

ROUSSEAU, EL ORIGEN DEL MELODRAMA

MELODRAMAS
DEL 7 AL 11 DE ABRIL DE 2021



ROUSSEAU, EL ORIGEN DEL MELODRAMA

MELODRAMAS

DEL 7 AL 11 DE ABRIL DE 2021

UNA PRODUCCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH
en colaboración con la Sociedad Filarmónica de Bilbao



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

En 1770, Jean-Jacques Rousseau y Horace Coignet estrenaron *Pigmalión*, el primer melodrama de la historia. En su intento de reproducir los sentimientos humanos de la manera más realista posible, el filósofo y compositor “inventó” este género híbrido que combina acción declamada y composición musical. Muy pronto, la Europa de la Ilustración se rindió ante este experimento escénico, del que Georg Benda llegaría a ser un auténtico especialista. El compositor bohemio, que en 1775 había estrenado su melodrama *Ariadna en Naxos*, recurriría al texto de Rousseau –adaptado al alemán– para componer su exitoso *Pigmalión* en 1779. En la quinta edición del formato Melodramas, la Fundación mira hacia los orígenes del género y recupera *Pigmalión* y *Ariadna en Naxos* de Benda.

Fundación Juan March

Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y que no abandonen la sala durante el acto.



ÍNDICE

6

PROGRAMA
FICHA ARTÍSTICA

8

El melodrama.
La expresividad como mediación
José Máximo Leza

18

Recepción y cultivo del melodrama
en España a finales del siglo XVIII
Virginia Gutiérrez

28

TEXTOS

66

Fuentes y bibliografía

69

APÉNDICE DOCUMENTAL

La difusión europea
de *Pigmalión* y *Ariadna en Naxos*

Los estrenos de *Pigmalión* y *Ariadna en Naxos*
en el *Diario de Madrid* (1788-1793)

74

Biografías

ROUSSEAU, EL ORIGEN DEL MELODRAMA

Dirección artística
Carles Alfaro

Piano
Rosa Torres-Pardo

Narración
Ernesto Arias
Celia Pérez

Pigmalión

melodrama con música de **Georg Anton Benda** (1722-1795)
y texto de **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778)

Ariadna en Naxos

melodrama con música de **Georg Anton Benda** (1722-1795)
y texto de **Johann Christian Brandes** (1735-1799)

Traducción, revisión y adaptación de textos de **Luis Gago**

Producción inspirada en los estrenos en Madrid (1793) de estos melodramas
a partir de las fuentes conservadas en la Biblioteca Nacional de España
y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

Diseño de proyecciones **Amador Artiga**
Diseño de iluminación **José Miguel Hueso**
Diseño sonoro **Ángel Colomé**
Vestuario **Nuria Martínez**

Asistente de dirección y regiduría **Marina L. Álvarez**
Videocontrol **Pablo Espiga**
Edición musical **Gerard Valverde**

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH
Scope Producciones S. L.

Coordinación **Patricia Pérez de la Manga**
Realización y vídeo **José Sevilla / Marta Herrero**
Iluminación **José Miguel Hueso / Álvaro Caletrio**
Sonido **Ángel Colomé**

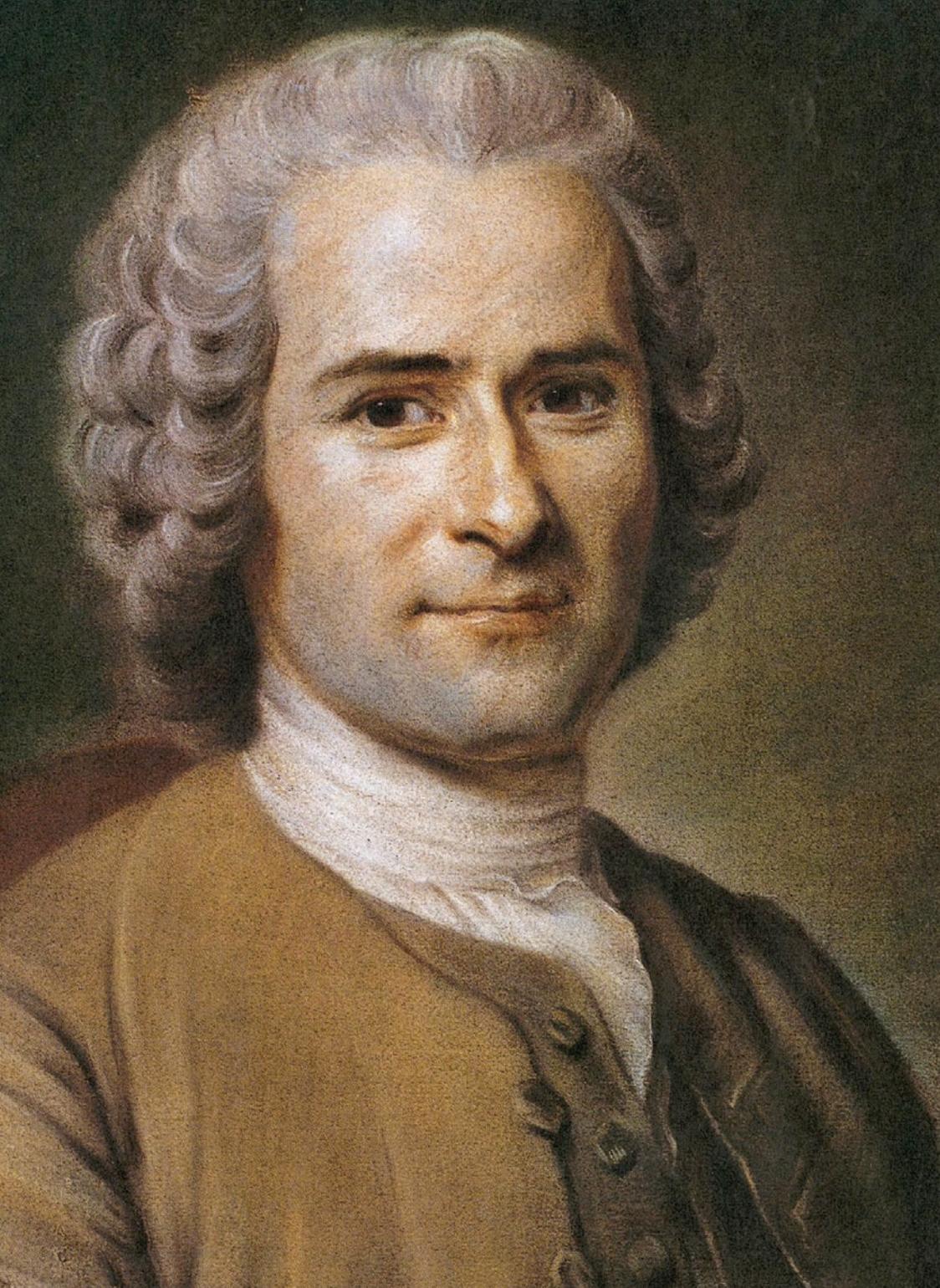
DURACIÓN
65 minutos

REPRESENTACIONES
Miércoles 7 de abril, 18:30 h
Sábado 10 de abril, 12:00 h
Domingo 11 de abril, 12:00 h

Todas las funciones se podrán seguir en directo por
Canal March y YouTube

La función del día 7 se transmite en directo
por Radio Clásica de RNE

La producción se presentará el jueves 22 de abril
en la Sociedad Filarmónica de Bilbao



El melodrama. La expresividad como mediación

José Máximo Leza

¡Quieran los dioses que me veas desde lo alto de tu popa! Mi triste figura conmoviera tu rostro. Pero mírame también ahora no con los ojos, sino con la mente, con la que sí te es posible, aferrada a este escollo batido por las olas que viene y van.

Ovidio, *Heroida X* (traducción de Cristóbal Vicente, Madrid, Alianza, 1994)

Contar historias es, probablemente, una de las primeras actividades que ha definido a la humanidad como tal. Y la ilusión de ver y escuchar directamente a los personajes de esas historias es la mejor forma para llegar a compartir –siquiera en la brevedad de esa ilusión– lo que ellos sienten. Si añadimos música a este proce-

Jean-Jacques Rousseau (1753), de Maurice Quentin de La Tour (1704–1788). Museo Antoine-Lécuyer, Saint-Quentin (Francia)

so de comunicación entramos entonces en el terreno de géneros como la ópera, pero también de otros menos conocidos como el melodrama.

Surgido con fuerza en la década de 1770, en su definición más aséptica, el melodrama consistiría en una representación dramática en la que uno (o pocos) personajes declaman su historia acompañados de manera intermitente por la música, preferentemente orquestal. Visto en perspectiva, el melodrama podría ser entendido como un género conciliador, un discreto agente diplomático que, en una coyuntura histórica concreta, tendió puentes entre géneros cuyas estéticas estaban aparentemente muy alejadas. De este modo, en los últimos decenios del siglo XVIII habría puesto en diálogo al teatro declamado, a la ópera y a la pujante música instrumental con la sinfonía como referente indiscutible. Un proceso de acercamiento que ayudaría a entender la famosa sentencia de E.

T. A. Hoffman que, unos años después, en 1809, definía a la sinfonía como “la ópera de los instrumentos”.

DE ROUSSEAU A BENDA

La peripecia histórica del género es bastante bien conocida. Jean-Jacques Rousseau escribe el texto de su “scène lyrique” *Pygmalion* [Pigmalión] en 1762, que se estrena en Lyon en 1770 con música de Horace Coignet y algunos números debidos al propio Rousseau. El texto se publica al año siguiente y, tras su estreno en París en 1772, se repondrá de manera frecuente hasta comienzos del siglo XIX. La popularidad de la obra original se extendió más allá de Francia y así llegó pronto a otros lugares de Europa, como España, donde se representó en el teatro Francés de Cádiz en 1775 y, años después, en 1788, en el madrileño teatro de los Caños del Peral, a cargo del actor Pierre D’Ainville y la bailarina Rosa Pelosini¹. Pero, como ya ocurría habitualmente con otros libretos pensados para la escena (piénsese en los dramas de Pietro Metastasio), la influencia del propio texto superó a su primera musicalización e inspiró a otros compositores como Franz Aspelmayr, quien le puso música para su estreno en la corte de Viena en 1772, o Anton Schweitzer, quien estrenó su versión en Weimar ese mismo año.

