre texto de Girolamo Tonioli–, en el que consta que fue representada ese mismo año de 1776 en el palacio de San Ildefonso. Este dato nos permite plantear la hipótesis de que, de forma similar, el estreno de *Li due avari* también tuviera lugar durante la temporada de veraneo de la Familia Real en esta residencia<sup>17</sup>. La dedicatoria del autor no alude a ningún acontecimiento concreto ni a ninguna determinada celebración cortesana, sino que apela únicamente a la afición musical y «discernimiento [...] en esta facultad» del Príncipe de Asturias, así como a su protección a las artes:

«Ser[enísi]mo Señor. El ánimo de V. A. ocupado en asuntos de superior entidad, sabe recurrir algunas veces a la música para distraerse: y aunque por una parte la inteligencia, gusto y discernimiento de V. A. en esta facultad desaniman a quien aspira a deleitar plenamente su delicado oído; por otra, confiado en la protección que V. A. concede a los que procuran adelantar en las Artes, me atrevo a ofrecer a sus pies el nuevo Drama de los Dos Avaros, que he puesto en música»<sup>18</sup>.

A pesar de lo habitual del tono encomiástico en los párrafos que precedían tradicionalmente al texto de la comedia, en esta ocasión las palabras de Vicente Martín no son vacías o simplemente laudatorias. Carlos de Borbón (1748-1819), futuro Carlos IV y dedicatario de la obra, había recibido una completa formación musical por parte de los maestros de violín Felipe Sabatini –hasta su fallecimiento en 1770– y Gaetano Brunetti –a partir de enero de 1771–.

El ya citado *Índice* se refería a una segunda representación de *Li due avari* coincidiendo con los festejos de Carnaval, que en el año 1777 se puede datar entre el jueves 6 de febrero (jueves lardero) y el martes 11 de febrero, previo al Miércoles de Ceniza. No obstante, parece razonable considerar que, en esta ocasión, *Li due avari* no se interpretara ya en la residencia veraniega, sino que fuera en el palacio de El Pardo, coincidiendo con las salidas a la naturaleza de que gustaba la Real Familia en estas fechas<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> LEZA, José Máximo: «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)», en *Revista de Musicología*, 32/2, pp. 503-546; 509.

<sup>17</sup> *Le gemelle. Dramma giocoso per musica di Girolamo Tonioli da rappresentarsi nel Real Sito di S. Ildefonso l'anno 1776. Dedicato a sua altezza reale la serenissima infanta di Castiglia D. Maria Giuseppa*, Madrid, Joaquín de Ibarra, [1776].

<sup>18</sup> *Li due avari. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nei Reali Siti di S. M. C. l'anno 1776. Tratto dal francese da Gerolamo Bosello*. Madrid, Joaquín de Ibarra, 1776, pp. 3-4.

<sup>19</sup> En su *Historia del reinado de Carlos III*, Antonio Ferrer del Río narra la oposición del franciscano Joaquín de Eleta, confesor de Carlos III, a la representación de comedias

## «TRATTO DAL FRANCESE»

El análisis comparado del libreto en su versión italiana frente al original francés sugiere una evidente adaptación que, más allá de la traducción textual, transfiere la comedia al gusto local de raíz italianizante. Como se ha dicho más arriba, *Les deux avars* tomaba la forma de *comédie mêlée d'ariettes*, género en el que se alternaba el tono cantado de breves arias y el tono hablado del texto en prosa. A diferencia de la *opéra comique en vaudevilles*, habitual de la escena francesa, este nuevo tipo de comedia pretendía adoptar los rasgos exigidos por el género dramático, desde la coherencia de la trama hasta el mayor refinamiento de las formas de expresión. Los argumentos solían basarse temas populares o mágicos, con predilección por el tópico del triunfo del amor sobre el bienestar del poder<sup>20</sup>. Tal como sugiere el libreto, las arietas tenían una estructura sencilla, con una estructura *da capo* (ABA) en la que se vuelve al *ritornello* tras entonar la estrofa. De forma extraordinaria, en la primera aria de Jérosme (acto I, escena 1ª), la sección central (B) se desarrolla en estilo recitativo.

