

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

---

---

# MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

---

20/2017

---

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,  
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Irina Kryazheva**

*El compositor y el poder: Vicente Martín y Soler en la corte  
de Catalina II de Rusia*

The Musical Composer and the Power:  
Vicente Martín y Soler at the Court of Catherine II of Russia  
pp. 177-185

DOI: 10.15581/001.20.177-185



Universidad  
de Navarra

---



# El compositor y el poder: Vicente Martín y Soler en la corte de Catalina II de Rusia

*The Musical Composer and the Power:  
Vicente Martín y Soler at the Court of Catherine II of Russia*

IRINA KRYAZHEVA

State Institute for Art Study (Moscú)  
[irinakryazheva@yandex.ru](mailto:irinakryazheva@yandex.ru)

RECIBIDO: JUNIO DE 2017  
ACEPTADO: SEPTIEMBRE DE 2017

**Resumen:** Las óperas «rusas» del compositor valenciano Vicente Martín y Soler fueron creadas durante su estancia en la corte de Catalina II, a partir de libretos escritos por la misma zarina. Catalina valoraba el teatro musical por considerarlo un instrumento útil tanto ideológica como moralmente. Por eso reorganizó el teatro cortesano y prestó una especial atención al desarrollo de la ópera rusa y en ruso. En el contexto histórico de la época, Martín y Soler participó en esos proyectos ideológicos y políticos de la emperatriz, a pesar de que regulaban y limitaban el arte del mismo compositor.

**Palabras clave:** Vicente Martín y Soler. Catalina II. Rusia. Ópera. Siglo XVIII. Teatro cortesano.

**Abstract:** The «Russian» operas of the Valencian musical composer Vicente Martín y Soler, were created during his stay at the court of Catalina II, from librettos that were written by the tsarina. Catalina valued musical theatre as an instrument useful both ideologically and morally. For this reason she reorganized the court theatre and paid special attention to the development of the Russian opera and in Russian language. In the historical context of the time, Martín y Soler participated in those ideological and political projects of the Empress, although these regulated and limited the art of the composer himself.

**Keywords:** Opera. XVIII<sup>th</sup> Century. Catherine II of Russia. Vicente Martín y Soler. Courtesan Theatre.



El tema de las relaciones entre el artista y el poder ha ocupado un lugar especial a lo largo de la historia. Cambiaban los regímenes, las estructuras sociales..., pero el artista, siempre e inevitablemente, mantenía una relación con el poder, pues dependía de este en mayor o menor medida: recibía encargos estatales o trabajo en la corte o en casa de un aristócrata, cumplía encargos de sus mecenas o sufría la censura de las autoridades... Las manifestaciones de esta problemática multifacética y complicada variaron de una época histórica a otra; pero siempre ha sido así: el poder influye en el arte y, al mismo tiempo, el artista ejerce su influencia sobre el poder.

Para analizar esta cuestión he elegido como protagonistas a dos figuras del Setecientos: el compositor español Vicente Martín y Soler (1754-1806), oriundo de Valencia, y la emperatriz rusa Catalina II (1762-1796). Sus caminos se cruzaron en el año 1788, cuando Martín y Soler, el favorito del público de Viena y del emperador José II, que se encontraba en el cénit de su fama europea, viajó a San Petersburgo para convertirse en el compositor de la corte.

Como es sabido, a Catalina II no le gustaba la música. «La música... en mis oídos todo es ruido, nada más»<sup>1</sup>, decía la emperatriz. Sin embargo, ella misma tenía una formación musical de calidad; y, además, tenía experiencia, desde 1745, de la vida de una corte, la de la zarina Isabel (1741-1762), aficionada y apasionada por la música. Por una y otra razón, Catalina la Grande mostró un interés moderado por el teatro cómico, ante todo por la ópera bufa. Su política a favor del teatro y de la ópera se basaba, sobre todo, en la búsqueda de prestigio y de reputación para la corte rusa, sin tener nada que envidiar a las europeas. Conforme a los ideales de la época, la emperatriz rusa debía ofrecer la imagen de monarca sabia e ilustrada, que fomentara el desarrollo del arte, la ciencia y la educación y velara por la moralidad de sus súbditos.