Pero sería Georg Anton Benda (o, más propiamente, Jiří Antonín Benda) el principal impulsor del género. De origen bohemio y perteneciente a una importante saga de músicos, Benda ocupaba desde 1750 el puesto de *Kapelldirector* en la corte de Gotha. Hasta allí llegó en junio de 1774, procedente de Weimar, la compañía teatral de Abel Seyler. Para lucimiento de una de sus actrices principales, Charlotte Brandes, escribió Benda el melodrama *Ariadna auf Naxos* [Ariadna en Naxos], estrenado en enero de 1775 sobre un texto del propio marido de la intérprete, Johann Christian Brandes. El éxito de la obra fue inmediato entre público y profesionales, como demuestra el hecho de que, en 1778, se publicara en Leipzig una reducción pianística de la obra. En mayo de ese mismo año, Benda estrenaría la que sería la otra pieza clave de su aportación al género, *Medea*, destinada a Sophie Seyler, una de las grandes actrices alemanas del momento y esposa del director de la compañía. Su tercera incursión en el género sería una versión del *Pigmalión*, en versión alemana de Friedrich Wilhelm Gotter, compuesta en Viena pero estrenada en Gotha en septiembre de 1779².

La *Ariadna* llegó a los teatros españoles el 9 de septiembre de 1793, cuando se estrenó en el madrileño teatro del Príncipe con el título de *Ariadna abandonada en*

*Naxos. Melodrama en un acto con periodos de música*³. El *Diario de Madrid* publicó un amplio resumen argumental de la obra en la fecha del estreno (véase el apéndice documental de este programa de mano) y los papeles principales fueron asumidos por Manuel García Parra, que actuó como Teseo, y la famosa actriz Rita Luna en el papel de Ariadna. Aunque no tenemos certeza sobre el traductor de la obra, José Subirá especula sobre la posibilidad de que fuese Vicente Rodríguez de Arellano o, menos probablemente, Francisco Mariano Nifo⁴. Resulta sintomático que en el programa de la sesión, entre otras piezas breves, se incluyera el melólogo cómico *El poeta escribiendo un monólogo*, una sátira sobre el propio género que coincidía así con la recepción de una de las obras de referencia del repertorio europeo del mismo, como era la *Ariadna*.

Benda no creó el género en Alemania, pero su *Ariadna* se convirtió pronto en modelo y generaría una estela en la que encontramos obras de compositores como Christian Gottlob Neefe, Johann Friedrich Reichardt, Johann Rudolf Zumsteeg y

otros asociados a la corte de Mannheim⁵. Mozart mostró un vivo entusiasmo por el género y admiró la obra de Benda tal y como cuenta en algunas cartas a su padre en el invierno de 1778. En ellas confesaba que habría que abordar siguiendo los procedimientos del melodrama “la mayoría de los recitados en la ópera, y solo de vez en cuando, cuando las palabras pudieran expresarse bien en música, cantar los recitados”⁶. Y aunque recibió un encargo para el teatro de Mannheim, no está claro que terminase su *Semiramis*, de la que no nos han llegado testimonios musicales⁷.

DECLAMAR PALABRAS Y SENTIR EN MÚSICA

¿Qué había en el género que resultaba tan atractivo para un compositor del instinto teatral de Mozart? En primer lugar, la coherencia a la hora de buscar los mejores medios artísticos para potenciar la expresividad en cada momento de una acción dramática. Podríamos pensar que, discretamente, el melodrama se alineaba con una amplísima tradición que había

1. En versión española en versos endecasílabos debida a Juan Ignacio González del Castillo se representó el 17 de agosto de 1788 en Cádiz. En el teatro de la Cruz de Madrid se interpretó el 21 de enero de 1793, con traducción de Francisco Mariano Nifo, aunque no se tiene certeza de qué versión musical se utilizó para esa ocasión. La versión cantada con música del compositor Giovanni Battista Cimador se conoció en Madrid en 1796 y en Barcelona en 1800.

2. Una síntesis sobre el género en el contexto de la música operística alemana del momento puede consultarse en Claudia Maurer Zenck, “German opera from Reinhard Keiser to Peter Winter”, en Simon P. Keefe, *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 331-384.

3. La obra se repuso en Madrid el 2 de diciembre de ese mismo año 1793 y el 13 de julio de 1799.

4. Véase, José Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (Melodrama)*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1949-1950, vol 1, p. 173. Aunque Francisco Lafarga señala como fuente la versión francesa de Pierre Louis Moline, *Ariane dan l’île de Naxos* (1782), no parece haber conexión con esta obra, que es un drama lírico enteramente cantado y con partes corales. Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lérida, Universitat de Lleida, 1997, p. 238. Tampoco parece que la fuente de la traducción española fuese la primera producción francesa de la obra, *Ariane abandonnée*, debida a Jean Baptiste Dubois de Jancigny y estrenada en París en 1781.

5. Goethe se sintió atraído por el género y escribió *Proserpina*, estrenado en 1778 en Weimar con música del escritor y compositor Karl Siegmund Seckendorff.

6. Carta de Wolfgang Amadeus Mozart a su padre Leopold Mozart (Mannheim, 12 de noviembre de 1778), incluida en: Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas* (ed. de Jesús Dini con traducción y notas de Miguel Sáenz), Barcelona, Muchnik Editores, 1986, pp. 120-122.

7. Mozart usaría el procedimiento del melodrama en el singspiel *Zaide* (1779-1780), que no llegaría a completarse, y en la música incidental para *Thamos, König in Ägypten*.

cuestionado, desde los inicios de la historia de la ópera, el hecho de que todos los elementos de la acción fuesen susceptibles de ser cantados. ¿No era acaso más expresiva la poderosa declamación de las grandes actrices y actores trágicos del teatro hablado que las posibilidades del recitativo seco operístico? La respuesta era sin duda positiva para algunas compañías teatrales alemanas de los años setenta del siglo XVIII, donde los actores, pero sobre todo las actrices, encontraron en el melodrama un género idóneo para el lucimiento de sus habilidades escénicas, tanto declamatorias como gestuales. Y todo ello sin tener que renunciar al lenguaje de la música, puesta al servicio de la expresividad de sus intensos monólogos⁸.

El referente inmediato en lo musical eran las intervenciones orquestales de los recitativos acompañados, con su capacidad de evocación, de subrayar lo dicho por el personaje y de adaptarse con flexibilidad a los vaivenes emocionales que este atravesaba. Y es aquí donde el melodrama se distanciaba de la ópera (italiana) y de sus arias con afectos uniformes sometidos al omnipresente esquema formal del da capo. No había por qué detener la acción para recrearse en la reflexión musical que suponía el aria, sino avanzar fluidamente con ella. Pero, ¿qué acción existía en melodramas donde predominaban los mo-

nólogos de poquísimos personajes y que apenas interactuaban entre ellos?

Y ahí se llegaba al núcleo del nuevo género: la elección de caracteres cuyas historias estuvieran cargadas de acontecimientos de alto voltaje emocional y dramático. Personajes como Ariadna, Medea o Dido, de quienes el público ilustrado conocía de antemano sus atribuladas peripecias. Y esto permitía combinar con libertad los tonos narrativo y dramático de manera simultánea. De este modo, los personajes actuaban desde su presente, siempre un momento culminante y crítico, expresándose y sintiendo como sujetos de un drama del que eran protagonistas indiscutibles. Pero, al mismo tiempo –convertidos en rapsodas de sus propias historias–, narraban sus antecedentes, recreando un pasado feliz o imaginando un futuro siempre incierto.

Esto permitía dar variedad a sus monólogos, donde, además, el elemento visual y gestual era de gran importancia. No resulta casual la coincidencia en el tiempo con el auge del ballet pantomímico en los teatros europeos del momento. De este modo, la capacidad de expresar con el cuerpo del propio actor resultaba tan impactante y novedosa como esencial para lograr los objetivos dramáticos perseguidos⁹.

El diálogo que pudiera echarse en falta entre los escasos personajes del melodra-

8. Resulta muy significativo que en el sintético e interesante ensayo que precede a la primera representación francesa de la *Ariadna*, Jean Baptiste Dubois recurra a la entrada “Expresión” del *Diccionario de la música* de Rousseau para tratar de definir el género del melodrama: “Donde quiera que se unifique con fuerza el acento musical con el acento oratorio [...] lo físico y lo moral contribuirán a la vez al placer de los oyentes”. Jean Baptiste Dubois de Jancigny, “Du Mélodrame en général et de celui d’Ariane en particulier”, en *Arianae abandonnée. Mélodrame, imité de l’allemand*, Paris, Thomas Brunet, 1781, p. 8.

9. Rastros de este aspecto de las representaciones podemos observarlos en las imágenes que nos han llegado, como el grabado de Charlotte Brandes, la destinataria de la *Ariadna* de Benda en 1775 (véase siguiente ilustración).

Esther Charlotte Brandes como Ariadna (1781), de Heinrich Sintzenich (1752-1812). Gleimhaus, Museo de la Ilustración alemana



ma se produce, en realidad, entre estos y la orquesta. Y es en ese trenzado donde se plantean los mayores desafíos al compositor, que debe combinar distintos registros: aquellos que tienen que ver con los propios sentimientos de los personajes, anticipándolos o “comentándolos” *a posteriori*, y los que sonorizan la escena, como las fanfarrias que apremian a partir al dubitativo Teseo, o la tormenta que rodea a Ariadna en sus momentos más dramáticos.

Frente a las dificultades de la sinfonía para expresar con claridad argumentos reconocibles, en el melodrama existe un nexo, una guía para el oyente que, junto al significado nítido de las palabras declamadas, recibe de manera inmediata la sugerencia musical que estimula su imaginación, generando emociones que apelan a su experiencia personal. Y en lo más íntimo de esa experiencia personal está el carácter fragmentario y cambiante de nuestros sentimientos. Es el terreno fértil donde florece un movimiento como el *Sturm und Drang*, donde priman los fuertes contrastes dinámicos, temáticos y armónicos, la estructuración libre del tiempo musical y, en su búsqueda de una autoexpresión intensa y volátil, la aparente despreocupación por las formas equilibradas.

De este modo, distanciados de la unidad afectiva de las arias o de los movimientos sinfónicos, nos acercamos a un realismo psicológico más sutil, donde el músico, como señala C. P. E. Bach a propósito del intérprete, “...tendrá que dispo-

nerse en el estado de ánimo apropiado, y así variando continuamente las pasiones, ya que apenas una se calma cuando se suscita la siguiente”¹⁰. Y ningún escenario mejor para asistir a este torbellino emocional que encontrarnos con los personajes en el punto culminante de su destino, enfrentados a situaciones de peligro o de angustia, allí donde asoman las dudas y el sufrimiento moral ante decisiones trascendentes.