La primera adaptación se revela al cotejar la tabla de personajes de ambas versiones (Tabla 1). El elenco mantiene los nombres de los dos protagonistas (Gripon-Grippone; Martin-Martino) e introduce nuevos nombres italianos para el resto del elenco (Henriette-Lauretta; Jérosme-Riccardo; Madelon-Niccolina). Se transforma también la filiación de Niccolina, sirvienta ahora de Lauretta y ya no de Grippone, como lo había sido Madelon, su homóloga francesa. A estos personajes se añaden los de cadí de Esmirna y cónsul de Francia en el libreto de Bosello, que además hace participar en la escena como figurantes al secretario del cónsul y a un joven francés. A pesar de la indicación contraria de la tabla de personajes, el coro de jenízaros sí participa activamente en el desarrollo de la trama, con sendas intervenciones en

---

en tiempo de Carnaval en El Pardo: «Deseosos el príncipe de Asturias y los infantes de que cierto Carnaval se representara alguna comedia en El Pardo, valiéronse de un confidente para insinuárselo al corregidor Armona. Este había de explorar la voluntad del Padre Eleta. Lo que pasó entre ambos se halla escrito por grave pluma. “El domingo hizo su visita (escribe Armona hablando de sí propio). Buena introducción, buenas palabras y plácido humor. Tanteado el vado, le hizo su abertura en tono de pedir consejo y protección para algunas funciones muy decorosas de música y alguna comedia, si la familia Real gustase de ellas, como cosa de Carnestolendas. ¡Tú que tal dijiste! Se trasformó el hombre, y con semblante adusto y tono de misión de plaza le dijo: No señor corregidor; ni imaginarlo. ¡Comedias! Primero me dejaré cortar la cabeza (y se daba una cuchillada con la mano en el pescuezo) que permitir las en los Sitios Reales. ¡Vayan a los infiernos esas comedias de los infiernos!”». FERRER DEL RÍO, Antonio: *Historia del reinado de Carlos III en España*, vol. IV, Madrid, Matute y Compagni, 1865, pp. 347-348.

<sup>20</sup> BARTLET, M. Elizabeth C.: «Comédie mêlée d'ariettes», en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Nueva York, Oxford University Press, 2001. Disponible online en: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Fecha de consulta: 09.07.2021]

la escena 15ª del acto I («La guardia pasa») y en la escena 3ª del acto II («Oh come e buono!»).

**Tabla 1. Elenco de personajes.**

<i>Les deux avares (1770)</i>	<i>Li due avari (1776)</i>
Gripon, avaro	Grippone, avaro
Martin, avaro	Martino, avaro
Henriette, sobrina de Gripon	Lauretta, sobrina de Grippone
Jérosme, sobrino de Martin	Riccardo, sobrino de Martino
Madelon, sirvienta de Gripon	Niccolina, sirvienta de Lauretta
Ali, primer jenízaro	Ali, jefe de los jenízaros
Mustafa, segundo jenízaro	–
Osman, y otros siete jenízaros	Osmano, otro jefe de los jenízaros
	El cadí de Esmirna
	El cónsul de Francia
	Personas que no hablan: El secretario del cónsul de Francia Jenízaros Un joven francés

Al cotejar ambas versiones, se comprueba también que Bosello pretendió equilibrar las intervenciones de los personajes. Así, aun manteniendo la ubicación original de las arietas, el libreto italiano redistribuye la participación de los cuatro roles principales que componen el núcleo de la trama: los dos avaros Martino y Grippone, y los enamorados Riccardo y Lauretta. A ellas se añade un aria de Ali en el segundo acto, en registro cómico, al que replica el coro de jenízaros.