El modelo de desarrollo prooccidental, que se remontaba a las reformas de Pedro I de Rusia (1682-1725) —que requería que Rusia asimilara el estilo y el lenguaje de la cultura europea de la época de la Ilustración—, adquiere en los tiempos de Catalina unos rasgos nuevos. En el periodo de los años 1730-1740, cuando empezaron a establecerse las normas de etiqueta y ceremonial de la corte rusa, el título de «maestro de capilla» fue cubierto músicos jóvenes y no conocidos en Europa; pero en

<sup>1</sup> *Memorias de la Emperatriz Catalina*, 1907, II, p. 8.

1760 la propia emperatriz inició una política de selección muy estricta, invitando tan solo a los músicos destacados y reconocidos en los grandes centros europeos: Nápoles, Venecia, Parma, Viena, o Mannheim.

Pero, ¿qué causas impulsaron a estos maestros famosos y, en muchos casos, ya no jóvenes, del calibre de Baldassare Galuppi, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa y Giuseppe Sarti a abandonar una vida confortable y asentada y optar por un destino tan lejano? La respuesta es sencilla: la corte rusa atraía a los europeos de renombre gracias a que esta les ofrecía condiciones muy ventajosas: honorarios fabulosos y regalos costosos. Durante sus años de trabajo en San Petersburgo —los contratos se firmaban, por lo general, para 3 o 4 años—, ganaban de 3 a 4 mil rublos anuales, recibían una casa, una subvención y lujosos obsequios —como abrigos de pieles de cebellina, tabaqueras incrustadas de diamantes...—, gracias a lo cual, el maestro podía asegurarse una vida desahogada al volver a su país.

Al mismo tiempo, el servicio en la corte rusa brindaba no solo cuantiosos ingresos, sino la posibilidad de plasmar las ideas artísticas más ambiciosas. La historia de la ópera italiana en San Petersburgo es rica en ejemplos de la fastuosa y pomposa representación de algunas obras, en las cuales aparecían como figurantes destacamentos enteros de soldados que asaltaban los alcázares, elefantes de combate participando las batallas y, en el momento de la apoteosis, «centenares de personas bajaban de la galería superior... y bailaban, al son de la música de toda la orquesta y del canto de los protagonistas; un ballet formidable...»<sup>2</sup>. La orquesta de la corte contaba, además con un importante complemento para la sección de viento: el conjunto de cornos y el coro de la corte causaban la admiración incluso de los expertos italianos. Estas condiciones y perspectivas eran muy atractivas para el artista. Fue a este ambiente al que se incorporó Vicente Martín y Soler.

El inicio de su carrera coincide con el auge de la ópera bufa. Es lógico, por tanto, que el compositor se fuese en 1777 a Italia para conocer mejor los entresijos y técnicas de un género de moda. Nápoles, Turín, Venecia fueron los puntos de referencia en el periodo italiano de su vida profesional. Allí no solo adquirió la maestría como compositor, sino también la posibilidad de entrar en contacto y mantener excelentes rela-

---

<sup>2</sup> *San Petersburgo Musical*, 2000, p. 50

ciones con la aristocracia cortesana que llevaba las riendas del mundo artístico. Por ejemplo, al acomodarse en Nápoles, Vicente Martín y Soler no tardó en granjearse las simpatías del rey de Nápoles, Fernando I de las Dos Sicilias o Fernando IV<sup>3</sup>. Para la fiesta celebrada al aire libre en Nápoles, el 21 de julio de 1778, compuso una pieza de concierto para una orquesta y veinte cañones: en la cadencia, los cañones debían disparar salvas, y Fernando IV, apasionado por la caza y los festines, tuvo un solo musical: hizo de artillero. Al día siguiente, el monarca encargó a Martín la composición de una ópera para la temporada de carnavales<sup>4</sup>. Así pues, el solo para el cañón hizo su efecto: el rey se convirtió en uno de los patrones permanentes del joven compositor.