ARIADNA EN EL PRECIPICIO Y PIGMALIÓN ANTE SU OBRA

El duodrama de Brandes y Benda nos presenta a Teseo y Ariadna en una de esas encrucijadas¹¹. La pareja ha huido de Creta tras vencer al Minotauro y, ahora, en la remota isla de Naxos, Teseo está a punto de abandonar a Ariadna, que duerme a sus pies. El recuerdo de lo mucho que debe a su amada no hace sino aumentar su tormento, mientras es apremiado por las tropas griegas para que la abandone. La ausencia explícita de una divinidad (Dionisos) que fuerce su voluntad, pone el foco en el aspecto humano de la decisión, y proyecta una imagen de la virilidad que antepone los deberes del héroe militar a la fidelidad amorosa.

Una casta de héroes a la que también pertenece el Eneas que parte de Cartago dejando atrás a Dido. Pero a diferencia de esta última, o de la sufriente Medea, la hija del rey Minos presenta un perfil más juvenil y mucho menos experimen-

tado. Impresionada por el aspecto glorioso del héroe al que prestó su ayuda en el desafío laberíntico, asiste atónita al desengaño de su primer amor. Ella es la inocencia seducida, la hija arrepentida que se dirige a su madre –pero también al auditorio– solicitando perdón¹². Ariadna, repudiada por hombres y dioses, no alcanza a comprender la desproporción entre su pecado y el castigo al que se ve sometida. Ella es la doliente víctima que entronca con otro de los fenómenos del teatro europeo del momento: la comedia sentimental, que tiene su propia “retórica de las lágrimas”¹³, y que permite tender puentes entre el legado del teatro griego y la sensibilidad del público burgués alemán –y de toda Europa– de esas décadas del siglo XVIII¹⁴.

La música retratará todos estos aspectos y Benda desplegará una rica paleta de recursos que, al tiempo que tratan de hacer justicia a las cambiantes situaciones afectivas de los personajes, procuran evitar la total fragmentación y dispersión que resultaría desde un punto de vista puramente musical. Algunos temas principales, como el de la obertura, con sus solemnes ritmos apuntillados a la francesa, volverán en momentos estructurales de drama marcando los “nuevos

comienzos” ante las situaciones sobrevenidas. Otros también se repetirán, esta vez inflexibles y ajenos al devenir privado de los protagonistas, como ocurre con la fanfarria que muestra la urgencia del ejército griego para que Teseo tome la decisión de marchar. Hay también cuadros sobrecogedores, como la tormenta que acompañará a Ariadna en la parte final de la obra.

Pero, junto a esto, destaca la labor de orfebrería, de fragmentos a veces de uno o pocos compases en los que la orquesta subraya, glosa o anticipa lo que van contando y sintiendo los personajes. Ahí es donde los motivos, los sutiles cambios de armonía e instrumentación reflejan los matices que el espectador debe hacer propios para sentir musicalmente con esos personajes. Una “banda sonora” cuyos códigos y convenciones se están fraguando en estos años precisamente en un género como el melodrama. Una escuela donde aprender a escuchar el sonido de la duda, del remordimiento o la desesperación, del repentino acceso de coraje o de la inmediata melancolía que puede seguirle.

El *Pigmalión* de Rousseau es el ejemplo consumado de cómo transitar en solitario por un catálogo semejante de estados anímicos cambiantes. Partiendo del mito

10. Carl Philipp Emanuel Bach, *Ensayo sobre la verdadera manera de tocar el teclado* [1753] (ed. de Eva Martínez Marín), Madrid, Dairea, 2017, p. 147.

11. Sobre el tratamiento del tema de Ariadna en la historia de la ópera puede consultarse la síntesis incluida en Vincent Giroud, “Oft-Told Tales”, en Helen M. Greenwald (ed.), *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 137-155.

12. Véase Magdalena Havlová, “Frauentragödie als Paradenummer, Antiquitätenladen und Lernprozess. Zur Gestaltung des Ariadne und Medeastoffes in Jiří Antonín Bendas Melodramen”, en Christine Heyter-Rauland y Christoph-Hellmut Mahling (eds.), *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie-Kirchenmusik-Melodrama*, Mainz, Schott, 1993, pp. 178-201.

13. Nos servimos precisamente del título del estudio sobre el teatro sentimental en España de María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Caja Salamanca, 1990.

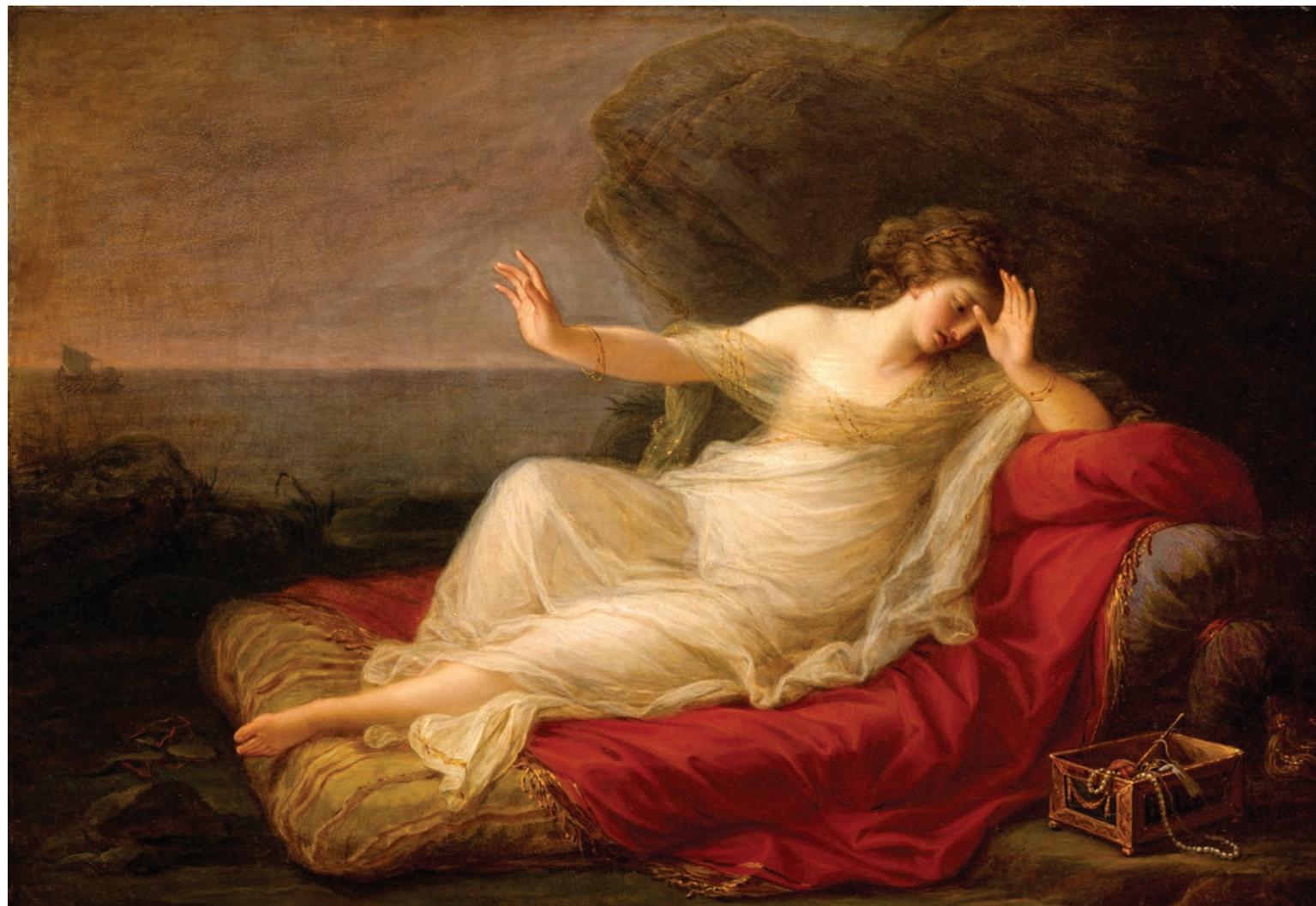
14. La referencia al mundo griego estaba presente en el vestuario de los actores del estreno, una de las primeras ocasiones en la que se seguían modelos de la antigüedad, en sintonía con los descubrimientos e investigaciones llevadas a cabo en esos años por Johann Joachim Winckelmann.

incluido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, el autor ha ampliado el arco temporal de la experiencia de su protagonista: el escultor Pigmalión se halla sumido en una profunda crisis creativa que afecta incluso a su capacidad para admirar la belleza de la naturaleza o de otras obras de arte.

Simbólicamente, su estatua de la ninfa Galatea, fruto de un pasado inspirado y feliz, aparece oculta tras un velo que el autor retira tratando de recuperar su inspiración perdida. La admiración de su perfección provoca un torbellino de sentimientos que van de la vanidad a la soberbia y desembocan en su enamoramiento de la propia obra. Solo le falta la vida para alcanzar la perfección, y Pigmalión implora a Venus que culmine su creación, aun a costa de parte de su propia vida. Cuando la diosa finalmente accede, el artista cree haber enloquecido antes de asumir la felicidad tras el milagro.

Como señalábamos al comienzo, el melodrama transitaba entre géneros afines, y su cercanía con las propuestas operísticas se notó en que muchas de las obras que siguieron la estela de títulos tan emblemáticos como la *Ariadna* se formularon en moldes como el *drame lyrique* de Jean-Frédéric Edelmann en Francia (1782), enteramente cantado y con la intervención de coros. Pero sería el propio Benda, dentro de la tradición alemana y tras el éxito de sus *Ariadna* y *Medea*, quien utilizara en sus inmediatas obras posteriores fórmulas más flexibles con partes

cantadas, en títulos como *Theone* (1779)¹⁵. Beethoven empleará el procedimiento del melodrama en la escena del calabozo de *Fidelio* y en las músicas incidentales de *Die Ruinen von Athen*, *König Stephan*



y *Egmont*. Pero esta presencia, como ocurriría en títulos de Weber, Schubert, Marschner, Mendelssohn, Schumann, Liszt o Humperdinck, no hacía sino confirmar la percepción de que su carácter efímero como género independiente no estaba reñido con su discreta fertilidad en los intensos territorios de la ópera ro-

mántica posterior. Como buen mediador, su éxito consistió en que sus propuestas fueran asumidas por otros con la naturalidad y convicción de quien defiende como propia una herencia ajena.