Por otra parte, el final de la versión francesa consiste en un *vaudeville* en el que los dos avaros reflexionan a dúo y cumple una función de moraleja. Tal como es habitual en el género<sup>21</sup>, Martin se dirige al público con la última estrofa, apelando a su complicidad y pidiendo su aplauso («Nous l’aurons, ce trésor si rare, / Messieurs, si vous applaudissez»). Por otra parte, en la ver-

<sup>21</sup> BARNES, Clifford: “Vaudeville”. En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Nueva York, Oxford University Press, 2001. Disponible online en: <<http://www.oxfordmusiconline.com>> [Fecha de consulta: 09.07.2021]

sión italiana, la escena 7ª del acto II se construye como un *finale* en el que los diferentes personajes se van incorporando de manera acumulativa para, finalmente, entonar una estrofa final («Che notte felice!»). Nótese cómo la ubicación de números colectivos al final de cada uno de los actos desempeña un papel estructural al reforzar el carácter conclusivo de la trama (Tabla 2).

**Tabla 2. Intervenciones de los personajes.**

	<i>Les deux avares</i> (1770)	<i>Li due avari</i> (1776)
I, 4	Martin: «Sans cesse auprès de mon trésor»	Martino: «Se tu vieni in mio potere»
I, 5	Martin: «Nieces, neveux, race haïssable»	Grippone: «Son nemici a noi giurati»
I, 6	Henriette: «Plus de dépit, plus de tristesse»	Riccardo: «Soffrir saprei costante»
I, 11		Lauretta: «Giusto Ciel! ch'è quel c'io sento?»
II, 1	–	Martino: «Parmi già tutto tranquillo»
II, 2	–	Riccardo: «A Parigi tutto è bello»
II, 3	–	Grippone: «Ecco quà quest' è la scala»
II, 4	Ali: «Ma foi, que Mahomet en gronde»	Ali: «Io mi rido di Maometto»
II, 6	–	Lauretta: «Ha! se spiegar potessi»

Sin embargo, más allá de estas adaptaciones puntuales que mantienen la estructura fundamental de la comedia, la transformación más profunda es la que sufre la prosa del original, que se convierte en verso rimado en la versión de Bosello. La comedia francesa se construye en la alternancia de partes habladas y cantadas. También el metro de las arias se adapta a las convenciones dramáticas de la comedia italiana, por lo que resulta evidente que Martín y Soler no pudo trasladar a *Li due avari* la partitura de Grétry y hubo de componer nueva música para el nuevo texto.

El estudio del libreto revela una clara polarización en la estructura métrica entre las secciones libres de estilo recitativo –equivalentes a las partes habladas del texto original francés– y las arias, dúos o conjuntos de forma estrófica. Por una parte, las secciones de recitativo, de carácter predominantemente descriptivo y narrativo, suelen recurrir a estructuras libres, con especial predilección por la silva. A través de esta alternancia irregular de versos heptasílabos y endecasílabos, al autor evita la rigidez de las tipologías estróficas de metro y rima regular. Asimismo, la no sujeción a un patrón rítmico, contribuye a la fluidez de un poema en el que la partición de los versos aporta una llamativa agilidad y naturalidad al monólogo o al diálogo entre personajes.

Por otra parte, las secciones estróficas sirven a la manifestación del sentimiento –individual o colectivo– de los personajes: el autor se vale aquí de versos regulares por su mayor agilidad. Predomina la octavilla italiana con versos de arte menor. La rima consonante es libre en los versos interiores y aguda entre los versos 4º y 8º:

Acto I, escena 5ª	Martino:	Son nemici a noi giurati	8-
		Li parenti, o caro amico,	8a
		E credete a quel c'io dico,	8a
		Ch'è la pura verità.	8b
		Attenzion, che ve lo provo	8-
		Con un giusto paragone,	8c
		Di tai razza di persone	8c
		La peggiore non si dà.	8b