El siguiente y, tal vez, más alto escalón del Olimpo de la ópera europea al que ascendió el músico, fue Viena, donde florecía la ópera bufa gracias a que este género contaba con una gran admirador, el emperador José II. Gracias a los esfuerzos de este soberano, a Viena llegaron los artistas más talentosos: literatos, compositores o cantores, como Lorenzo Da Ponte, Giovanni Battista Casti, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa y, por supuesto, Wolfgang Amadeus Mozart. La ópera cortesana de Viena tenía, además, una ventaja indudable: el propio emperador se ocupaba personalmente de su gestión, controlando tanto la parte financiera como la artística. Como cuenta en sus *Memorias* Da Ponte, después de dos estrenos exitosos (las óperas *Il burbero di buon cuore* y *Una cosa rara o sia bellezza ed onestà*), Martín y Soler se convirtió en el favorito del emperador. José II, un melómano sutil y gran conocedor del arte musical de su tiempo, no pudo sino prestar atención especial a las melodías «dulces y tiernas» que abundaban en las obras de Martín. Estas manifestaciones de lirismo galante se revelaron, en buena medida, gracias al libretista Lorenzo Da Ponte, quien colaboró estrechamente con el compositor valenciano y le ayudó a realzar los puntos más fuertes de su estilo. Precisamente por eso, escogieron el género pastoril, que gozó de gran popularidad en el siglo XVIII. Así, en el mundo que recreaba la «pastoral rustique», habitaban bondadosos campesinos, cercanos a la naturaleza y a la tierra que les vio nacer; todo lo cual resultaba muy atractivo para un europeo ilustrado, inspirado por los ideales del siglo de Rousseau. Para

<sup>3</sup> El rey de Nápoles Fernando I fue hermano del Príncipe de Asturias y esposo de María Carolina, hermana del emperador José II, futuro admirador y patrón de Martín y Soler en Viena.

<sup>4</sup> Link, 1991, p. 6.

ello, Martín y Soler desarrolló toda una palestra de matices musicales a fin de reproducir el ambiente ingenuo y lleno de un cariñoso amor, que le permitieron recrear esa naturaleza, ese ambiente rural, en donde, incluso, pudo incluir los motivos asociados con su propia tierra —como en la seguidilla del final del II acto, con el uso de mandolina en orquesta, o el vals vienés en la ópera *Una Cosa rara*—. En los tres años de su trabajo en Viena, Martín se ganó una fama enorme en toda Europa. La última ópera compuesta en Viena, *El árbol de Diana*, eclipsó, por su popularidad, a todas las óperas estrenadas en el *Burgtheater* en el periodo de 1783 a 1792, donde tuvo, al menos, 65 representaciones<sup>5</sup>. Esta fama increíble condicionó el siguiente giro en su destino.

Invitado por Catalina II, enterada del éxito de esta nueva estrella europea, Martín y Soler marchó a San Petersburgo, donde comenzó una nueva etapa de su vida artística. Sin embargo, lo que le esperaba en San Petersburgo no tenía nada en común con la corte vienesa. Después de la cooperación con el diplomático y delicado Da Ponte, en Rusia, Martín y Soler fue partícipe de los grandes proyectos ideológicos y políticos de la emperatriz, que reglamentaba y limitaba estrictamente el arte del compositor.

En la década de los setenta y a principios de los ochenta, Catalina prestó una especial atención a la literatura, la cual, aunque calificaba, al parecer, como «cosas vanas», jugó un papel muy importante en su programa de ilustración estatal. Desde su trono, una sabia gobernadora supo dirigirse a sus súbditos con su propia producción literaria. Entre sus obras, que son múltiples y pertenecen a varios géneros, hay dramas históricos, comedias ejemplares, cuentos mágicos, y cinco libretos de óperas que ocupan un lugar especial en su producción. Para su difusión, Catalina tenía previsto contratar a artistas extranjeros de renombre que compusieran la música de sus libretos y contribuyeran a elevar la calidad del teatro musical ruso. Así contó con Giovanni Paisiello que llegó a San Petersburgo en 1776, donde escribió varias de sus mejores óperas, pero que renunció a su cargo para regresar a Nápoles en 1783, no sin cierto escándalo. Domenico Cimarosa fue invitado por Catalina en 1787 y llegó a la capital en 1788, pero su música no le gustó nada. Sin embargo, Giuseppe Sarti, en San Petesburgo desde el verano de 1784, y Martín y Soler, en

---

<sup>5</sup> Michtner, 1970.

1788, aceptaron las reglas del juego impuestas por la emperatriz y participaron activamente en sus proyectos.