José Máximo Leza, musicólogo, es profesor de la Universidad de Salamanca

15. Véase Austin Glatthorn, "The Legacy of 'Ariadne' and the Melodramatic Sublime", *Music & Letters*, Vol. 100/2 (2019), pp. 233-270.



Pigmalión y Galatea (1812-1820), de Francisco de Goya (1746-1828). Museo J. Paul Getty, Los Ángeles

Recepción y cultivo del melodrama en España a finales del siglo XVIII

Virginia Gutiérrez

EL MELODRAMA: ORÍGENES Y RECEPCIÓN EN ESPAÑA

El melodrama o melólogo es un género breve de teatro musical que combina la palabra en verso y la música instrumental junto con la mímica. La música es parte intrínseca de la obra, y como tal desarrolla la trama, subrayando y también expresando los diferentes estados de ánimo que vive el actor a lo largo de la representación¹. Normalmente consiste en un monólogo, aunque hay melólogos de varios personajes. En la representación, el personaje realiza pausas durante su declamación, dando paso a interludios musicales. Mientras

suenan estos interludios musicales, el actor realiza acciones y pantomimas en absoluta relación con los fragmentos musicales que acompañan, lo que otorga una considerable coherencia a la trama². Los numerosos términos que aparecen para dar título a este género son parte de su idiosincrasia (“monólogo”, “unipersonal”, “soliloquio”, “escena trágico-cómico-lírica”, por citar solo algunos). Este género teatral se nutre de la intertextualidad y busca momentos concretos reconocibles de la trama para recrear situaciones emocionales de gran impacto³.

La aparición del melólogo y su éxito a finales del siglo XVIII pueden explicarse en

1. Eduardo Huertas, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, El Avapiés, 1989, p. 96.

2. Virginia Gutiérrez Marañón, *El melólogo cómico en España (1791-1808)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, p. 109.

3. El término “melólogo” hace referencia a obras literarias y musicales de diversa tipología y período histórico. Véase Virginia Gutiérrez Marañón, *El melólogo cómico en España (1791-1808)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 416-433.

función de diversos factores socioculturales. El siglo XVIII fue un momento histórico lleno de convulsiones sociales, económicas y culturales de enorme trascendencia, que acabarían por conformar la moderna sociedad europea. Es el siglo ilustrado. Por primera vez se considera al ser humano, además de ser racional, ser sensible, y la doctrina sensista, no hará sino corroborar este interés por la sensibilidad humana⁴.

Por otro lado, en el plano escénico-musical, aunque la ópera italiana domina en toda Europa, también es muy significativa la influencia de la cultura francesa. En este sentido, son muy numerosas las obras teatrales francesas traducidas al español, de las que se surtirán los melólogos, entre otros géneros teatrales. Todo ello, sumado al interés creciente de la sociedad española por la música en la segunda mitad del siglo, acabará por conformar una situación idónea para la implantación del melodrama en España⁵.

Los elementos que conforman el melólogo proceden fundamentalmente de dos países, que son los que desarrollarán posteriormente los dos estilos principales de este género. Francia, donde se concibe el

primer melólogo –la “scène lyrique” titulada *Pigmalión*, de Jean-Jacques Rousseau⁶, aporta dos elementos importantes. Por un lado, la búsqueda de la declamación con música; un elemento justificado por el rechazo que Rousseau sentía hacia el idioma francés, al que consideraba inapropiado para ser cantado. Además, Francia era la cuna de la pantomima, recuperada por Noverre en su *ballet de acción*⁷, por lo que el lenguaje corporal formaría parte indisoluble de los melólogos franceses.

Por su parte, el área germánica, en pleno proceso de estudio del recitativo acompañado, abandona el canto para asumir el lenguaje natural de la declamación en el melólogo. En particular, será Georg Anton Benda quien conciba melodramas en los que la relación de la música y la palabra sea diferente a la francesa, mediante un nuevo tipo de recitación simultánea a la música, a diferencia de la alternancia de ambos lenguajes característica de los melodramas franceses. Sus dos obras más famosas, *Ariadna en Naxos* y *Medea y Jasón*, ambas de 1775, eran bien conocidas en nuestro país, y esta relación palabra-música sería cultivada más tarde

por compositores de la talla de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann o Berlioz, entre otros.

En España se adopta el género en su estilo francés, dado el éxito de la representación de *Pigmalión*, primero en su idioma original (1788) y luego en diversas traducciones al castellano (Francisco Durán, Juan Ignacio González del Castillo, Francisco Mariano Nifo). También se conocen las obras de Benda y todas se traducen en verso endecasílabo, propio de las tragedias españolas.

Con un público habituado a la presencia musical en las representaciones teatrales, el nuevo género será bienvenido entre los poetas, actores y espectadores, y se comenzará a escribir y representar con gran éxito. Autores como Juan Ignacio González del Castillo y Tomás de Iriarte se interesaron por el melodrama y escribieron los primeros ejemplos de sello español (*Hanníbal* en 1788 y *Guzmán el Bueno* en 1790). Inmediatamente surgieron detractores, encabezados por Félix de Samaniego, que escribió la *Parodia de Guzmán el Bueno* (1792), versión burlesca del melólogo de Iriarte. Por esa misma época, Luciano Francisco Comella también estrenaba su melólogo *Doña Inés de Castro* (1793).

EL MELÓLOGO ANTE SU PÚBLICO

José Subirá llegó a la conclusión de que los términos “melodrama” y “melólogo” eran sinónimos. Sin embargo, diversos autores consideran en la actualidad que el melólogo, como género, se caracteriza por com-

binar perfectamente texto y música en un solo concepto trabado. El melodrama, por su parte, sería un procedimiento (la recitación de un texto mientras se interpreta una música compuesta a tal efecto) que algunos autores utilizarían dentro de obras de mayores dimensiones. Ambas acepciones comparten dos de sus componentes fundamentales: un alto grado de sentimentalismo y el uso intensificador de la música, pero tienen características que los distinguen. En ese sentido, se considera al melólogo como la forma dramática que anticipa el melodrama del siglo XIX.

Sea como fuere, en el melólogo confluyen algunas técnicas escénicas de gran interés, fruto del gusto por lo pictórico y las esculturas: pantomimas y estatuarias o cuadros vivientes (*tableaux vivants*)⁸, en los que el actor debe demostrar su pericia interpretativa a nivel corporal, expresando el conjunto de acciones y emociones que aparecen indicadas en las acotaciones del libreto. Las acotaciones no solo indican lo que debe hacer el actor en escena; también abordan aspectos que engloban la escenografía e, incluso, referencias directas a la música, de manera más o menos concisa.

El género disfrutó de gran éxito entre el público, como demuestra un análisis de la recaudación de sus representaciones. Respondía a las aspiraciones del teatro comercial, lo que obligaba a los dramaturgos a estar al día de las novedades existentes a nivel internacional con el fin de ofrecer al público una gran variedad de espectáculos atractivos con los que estuviera garantizada su asistencia.

4. Se denomina “sensismo” a la corriente filosófica que reduce el conocimiento humano a lo sensitivo. Con el término de “sensismo” se designa, particularmente, a una escuela, cuyo principal representante es Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), y que reduce a un único principio todo lo concerniente al entendimiento humano: la sensación, entidad psíquica resultante de la aprehensión externa, cuyo desarrollo y transformación da origen a todo el complejo y vasto mundo de la subjetividad humana.

5. El melodrama es denominado “melólogo” por José Subirá, siguiendo la denominación italiana de este género, debido a la confusión que podría llevar por ser sinónimo de *melodramma*, propio de la ópera.

6. Escrito por Rousseau en 1762 y puesto en escena en Lyon en 1770, se representó en 1787 en francés en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid.

7. La figura de Jean Georges Noverre (1727-1810) está unida a un grupo de coreógrafos y bailarines que, en el siglo XVIII, intentaron renovar la danza mediante una potenciación de la pantomima, en la cual el uso instrumental del gesto y de la acción cambia para dar mayor fundamento al arte del actor y bailarín. Al respecto, puede verse Cesare Scarton, *Il melólogo. Una ricerca storica era recitazione e musica*, Città di Castello, Edmond, 1998.

8. Joaquín Álvarez Barrientos, “Pantomima, estatuaria y escena muda. Los melólogos de González del Castillo”, en Alberto Romero Ferrer (ed.), *De sainetes, comedias, y tragedias en el siglo XVII. Estudios sobre Juan Ignacio González del Castillo*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 2005.

28457

T.
19756

Dupla

ARIADNA

ABANDONADA EN NAXOS.

MELODRAMA EN UN ACTO,

CON PERIODOS DE MUSICA.

PERSONAS.	ACTORES.
Teseo.....	Sr. Manuel Garcia.
Ariadna.....	Sra. Rita Luna.
La Oreada.....	Sra. Andrea Luna.
Soldados Griegos.	
Música.....	

La escena representa una Isla con varios peñascos, y la vista de la mar. Ariadna que está recostada sobre uno de ellos, y dormida: y Teseo que baxa.

ESCENA PRIMERA.

ARIADNA, Y TESEO.

Tes. **V**engo de nuevo á verla, santo cielo!
y por la última vez. 1 Ariadna bella!
tú sin temor te rindes al encanto
de un sueño dulce? No prevces la pena
que al despertar te aguarda! 2 Te discurre
estar aun en mis brazos placentera, 3
y estrecharme en tu seno cariñosa? 4
O cuán fiel es tu amor y tu fineza! 5
Y yo acierto á pensarlo? 6 Impio proyecto! 7
Osara abandonarte? Tal hiciera
siendo la protectora de mi vida,
mi bienhechora, mi querida prenda? 8
Ah bárbaro! abortaron algun tiempo
de este desierto las oscuras cuevas
monstruo mayor que tú? 9 No te ha librado
de Minos de la cólera proterva? 10
Quién de su Laberinto me librara,
si Ariadna compasiva no lo hiciera? 11
Quién me libró del monstruo que allí habia? 12
Pues, amigos, patria, su fineza

Página del libreto que se imprimió para el estreno de *Ariadna en Naxos* de Georg Benda en Madrid en 1793. Biblioteca Nacional de España

Es preciso recordar que, aunque a nivel teatral en España el siglo XVIII es heredero del Siglo de Oro, también dio cabida a transformaciones notables en diversos aspectos. A pesar de la presión institucional, de las reformas del sistema teatral impulsadas por el conde de Aranda y de la serie de remodelaciones y prohibiciones que sufrió el mundo del teatro durante este siglo, nunca dejó de gozar de una extraordinaria vitalidad. A lo largo de toda la centuria siguió teniendo una gran aceptación por parte del público, y llegó a ser considerado como la más importante de las diversiones públicas, en un momento clave de adaptación del espectáculo teatral a los nuevos tiempos.