Aparecen también otras formas estróficas. Así, Riccardo se presenta en la escena 1ª del acto I con la primera cuarteta de un dúo que, tras ser interrumpido por un recitativo en silva, es entonada de nuevo por Lauretta. El metro en arte mayor sirve para dotar de una expresión noble al sentimiento amoroso que desencadena la trama. Al mismo tiempo, la polimetría evita la monotonía en que resultaría un poema de estricta regularidad métrica:

Acto I, escena 1ª	Riccardo:	Canta di notte il rosignol talora Per rallegrar la dolce sua compagna, E s'ella non risponde ei canta ogn'ora, E del ritardo suo sempre si lagna.
		Ascoltiamo... nessuno quì si sente. La cara mia Lauretta Non osa comparire. Forse in casa è suo Zio; cantiam più forte. Quando ti placherai barbara sorte!
	Lauretta:	Canta di notte il rosignol talora Per rallegrar la dolce sua compagna, E s'ella non risponde ei canta ogn'ora, E del ritardo suo sempre si lagna.

«CONTENTI GLAMANTI, BURLATI GLI AVARI»

Con las salvedades ya comentadas en lo referente al conjunto de personajes que intervienen en la comedia, el texto de Bosello es muy comedido en

la adaptación de la historia original propuesta por su antecesor francés. La trama se desarrolla en Esmirna (Turquía) y narra la historia de amor entre Lauretta, sobrina de Grippone, y Riccardo, sobrino de Martino, en la que los intereses pecuniarios de los dos avaros se oponen a la causa sentimental de los jóvenes.

De la descripción escenográfica que se incluye en la fuente –bastante más detallada en *Les deux avares* que en su traducción italiana–, y de la lectura del libreto no se desprenden cambios de decoración ni audacias escénicas significativas. La ya mencionada falta de certeza en relación al teatro que acogió esta representación no permite extraer una conclusión definitiva sobre las limitaciones en la ambición escenográfica de la obra. Algunas aco- taciones escénicas sí que aluden a la ubicación de algunos personajes o del coro de jenízaros fuera de la visión del público y a su desplazamiento hacia la parte delantera del escenario, lo que contribuye a crear efectos espacia- les. Así ocurre, por ejemplo, en la escena 3ª del acto II: «Coro di dentro in lontano»; «Coro di dentro più vicino»; «Ali di dentro»). De este modo, las intervenciones fuera de escena crean un segundo plano sonoro que sugiere una acción lejana respecto al espacio principal de la trama.

El hallazgo del libreto de *Li due avari* supone la constatación de la que, quizás, fuera la primera representación operística del joven Martín y Soler en su etapa madrileña. El análisis de la fuente literaria revela que la come- dia francesa continuaba siendo un referente para la creación lírica y que la influencia italiana poseía una extraordinaria autoridad en la adaptación textual y musical. El cotejo del libreto con su precedente francés demuestra que, mucho más que una traducción, Bosello reescribe las arias y transforma el texto en prosa, llevando a cabo una profunda modificación, acorde con las expectativas de la corte.

En definitiva, al analizar el poema comprobamos cómo Bosello y Martín superan la alternancia entre recitado y cantado de la *comédie mêlée d'ariettes* original y, de acuerdo con las exigencias impuestas por la comedia lírica ita- liana, atribuyen a la música una participación absoluta a lo largo de todo el poema. Este, por tanto, no se concibe de forma autónoma, sino paralelamente a la melodía, que adecúa la acentuación y el ritmo de su prosodia. Esta com- posición paralela de texto y música plantea la cuestión acerca de los recursos retóricos y de asimilación entre ambas expresiones artísticas; habremos de esperar, no obstante, al descubrimiento de las fuentes musicales para evaluar de qué modo el discurso musical es condicionado por el texto poético.

Recibido: 11 de julio de 2021

Aceptado: 5 de septiembre de 2021