El interés de Catalina por un género como la ópera, dominado por artistas extranjeros, especialmente italianos, no fue, como se ha dicho, un acto espontáneo, sino que respondía a unos objetivos concretos del gobierno de la zarina. En efecto, los decretos publicados el año 1783 perseguían una reorganización del teatro cortesano ruso. Por el decreto del 12 de junio se insistió fundamentalmente, en la necesidad de crear una ópera rusa: «El teatro ruso no debe limitarse a las comedias y tragedias, sino que también debe extenderse a las óperas»<sup>6</sup>. De esta forma la música y los espectáculos contarían con varias compañías: «1) cantores italianos para los conciertos en nuestra corte y para la gran ópera; 2) el teatro ruso; 3) la ópera cómica italiana; 4) el teatro francés; 5) el teatro alemán; 6) el ballet; 7) la orquesta”»<sup>7</sup>. La compañía italiana ocupaba todavía el primer lugar por su importancia y por su alta financiación, pero el teatro ruso recibió de la emperatriz una atención especial y llegó a ocupar contar con un alto presupuesto, solo por debajo de la ópera italiana. De ahí que fuera lógico que en el contrato de Martín y Soler, firmado en 1790, el primer punto señalara: «componer la música para la nueva ópera rusa y para la ópera italiana; además, adaptar las óperas extranjeras traducidas al ruso y las partituras para las voces de los cantores rusos».

No obstante, para cuando Martín firmó su contrato, ya había estrenado su ópera satírica *El desgraciado héroe Kosometovich (Gore-bogatir' Kosometovich)*, parte de cuyo libreto fue escrito por la zarina. En ella se utilizaban imágenes y estilo propios del folclore ruso, todo enmarcado en el clima de la guerra ruso-sueca (1788-1790). Muy irritada por la malicia del rey Gustavo III de Suecia, quien había desatado la guerra en las fronteras norteafricanas de Rusia, Catalina lanzó contra él los dardos del arte y puso en ridículo a su adversario, al que trató de cobarde. El héroe desgraciado —o en otras palabras, Gustavo III—, aparecía en escena con una armadura de cartón pintado y ya en campaña, aterrado por el polvo de las esporas de los hongos, que confundía con el humo de los cañones, huía de manera vergonzosa del campo de batalla. No obstante, y a pesar de su exitoso estreno el 29 de enero de 1789 en el teatro Hermitage, la imagen del rey sueco quedaba tan denigrada que la emperatriz ordenó a su secretario de

<sup>6</sup> Pogozhev, Molchanov y Petrov, 1892, p. 116.

<sup>7</sup> Pogozhev, Molchanov y Petrov, 1892, p. 113.

Estado, Alexander Khrapovitsky, que enviara el libreto impreso y la partitura a Moscú. Consideró que sería más propia su representación en esta ciudad, que en San Petesburgo, pues resultaría «incómodo mostrarlo aquí ante los ministros extranjeros»<sup>8</sup>. La brusca sátira se resaltaba en el coro al final de la ópera, al poner en ridículo al adversario:

El proverbio se hizo realidad.  
El pajarito subió  
despegó y voló  
quiere prender fuego al mar.  
Pero no logró hacer nada,  
solo hizo mucho ruido en vano.

Hay que decir que Martín y Soler, que llevaba menos de un año y medio en Rusia y no hablaba ruso, cumplió con su tarea perfectamente. Empleó el rico arsenal de los métodos de la estilística bufa que aprendió en las óperas vienesas: trabalenguas, saltos melódicos, transformaciones paródicas de las 'serias' figuras retórico-musicales, etc. Como por ejemplo en el aria del héroe desgraciado: «Hinchado como héroe,/ soñando con la gloria,/ mi puño fuerte sacaré,/ me traerá victoria...».

Toda la obra está impregnada de la entonación cómica y bufonesca, apoyada en el *tempo* impetuoso y chispeante de la música. El texto, en el que se combinan el alto estilo literario y unos elementos de lenguaje vulgar, tuvo una especial influencia. Además incluía otra peculiaridad: las citas musicales o, en otras palabras, el uso de los motivos de tres canciones populares rusas<sup>9</sup>. Esta combinación de varios elementos estilísticos —los de ópera bufa y los populares— trajo a la ópera rusa la necesaria variedad y hasta un leve matiz nacional, lo que, sin duda, explica la reacción de Catalina, quien «apreció en alto grado la representación de *El héroe desgraciado*»: «Son buenos los coros», declaró; pero en las arias notó «mucho elemento italiano»<sup>10</sup>.