Por otra parte, debemos señalar que entre estas transformaciones se encuentra la conversión de los corrales de comedias en teatros "a la italiana", como los diseñados por Filippo Juvara, en los que el proscenio separa al público del escenario⁹. A finales de siglo, la modernización de los coliseos públicos madrileños había hecho que el teatro popular se constituyese en un ver-

dadero espectáculo audiovisual y sonoro. Se produjeron también cambios en la iluminación, en la forma de representar y en los medios empleados, que permitieron primar verosimilitud¹⁰ en la puesta en escena y reforzar la presencia de la música, tanto cantada como instrumental. Estas nuevas formas de disfrutar del teatro dieron como fruto un trascendental cambio en la actitud en el público, que pasó a exigir silencio y concentración.

En este contexto triunfará el melólogo, cargado de sentimentalidad en virtud del gusto por lo melodramático, y cuya finalidad no será solo entretener sino, fundamentalmente, emocionar. Mediante la unión de música y texto, se buscará una catarsis inmediata basada en la intensidad emotiva. La palabra se subordina a los elementos visuales que conforman la construcción del espectáculo teatral, y se aleja del barroquismo lingüístico para buscar un acercamiento natural hacia el público, que comienza a considerarse "espectador"¹¹.

EL CULTIVO DEL MELÓLOGO EN ESPAÑA

En España, con contadas excepciones, la mayoría de los libretistas de melólogos

9. Surge la "cuarta pared", que separa al público del escenario.

10. La necesidad de verosimilitud era reivindicada por Ignazio Luzán y otros defensores del clasicismo como alternativa a "un espectáculo donde lo visual (movimiento e imagen) y lo auditivo (sonidos, ruidos y música) le robaban el protagonismo a la palabra, al texto, que había disfrutado de su hegemonía en los siglos precedentes". Se añadía al uso de las unidades dramáticas y a la aparición de nuevas técnicas interpretativas. Véase María Angulo Egea, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, p. 192.

11. El término "espectador" se comienza a usar a finales del siglo XVIII por los periodistas para referirse a los asistentes al teatro, anteriormente llamados "oyentes" o "auditorio". Véase María Angulo Egea, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, p. 192.

pertenecerá al bando de los dramaturgos populares. Aunque algunos escritores neoclásicos también escribieron melólogos, el género fue, en general, mal visto por los teóricos clasicistas, que lo consideraban de un dramatismo asfixiante¹². Así, Wilhelm von Humboldt, en su *Viaje a España*, recalca que el “populacho” solo presta atención a lo ridículo¹³; una opinión con la que coincide el censor Santos Díez, quien consideraba que la escena del suicidio del melólogo titulado *Asdrúbal* (1793), de Luciano Francisco Comella, no producía el efecto buscado por el autor, sino las inaceptables risas del público.

Esta preferencia e incompreensión de la sentimentalidad por parte del público explicaría la proliferación de los melólogos cómicos, cuya aceptación era inmediata. Su temática fue muy variada, con predominio de los asuntos históricos o legendarios, y preferencia por las escenas y episodios trágicos. Asimismo, fueron frecuentes los melólogos con ambientación exótica y temática amorosa. Por el contrario, escasean los melólogos de tema religioso (como los de Baltasar María Alemany) y los de costumbres. Los melólogos burlescos o paródicos gozaron de gran aceptación, en buena medida como consecuencia del éxito obtenido por Félix María Samaniego, que en su “Carta sobre el melólogo”, que precede a su parodia a

Iriarte, se enfrenta a la “monologuimania” hablando del *Pigmalión* de Rousseau y del peligro de “inundar la escena de una nueva casta de locos”. Un vistazo a la tabla que se presenta a continuación ofrece una panorámica de la gran diversidad de temáticas (neoclásicas, mitológicas, hispanicas, americanas, orientales o exóticas, sentimentales, patrióticas, lúgubres o de terror y cómicas o paródicas) que abordó el género en nuestro país¹⁴.

Santos Díez, catedrático de Poética en los Reales Estudios de Madrid y censor oficial de comedias durante muchos años, publicó en 1793 unas *Instituciones poéticas* en las que defiende las reglas neoclásicas y donde incluye un capítulo sobre la “comedia lacrimosa”, germen del futuro teatro realista, burgués y sentimental. En 1797 presentó a las autoridades un plan de reforma del teatro, titulado *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección*, que sentó las bases para la creación de la Junta de Reforma de Teatros que, entre 1799 y 1803, trató de cambiar las anquilosadas estructuras de la escena española. Se proponía en ella “la creación de una fórmula dramática nueva, ajustada, en principio, a la estética neoclásica; una mejora en el espacio escénico, atrezzo, decoraciones y vestuario; un cambio en

12. Ivy Lilian McClelland, “Pathos” dramático en el teatro español de 1750 a 1808, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 1-3.

13. Wilhelm von Humboldt, *Diario de viaje a España 1799-1800*, edición de Miguel Ángel Vela, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 92-93.

14. Un análisis de las diferentes tipologías de melodramas puede verse en Virginia Gutiérrez Maraón, *El melólogo cómico en España (1791-1808)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 117-122.

Selección de melólogos estrenados en Madrid

MITOLÓGICOS

Vicente Rodríguez de Arellano	<i>Dido abandonada</i> (1791)
Luciano Francisco Comella	<i>Idomeneo</i> (1792)
Luciano Francisco Comella	<i>Hércules y Deyanira</i> (1796)
María Rosa Gálvez	<i>Safo</i> (1801)
Gaspar Zavala y Zamora	<i>Píramo y Tisbe, o No hay poder contra los hados</i> (1793)
Fermín del Rey	<i>Policena</i> (1794)
Vicente Rodríguez de Arellano	<i>La noche de Troya</i> (1797)

HISTÓRICOS

Juan Ignacio González del Castillo	<i>Hanníbal</i> (1787)
Tomás de Iriarte	<i>Guzmán el Bueno</i> (1790)
François-Thomas-Marie de Baculard	<i>Eufemia, o El triunfo de la religión</i> (1790)
Luciano Francisco Comella	<i>Doña Inés de Castro</i> (1793)
José Concha	<i>El joven Pedro de Guzmán</i> (1793)
Luciano Francisco Comella	<i>Asdrúbal</i> (1793)
Vicente Rodríguez de Arellano	<i>Cleopatra y Marco Antonio</i> (1793)

AMOROSOS

Francisco Mariano Nifo	<i>Doña Isabel de Segura, o Casta amante de Teruel</i> (1791)
Luciano Francisco Comella	<i>Los amantes de Teruel</i> (1793)
Fermín del Rey	<i>Anfriso y Belarda, o El amor dichoso</i> (1796)
Gaspar Zavala y Zamora	<i>Jenwal y Faustina, o El triunfo del amor</i> (1803)

EXÓTICOS

Luciano Francisco Comella	<i>El amor conyugal, o La Amelia</i> (1794)
Vicente Rodríguez de Arellano	<i>El negro y la blanca</i> (1797)
Luciano Francisco Comella	<i>El negro sensible</i> (1798)

TERRORÍFICOS Y FANTÁSTICOS

Guilbert de Pixérécourt	<i>Las minas de Polonia</i> (1805)
Enciso Castrillón	<i>Saib, o La toma de Seringapatán</i> (1806)

PARÓDICOS

Vicente Rodríguez de Arellano	<i>El cochero Domingo</i> (1791)
José Joaquín Isurve	<i>Don Anselmo, o El curioso impertinente</i> (1791)
Félix María Samaniego	<i>Parodia de Guzmán el Bueno</i> (1792)
Blas de Laserna	<i>El poeta escribiendo un monólogo, o El poeta de guardilla</i> (1793)
Luciano Francisco Comella	<i>Perico de los Palotes</i> (1793)
Luciano Francisco Comella	<i>Juan de la Enreda</i> (1795)
Juan Jacinto Rodríguez Calderón	<i>Don Líquido, o El currutaco vistiéndose</i> (1798)
Luciano Francisco Comella	<i>El famoso tragaldabas, o El tiñoso sentenciado a azotes</i> (1802)
D. A. M. B.	<i>El mercader aburrido</i> (1817)
Manuel Rincón	<i>El loco</i> (1817)

el sistema de producción teatral y una mejora en la prelación de los actores”¹⁵.

Los censores siguieron con exhaustividad las creaciones de los dramaturgos que se acercaron al género melológico, y resulta llamativo observar cómo quienes ejercían el poder se encargaron con el tiempo de borrar de la historia a multitud de autores cuyas obras triunfaron en los coliseos dieciochescos y que ahora estamos redescubriendo. A pesar de las reticencias de censores y neoclásicos, el melólogo fue bien recibido en la España de finales del siglo XVIII. Planteó una nueva perspectiva escénica donde la música y la palabra convivían creando pequeños dramas llenos de emociones y sentimiento.

El despliegue técnico de los actores al tener que interpretar monólogos llenos de pantomimas y cambios emocionales junto con la pericia de los dramaturgos y compositores, llenaron los teatros de estas obras de gran variedad de temáticas, donde la metateatralidad e intertextualidad estaban muy presentes. En definitiva, se acercaron a un público ávido de emociones, historias repletas de momentos fantásticos, de amor, dolor, miedo y risas, que prosperaron en el corto tiempo en el que este género teatral triunfó en nuestro país.

Virginia Gutiérrez, musicóloga, es profesora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)

15. Santos Díez González, “Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección (1799)”, edición de Charles Emil Kany, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, vol. 23, 1929, pp. 245-284.