De hecho, todas las obras operísticas de Catalina evidencian su intención de dar a la ópera un tinte nacional, sean los cuentos que tanto le gustaban, o unas historias de la vida popular cotidiana, como *Fedul s*

<sup>8</sup> Khrapovitsky, 1862, p. 187.

<sup>9</sup> Canciones populares rusas: *Vi razdaites, rasstupites* (*Вы раздайтесь, расступитесь*), *Vo lesochke kotaróchkov* (*Во лесочке котарочков*), *Mne morkotno, molódenke* (*Мне моркотно, молоденьке*).

<sup>10</sup> Khrapovitsky, 1862, p. 140.

*detmi* (*Fedul con sus hijos*), que la emperatriz veía como un espectáculo del tipo «fiesta popular», para el cual encargó la música a dos compositores, Martín y Soler y Vasili Pashkévich. De las diez partes de la ópera, siete pertenecen al primero, y la obertura y tres coros, al segundo.

Después de crear una sátira política dirigida contra sus adversarios, la emperatriz se presentó en esta obra como una protectora de valores tradicionales. Una gobernadora sabia que quería instruir a sus súbditos a través de otro personaje, una muchacha del pueblo, Dunyasha, que, pese a todas las nuevas tendencias, adora a su familia, se acomoda a la labor cotidiana, es obediente, y sabe oponer resistencia a un amanerado y presuntuoso joven de ciudad que la pretendía. Para su retrato lírico musical —¡que tanto hace recordar a Lilla de *Una cosa rara!*—, el autor toma prestado el motivo de la famosa canción lírica rusa *Vo sele, sele Pokróvskom... —En el pueblo de Pokrovskoye...*—, compuesta, como se suele suponer, por la emperatriz Isabel I de Rusia. Al igual que en sus mejores óperas vienesas, Martín y Soler se muestra aquí como un maestro del género cómico, que sabe manejar las palabras de manera sutil y encontrar sus propias técnicas de expresión para revelar el contenido interno del texto poético.

El proceso del trabajo con estas dos óperas está descrito en detalle en el *Diario* de Khrapovitsky, que nos sugiere con cuánta atención seguía Catalina todas las etapas de la composición de la música, desde la elección del compositor, hasta sus órdenes categóricas e imperiosas para el autor de «darse prisa con la música», cambiar el recitativo o quitar el ballet. Al mismo tiempo, vemos, a través de las descripciones de la vanidad de la vida cotidiana, un retrato de una zarina autoritaria y dura que se aprovechaba del talento de los compositores, para sus intereses políticos y estatales. A finales de los 1780, Catalina despidió a la compañía de la ópera italiana, lo que afectó, naturalmente, al destino de los célebres maestros que, con el paso del tiempo, quedaron relegados a la sombra de la historia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Khrapovitsky, Alexándor Vasílievich, *Memorias de A.V. Khrapovitsky, secretario de Catalina II*, Moscú, Universidad, 1862 (Храповицкий Александр Васильевич, *Памятные записки А.В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй*, Москва, Университетская типография, 1862).
- Link, Dorothea, *The Da Ponte Operas of Vicente Martin y Soler*, Toronto, University of Toronto, 1991.

## EL COMPOSITOR Y EL PODER: VICENTE MARTÍN Y SOLER

- Memorias de la Emperatriz Catalina II*, ed. a. S. Suvórov San Petersburgo, Kolichestvo, 1907. (Записки Императрицы Екатерины Второй. Санкт-Петербург, Издание А.С. Суворова, 1907).
- Michtner, Otto, *Das alte Burgtheater als Opernbühne: von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds II (1792)*, Vienna, Böhlau, 1970.
- Pogozhev, Vladimir Petrovich, Anatolii Evgrafovich Molchanov y Konstantin Andreevich Petrov (coords), *Archivo de la Dirección de Teatros Imperiales. Sec. II (1746-1801)*, San Petersburgo, Dirección de los teatros imperiales, 1892 (*Архив Дирекции императорский театров*, сост. В.П. Погожев, А.Е. Молчанов, К.А. Петров, Вып. 1, Отд. II (1746-1801), Спб., Издание Дирекции императорских театров, 1892).
- San Petersburgo Musical. Enciclopedia. Siglo XVIII. Vol. 1*. San Petersburgo, Editorial Compositor, 2000. (*Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. XVIII век. Книга 1*. Санкт-Петербург, Композитор, 2000).