N.º 10. *Apurase el veneno;*

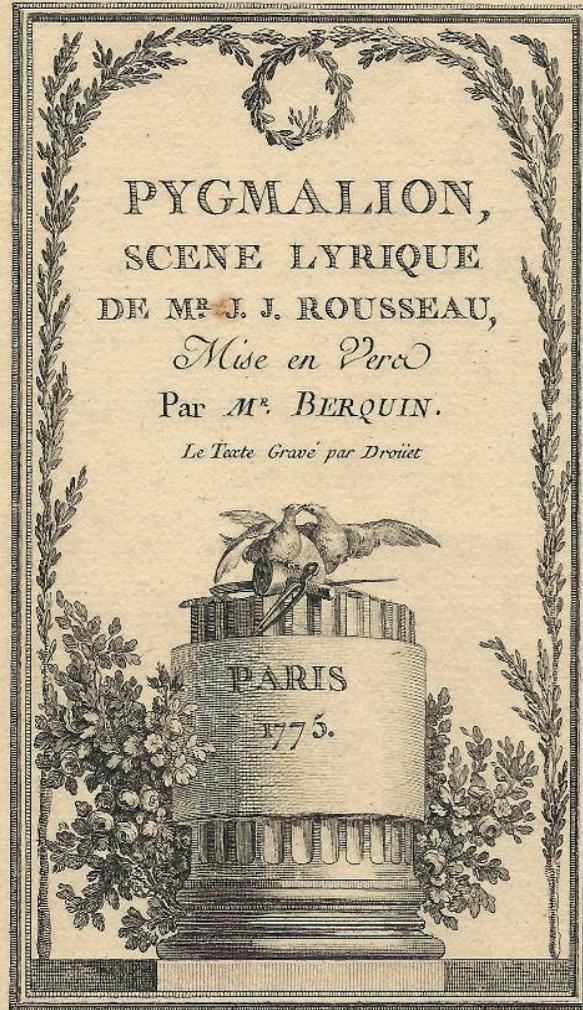
Desde el Compas que lleva esta señal :: empieza el Actor à Representar el Ultimo Trozo de la Scena: Cuida el Primer Violin de avisarle: en el supuesto de que suica, y Representacion siguen Juntas, y Con Chuen aun mismo tiempo:

Largo lamentable *Con sordina* *pmo*

arco *Pizzicato*

Luego que cae el telon: sigue

Página suelta de la parte del primer violín de *Guzmán el Bueno*, de Tomás de Iriarte (1750-1791). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.



Pigmali3n

Melodrama con m3sica de **Georg Anton Benda** (1722-1795)
y texto de **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778)

Traducci3n de Luis Gago

Pygmalion, K3nig in Zypern, mard durch die aufgrund der Ausschweifungen der Einwohnerinnen von Amatbu3a, die unter dem Namen Prop3tiden bekannt sind, wider das sch3ne Geschlecht so eingenommen, da3 er sich entschlo3, der Liebe zu entsagen und unverm3hlt zu leben. In diesem lieblo3en Stande besch3ftigte er sich mit der Bildhauern, die er sch3tzte, und worinn er es zu dem h3chster Grade der Bollkommenheit gebracht hatte. Durch sie schuf er ein Bild, dessen Reize unvermerkt die gewaltsam unterbr3chte Leidenschaft in ihm so m3chtig belebten, da3 er es bald zum Gegenstand seiner Liebe w3hlte, und endlich zur W3rde einer z3rtlichsten Gebieterinn erhob. Die einmal entz3ndete Imagination fleigt bis zur Raserei, in der er die G3ttinn der Liebe anruft, seinem geliebten Gegenstand das Leben zu geben. Die Bitte wird erh3rt, die Geliebte lebt, er wirft sich in ihre Arme, und ist gl3cklich.

Pigmali3n, rey en Chipre, debido al desenfreno de las habitantes de Amatunte, que se conocen con el nombre de Prop3tidas, se volvi3 tan contrario al bello sexo que decidi3 renunciar al amor y vivir sin contraer matrimonio. En esta situaci3n, carente de amor, se dedic3 a la escultura, que ten3a en alta estima, y que logr3 llevar hasta el m3s alto grado de perfecci3n. Con ella dio forma a una imagen cuyos atractivos despertaron en 3l sin darse cuenta la pasi3n reprimida a la fuerza con tal intensidad que pronto la eligi3 como objeto de su amor y finalmente la elev3 al rango de una amorosa soberana. La imaginaci3n as3 inflamada desemboc3 en loco frenes3, en medio del cual implor3 a la diosa del amor que insuflara la vida en su objeto amado. El ruego fue atendido, la amada vive, 3l se arroj3 en sus brazos y es feliz.

Das Theater stellt die Werkstatt des K3nstlers vor. Auf den Seiten sieht man Marmorst3cke, Gruppen und unvollendete Bilds3ulen. Zur linken Seite ist eine andere Bilds3ule hinter einem leichten Vorhang.

La escena representa el taller del artista. A los lados se ven figuras de m3rmol, grupos y estatuas incompletas. A la izquierda hay otra estatua detr3s de una ligera cortina. Su ce3o denota descontento e insatisfacci3n.

(Pygmalion sitzt nachdenkend, auf seine Arme gestützt, in der Stellung eines unruhigen und bekümmerten Mannes. Plötzlich steht er auf, nimmt die Werkzeuge vom Tisch, setzt, bald an dieses, bald an jenes angefangene Werk, seinen Meißel; dann tritt er zurück und beseht sie. Unzufriedenheit und Ummut sind auf seiner Stirne.)

PYGMALION

Da ist kein Leben, keine Seele!
Nichts als Stein!
was werde ich da herausbringen?
Kraft meines Geistes! wo bis du hin?
Kunst! was ist aus dir geworden?
All mein Feuer ist verloschen; meine Einbildungskraft vertrocknet...
Der Marmor kommt kalt aus meinen Händen.
Pygmalion, du bildest keine Götter mehr;
bist ein elender gemeiner Künstler.
Weg mit euch unnütze Werkzeuge, ihr beschimpft
meinen vorhin erworbenen Ruhm! Ihr entweiht meine Hände!
*(Wirft mit Verachtung die Werkzeuge weg,
geht nachdenkend, die Arme ineinander geschlagen umher.)*
Wer war ich? und wer bin ich jetzt?
Welche wunderbare Veränderung?
Kalt gehe ich die Denkmälern der Kunst vorüber,
die ich sonst anstaunte;
alle Pracht der schönen Stadt Tyrus
hat keinen Reiz mehr für mich.
Der Umgang mit Künstlern, mit Weisen,
wie er mir leer scheint, wie unschmackhaft!
Beyfall, Ruhm, erheben meine Seele nicht mehr!
Die, deren Andenken die Nachwelt verehren wird,
mögen mich immer loben... ich fühls nicht!
Die Freundschaft selbst hat nicht mehr das Süße,
das Hinreißende für mich.
Und ihr jungen schönen Meisterstücke der Natur,
and deren Nachahmung meine Kunst sich übte,
auf deren Spur das Vergnügen mich hinriß;
reizende Muster, die ihr Liebe und Schöpfungskraft in meine Seele goßt,
einst übertraf ich euch, jetzt seid ihr mir gleichgültig...
alle gleichgültig geworden.
(Setzt sich und blickt mit Wehmut umher.)
Auf eine unerforschliche Art hierher gebannt,
bin ich zu nichts fähig, und doch kann ich mich nicht entfernen.
Da irre ich von Gruppe zu Gruppe – hierhin, dorthin –

(Pigmalión está sentado, meditabundo, apoyado en su brazo, en la posición de un hombre intranquilo y atribulado. De repente se levanta, coge las herramientas de la mesa y posa su cincel ora sobre esta, ora sobre aquella obra ya empezada; luego retrocede y las observa.)

PIGMALIÓN

¡Aquí no hay vida, no hay alma!
¡Nada más que piedra!
¿Qué voy a conseguir sacar de aquí?
¡Tú, poder de mi espíritu! ¿Dónde te has metido?
¡Arte! ¿Qué ha sido de ti?
Todo mi fuego se ha apagado; el poder de mi imaginación se ha secado...
El mármol sale frío de mis manos.
Pigmalión, ya no esculpes dioses;
eres un artista vulgar y miserable.
¡Largo, herramientas inútiles, injuriáis
la gloria que conquisté anteriormente! ¡Profanáis mis manos!
*(Tira las herramientas con desprecio,
camina de un lado para otro en actitud reflexiva, con los brazos cruzados.)*
¿Quién era yo? ¿Y quién soy ahora?
¡Qué transformación tan extraña!
Paso de largo con frialdad junto a los monumentos artísticos
que en otro tiempo contemplaba asombrado;
todo el esplendor de la hermosa ciudad de Tiro
ya ha dejado de tener para mí ningún encanto.
El trato con los artistas, con los sabios,
¡qué vacío me parece, qué poco apetecible!
¡Los elogios, la gloria, ya no elevan mi alma!
Aquellos cuya memoria venerará la posteridad
siguen ensalzándome... ¡pero no siento nada!
La amistad misma ya no tiene para mí esa dulzura,
esa fascinación.
Y vosotras, jóvenes y hermosas obras maestras de la naturaleza,
en cuya imitación se ejercitaba mi arte,
cuyo descubrimiento provocaba que el placer se apoderara de mí;
modelos encantadores, que vertíais en mi alma vuestro amor y fuerza creativa,
antes os superaba, pero ahora me sois indiferentes...
todos habéis pasado a resultarme indiferentes.
(Se sienta y mira con nostalgia a su alrededor.)
Aquí, cautivado de un modo inconcebible,
ya no soy capaz de hacer nada, y sin embargo no puedo alejarme de aquí.
Así que vago de grupo en grupo, de acá para allá,

erschöpfe mich in eitlen Versuchen;
der zitternde Meißel gehorcht seinem Führer nicht mehr;
diese groben Werke, die in der untersten Stufe
eines beschränkten Versuchs bleiben,
fühlen die Hand nicht mehr,
die ihnen sonst Leben gegeben hätte.

(Plotzlich steht er auf.)

Es ist um mich geschehen... geschehen! entnervt ist meine Seele,
so jung noch und schon sich selbst überleben!
Aber was ist das Feuer, das mich verzehrt?
was die Glut, die meine Adern durchwühlt?
Wie? wenn unsre Kraft von uns weicht,
wenn unser Geist erschlaft, fühlt man dann noch diese Regungen?
Diesen Drang der stürmenden Leidenschaften?
Diese ewige Unruhe?
Dieses heimliche, martervolle Widerstreben, das mich so quält?
Und von dem ich die Ursache nicht entdecke!
Iche fürchtete, die Bewunderung meines eignen Werks
möchte meine Aufmerksamkeit zerstreuen.
Ich verbarg es hinter jenen Schleier;
meine unheilige Hände wagten es,
das Denkmal ihres Ruhms zu verhüllen?
Nun ich es nicht mehr sehe,
traurt meine Seele und ist nicht tätiger.
Wie theuer, wie kostbar wird es mir seyn,
dies unsterbliche Werk!
Kann einst mein erstorbenes Genie nichts
Großes, Schönes, meiner Würdiges mehr hervorbringen;
dann zeig ich meine Galathee und sage:
die schuf einst Pygmalion!
O meine Galathee! wenn ich Alles verloren habe,
so wirst du mir bleiben, wirst du mir alles seyn.
(Er nähert sich dem Vorhang.)
Aber wozu sie verbergen? Was gewinne ich dabey?
Zu neuen Schöpfungen untüchtig,
warum beraub ich mich des Vergnügens,
das schönste meiner Werke zu sehen?
Vielleicht entdeck' ich einen Fehler, der mir entwischte...
Wie? wenn ich ihrem Schmuck noch eine neue Zierde beylegen könnte!
Auch nicht eine erdenkliche Grazie muß
dem herrlichen Gegenstande fehlen!
Vielleicht wird meine ermattete
Einbildungskraft wieder belebt.

me agoto en vanos intentos;
el tembloroso cincel ya ha dejado de obedecer a su guía;
estas obras toscas, que permanecen en el escalón más bajo
de un torpe intento,
ya han dejado de sentir la mano
que les insuflara vida en otro tiempo.

(Se levanta de repente.)

Estoy perdido... ¡perdido! Mi alma se ha agotado,
¡aún tan joven y ya se ha consumido!
Pero, ¿qué fuego es este que me consume?
¿Qué ardor es este que atraviesa mis venas?
¿Qué? Cuando nuestra fuerza se aleja de nosotros,
cuando nuestro espíritu se marchita, ¿siguen sintiéndose aún estas emociones?
¿Este ímpetu de las pasiones tempestuosas?
¿Este eterno desasosiego?
¿Esta agitación secreta, martirizante, que tanto me atormenta?
¡Y de la que no logro descubrir el motivo!
Tenía miedo de que la admiración de mi propia obra
pudiera distraer mi atención.
La ocultaba detrás de esos velos;
¿mis manos impías osaban
cubrir el monumento, privándolo de su gloria?
Ahora que he dejado de verla,
mi alma se ha entristecido y ha dejado de estar activa.
¡Cuán querida, cuán valiosa será para mí
esta obra inmortal!
El día que mi genio se extinga y ya no pueda producir
nada grande, hermoso, digno de mí,
entonces mostraré mi Galatea y diré:
¡esta la creó en otro tiempo Pigmalión!
¡Oh, mi Galatea! Cuando lo haya perdido todo,
me quedarás tú, lo serás todo para mí.
(Se acerca a la cortina.)
Pero, ¿por qué ocultarla? ¿Qué gano con ello?
Incapaz de realizar nuevas creaciones,
¿por qué me privo del placer
de contemplar la más hermosa de mis obras?
Quizá descubra algún defecto en el que no haya reparado...
¿Qué? ¡Si pudiera añadirle aún a sus joyas un nuevo adorno!
¡A este objeto esplendoroso
no puede faltarle tampoco ninguna gracia imaginable!
Quizá reviva así
mi imaginación languideciente.

Ja, ich muß sie wieder sehen,
sie von neuem untersuchen.
Untersuchen? sagt ich nicht untersuchen?
Anstaunen... bewundern.
*(Bei den letzten Worten hebt er den Vorhang auf
und läßt ihn erschrocken wieder fallen.)*
Was empfind ich bei Berührung dieses Vorhangs?
Heiliger Schauer durchzittert meine Gebeine...
Ich glaube das Heiligthum irgendeiner Gottheit zu berühren!
Thor! es ist Stein; dein Werk.
Und was sind denn die Götter,
die man in unsern Tempeln verehrt?
Sind sie andres Stoffs?
Sind sie von andern Händen gebildet?
*(Er hebt den Schleier auf und wirft sich davor hin;
man sieht die Bildsäule der Galathee auf marmornen Stufen stehen.)*
Galathee! Empfange mein Opfer!
Ha, ich verirrte mich;
eine Nymphe wollte ich bilden, und es entstand eine Göttinn –
Venus selbst ist weniger schön als du!
Ha, Stolz! allgemeinste der menschlichen Schwachheiten!
Lieblingsschwachheit des Künstlers!
Ich kann meine Arbeit nicht genug bewundern!
Trunken von Eigenliebe bet ich mich selbst in meinem Werke an.
Aber ist sie denn blind diese Eigenliebe?
Nein! die Natur hat keine Reize wie diese!
Ich habe die Werke der Götter übertroffen!
Wie! ich der Schöpfer so unendlicher Schönheit?
Meine Hand berührte sie! Mein Mund konnte...
Pygmalion! hier ist ein Fehler!
Dieses Gewand deckt zu viel Reize;
mach es fliegender;
man muß die verborgenen Reize mehr vermuthen machen.
(Hebt den Meißel auf, und setzt plötzlich wieder ab.)
Ich zittre, ich schaudre!
Meine Hand bebt!
Ich kann nicht! darf nicht!
ich würde alles verderben!
(Er fasst Mut, gibt einen Schlag und vor Schrecken läßt er den Meißel fallen)
Himmel! ich fühle zitterndes Fleisch, das meinem Meißel widerfleht.
Eitle Furcht! thörichte Blendung!
Fort! ich wag es nicht mehr sie zu berühren.
Die Götter schrecken mich zurück;

Sí, tengo que volver a verla,
tengo que examinarla de nuevo.
¿Examinarla? ¿Acaso no he dicho examinarla?
Mirarla extasiado... Admirarla.
*(Con estas últimas palabras, levanta la cortina
y, aterrorizado, vuelve a dejarla caer.)*
¿Qué es lo que siento al rozar esta cortina?
Un sagrado escalofrío hace que me tiemblen todos los huesos...
¡Pensaba estar rozando el santuario de alguna divinidad!
¡Necio! Tu obra no es más que piedra.
¿Y qué son entonces los dioses
que se veneran en nuestros templos?
¿Acaso están hechos de otro material?
¿Acaso han sido contruidos por otras manos?
*(Sube la cortina y cae prosternado delante de ella;
se ve la estatua de Galatea posada sobre un pedestal de mármol.)*
¡Galatea! ¡Recibe mi ofrenda!
Ah, me he equivocado;
quería construir una ninfa y nació una diosa:
¡la propia Venus es menos hermosa que tú!
¡Ah, la vanidad! ¡La más extendida de las debilidades humanas!
¡La debilidad predilecta del artista!
¡No puedo admirar suficientemente mi trabajo!
Ebrio de amor propio, me adoro a mí mismo en mis obras.
Pero, ¿es acaso ciego este amor propio?
¡No! ¡La naturaleza no contiene maravillas como esta!
¡He superado las obras de los dioses!
¿Qué? ¿Soy yo el creador de tan infinita belleza?
¡Mi mano está tocándola! Mi boca podría hacerlo...
¡Pigmalión! ¡Aquí hay un defecto!
Este vestido cubre demasiados encantos;
hazlo con más vuelo;
hay que lograr que puedan imaginarse mejor sus encantos ocultos.
(Coge el cincel y vuelve a soltarlo de repente.)
¡Estoy temblando, siento escalofríos!
¡Tengo la mano temblorosa!
¡No puedo! ¡No debo!
¡Lo echaría todo a perder!
(Se arma de valor, da un golpe y deja caer el cincel, presa del terror.)
¡Cielos! Siento cómo la carne palpitante rechaza el cincel.
¡Vano temor! ¡Estúpido deslumbramiento!
¡Largo! Ya no me atrevo a volver a tocarla.
Los dioses me arredran;

sie haben sie schon unter sich aufgenommen.
(Sie von neuem betrachtend.)
 Und was willst du ändern, Pygmalion?
 Was für neue Reize kannst du ihr geben?
 Ha! merkst du es nicht?
 Ihre Vollkommenheit ist ihr Fehler...
 Göttliche Galathee! weniger vollkommen würde dir nichts fehlen.
(Immer zärtlicher.)
 Aber eine Seele fehlt dir;
 deine Gestalt kann ihrer nicht entbehren.
 O wie schön müßte die Seele eines solchen Körpers sein!
 Was verlange ich...?
 Thörichter Wunsch...!
 Wie? ist das Räthsel nun aufgelöst?
 Ist das Geheimnis meines Herzens verrathen?
 Ha! ich darf keinen Blick auf mich selbst werfen;
 zu sehr müßte ich erröthen.
 Das also ist die dele Leidenschaft, die mich verwirrt...!
 Dieser leblose Gegenstand fesselt mich hier?
 Marmor, Stein, gefühlloser Stein!
 mit diesem Eisen gearbeitet!
 Unsinniger, kehre in dich selbst zurück...
 seufze über dich! Erkenne deinen Wahn!
 Sieh deine Thorheit!
 Aber nein, nein, ich habe meine Sinne noch;
 schweife nicht aus, darf mir nichts vorwerfen.
 Nicht dieser todte Marmor ist, der mich entzückt,
 es ist ein lebendes Wesen, das ihm gleicht, dessen Abbild es ist.
 Ach du anbetenswürdiges Urbild dieser süßen Gestalt,
 wo du auch immer seyn magst,
 wessen Hand dich auch gebildet hat,
 immer wirst du allein die Wünsche meines Herzens ausmachen!
 Ja, meine einzige Thorheit ist, das Schöne zu erkennen;
 mein Verbrechen, empfindlich gegen dasselbe zu seyn.
 Da sehe ich nichts, wofür ich erröthen müßte.
 Es ist mir als ob Feuerfunken da herausprühten,
 um mein Blut zu entzünden,
 und um mit meiner Seele in ihre Quelle zurückzukehren.
 Und sie bleibt so kalt, ohne Gefühl, ohne Bewegung;
 da indessen mein Herz, durch ihre Reize entzündet,
 seinen Körper verlassen möchte, um den ihrigen zu erwärmen.
(Immer heftiger.)
 In diesen schwärmenden Augenblicken meyne ich,

ya la han acogido entre los suyos.
(Observándola de nuevo.)
 ¿Y qué es lo que quieres cambiar, Pigmalión?
 ¿Qué nuevos encantos puedes infundirle?
 ¡Ah! ¿Es que no te das cuenta?
 Su perfección es su defecto...
 ¡Divina Galatea! Si fueras menos perfecta no te faltaría nada.
(Cada vez con mayor ternura.)
 Pero te falta un alma;
 tu figura no puede prescindir de ella.
 ¡Oh, qué hermosa debería ser el alma de un cuerpo así!
 ¿Qué es lo que quiero...?
 ¡Deseo insensato...!
 ¿Qué? ¿Se ha desvelado ya el enigma?
 ¿Se ha revelado el secreto de mi corazón?
 ¡Ah! No me atrevo a lanzar una mirada a mí mismo;
 sería mucho lo que me haría enrojecer.
 ¡Esta es, pues, la noble pasión que me confunde...!
 ¿Es este objeto sin vida el que me encadena aquí?
 ¡Mármol, piedra, una piedra insensible!
 ¡Tallada con este hierro!
 Necio, vuelve a tu ser...
 ¡Suspira por ti! ¡Reconoce tu error!
 ¡Observa tu locura!
 Pero no, no, aún no he perdido la cabeza;
 no estoy fantaseando, no tengo nada que reprocharme.
 No es este mármol muerto el que me ha encantado,
 es un ser vivo que se le asemeja, que es una copia de él.
 ¡Ah, tú, modelo digno de adoración de esta dulce figura,
 te encuentres donde te encuentres,
 sea cual sea la mano que te haya construido,
 siempre representarás únicamente tú sola los deseos de mi corazón!
 Sí, mi única locura es reconocer la belleza;
 mi crimen es ser sensible a ella.
 Así que no veo nada por lo que hubiera de enrojecer.
 Para mí es como si saltaran de ella chispas de fuego,
 para encenderme la sangre
 y para regresar con mi alma a su origen.
 Y ella se mantiene tan fría, sin sentimientos, sin moverse;
 sin embargo, mi corazón, inflamado por sus encantos,
 quiere abandonar su cuerpo para calentar el suyo.
(Cada vez con mayor vehemencia.)
 En estos momentos de delirio

mich aus mich selbst herauschwingen zu können...
 ich denke, ihr mein Leben, meine Seele einhauchen zu können.
 Ha! daß Pygmalion sterben könnte, um in Galathee wieder zu leben!
 Was sag ich?
 Ach! dann könnte ich sie nicht sehen, nicht sie lieben.
 Nein, meine Galathee lebe, und ich für sie...
 daß ich immer ein anderer sey, um immer ihr zuzugehören,
 sie zu sehen, sie zu lieben, von ihr geliebt zu werden.
 Marter! Wünsche! Sehnsucht!
 Wuth! Ohnmacht!
 furchtbare, verderbliche Liebe!
 die ganze Hölle ist in meinem gequälten Herzen.
 Mächtige, wohlthätige Götter!
 Götter der Menschen, die ihr unsre Leidenschaften kennt!
 Ach! ihr thatet so viele Wunder, thatet sie um schwächerer Ursachen willen!
 Nur einen einzigen Blick auf diesen Gegenstand,
 und dann einen in mein Herz...
 seyd gerecht! verdient eure Altäre!
(Erhaben.)
 Und du erhabnes, den Sinnen verborgnes,
 nur dem Herzen fühlbares Wesen! Seele der Welt!
 Ursprung alles Daseyns!
 die du den Elementen Übereinstimmung, der Materie Leben,
 dem Körper Gefühl, und allen Wesen ihre Gestalt gabst;
 heiliges Feuer! himmlische Venus!
 die du alles erhältst, und alles unaufhörlich wieder hervorbringst,
 wo ist Gleichheit? wo mittheilende Kraft?
 wo Gesetz der Natur, in dem, was ich empfinde?
 wo dein belebendes Feuer im Leeren meiner eitlen Wünsche?
 Alle deine Glut hat sich in meinem Herzen wie in einem Brennpunkt vereinigt,
 und Kälte des Todes ist in diesem Marmor;
 ich vergehe vom Übermaas des Lebens, das ihm fehlt.
 Ha! ich erwarte keine Wunderwerke;
 es ist da, es muß aufhören;
 die Ordnung ist gestört, beleidigt die Natur.
 Gib ihren Gesetzen die alte Gewalt wieder;
 stelle die wohlthätige, unveränderliche Ordnung wieder her;
 verbreite deinen göttlichen Einfluß über jedes Geschöpf gleich.
 Ha! zwei Wesen fehlen zur Vollkommenheit der Dinge.
 Vertheile das Feuer, von dem das Eine verzehrt wird, unter beyde!
 Du, du bildetest durch meine Hand diese Züge,
 diese Reize, die nur Empfindung, nur Leben erwarten.
 Gieb ihr meines Lebens Hälfte, gib ihr alles, wenn es seyn muß;

pienso en poder salir de mí mismo...
 Pienso en poder insuflarle mi vida, mi alma.
 ¡Ah! ¡Ojalá muera Pigmalión para volver a vivir en Galatea!
 ¿Qué estoy diciendo?
 ¡Ah! Entonces no podría verla, no podría amarla.
 No, que mi Galatea viva y yo por ella...
 Que yo sea siempre otro para pertenecerle siempre,
 para verla, para amarla, para que ella me ame.
 ¡Martirios! ¡Deseos! ¡Anhelos!
 ¡Rabia! ¡Impotencia!
 ¡Amor terrible, dañino!
 Todo el infierno se halla encerrado en mi corazón atormentado.
 ¡Dioses poderosos y misericordiosos!
 ¡Dioses de los hombres, que conocéis nuestras pasiones!
 ¡Ah! Vosotros que obráis tantos prodigios, ¡obradlo ahora por un motivo menor!
 Tan solo una mirada a este objeto,
 y luego una a mi corazón...
 ¡Sed justos! ¡Mereceos vuestros altares!
(En tono solemne.)
 ¡Y tú, sublime esencia, oculta a los sentidos,
 que solo te haces sentir a los corazones! ¡Alma del mundo!
 ¡Principio de todos los seres!
 Tú, que diste armonía a los elementos, vida a la materia,
 sentimiento al cuerpo y que diste su forma a todos los seres;
 ¡Fuego sagrado! ¡Celestial Venus!
 Tú, que todo lo conservas y que vuelves a hacer que todo nazca incesantemente,
 ¿dónde está tu equilibrio? ¿Dónde tu fuerza expansiva?
 ¿Dónde la ley de la naturaleza en lo que yo siento?
 ¿Dónde tu fuego vivificante en la inanidad de mis vanos deseos?
 Todo tu fuego se ha concentrado en mi corazón como en un foco,
 mientras que el frío de la muerte se halla en este mármol;
 yo voy a perecer por el exceso de vida que a él le falta.
 ¡Ah! No espero ningún prodigio;
 está ahí, debe terminar;
 el orden se ha perturbado, la naturaleza se siente ofendida.
 Devuelve el antiguo poder a sus leyes;
 restablece el orden benéfico e inmutable;
 irradia tu influencia divina por igual entre todas las criaturas.
 ¡Ah! Faltan dos seres para la plenitud de las cosas.
 ¡Reparte entre los dos el fuego con el que uno va a consumirse!
 Fuiste tú quien diste forma por medio de mi mano a estos trazos,
 a estos encantos, que aguardan únicamente el sentimiento y la vida.
 Dale la mitad de mi vida, dale todo lo que deba ser;

genug für mich, wenn ich in ihr leben kann.
Göttinn! du lächelst zu den Opfern der Sterblichen...
Unempfindlichkeit ist Entheiligung deiner Majestät.
Verbreite deinen Ruhm durch deine Werke, Göttinn der Schönheit!
erspare der Natur die Schande,
daß ein so vollkommnes Ideal das Bild eines nichtseienden Wesen sey!
(Nach und nach kommt er wieder zu sich.)
Sie kommen wieder meine Sinnen...
unerwartete Ruhe gießt Balsam in mein Herz.
Ein tödtliches Fieber entzündete mein Blut
und jetzt erfüllen mich Zutrauen, Hoffnung...
Ha, ich bin wie neugeboren.
*(Die Bildsäule der Galathee bewegt sich,
er siehts und wendet sich erschrocken weg.)*
Was sehe ich?
Götter! Was glaubt ich zu sehen?
Farbe des Fleisches – Feuer in Augen – Bewegung –
wars nicht genug Wunder zu hoffen?
war ich nicht elend genug?
muß ichs auch sehen?
Unglücklicher! das war also noch übrig...
dein Wahnwitz hat die höchste Stufe erreicht!
deine Vernunft verläßt dich mit deinen Fähigkeiten.
Bedaure sie nicht Pygmalion!
Man wird den kleinen Geist vergessen und den Wahnsinniger bedauern...
zu glücklich für dich, Knabe, Liebhaber eines Steins,
wenn du ein Wahnsinniger wirst!
(Er kehrt sich um, sieht die Bildsäule die Stufe furchtsam heruntergehen.)
Unsterbliche Götter!
Venus! Galathee!
Blendwerke der heftigsten Liebe!

GALATHEE

(berührt sich.)

Ich?

PYGMALION

(ausser sich.)

Ich!

GALATHEE

(berührt sich noch einmal.)

Ich bins.

a mí me bastará con poder vivir en ella.
¡Diosa! Tú te burlas de las ofrendas de los mortales...
La insensibilidad es una profanación de tu majestad.
¡Difunde tu gloria por medio de tus obras, diosa de la belleza!
¡Evita a la naturaleza la infamia
de que un ideal tan perfecto sea un ser que no es!
(Vuelve poco a poco a su ser.)
Vuelven mis sentidos...
Una calma inesperada vierte un bálsamo en mi corazón.
Una fiebre mortal encendía mi sangre
y ahora me siento lleno de confianza, de esperanza...
¡Ah, me siento como si hubiera vuelto a nacer!
*(La escultura de Galatea se mueve,
él lo ve y se aparta espantado.)*
¿Qué es lo que veo?
¡Dioses! ¿Qué es lo que creo estar viendo?
Color en la carne... fuego en sus ojos... movimiento...
¿No era bastante esperar un milagro?
¿No era yo lo bastante miserable?
¿Tengo también que ver esto?
¡Desdichado! Esto es lo que faltaba...
¡Tu delirio ha alcanzado su grado más alto!
Te abandona tu razón junto con tus facultades.
¡No la compadezcas, Pigmalión!
Se olvidará al espíritu insignificante y se compadecerá al loco...
¡Demasiada dicha para ti, muchacho, amante de una piedra,
si te volvieras loco!
(Se da la vuelta, ve aterrorizado cómo la estatua baja del pedestal.)
¡Dioses inmortales!
¡Venus! ¡Galatea!
¿O producto de un amor enloquecido?

GALATEA

(tocándose)

¿Yo?

PIGMALIÓN

(fuera de sí)

¡Yo!

GALATEA

(volviendo a tocarse)

Soy yo.

PYGMALION

Reizende Einbildung bis zur Täuschung meines Gehörs!

Ha! verlaß nie meine Sinne!

(Sie berührt nach einigen Schritten einen Marmor.)

GALATHEE

Nicht mehr ich!

(Pygmalion folgt ihr in allen ihren Bewegungen,

und beobachtet sie sehnsuchtsvoll; sie legt eine Hand auf ihn.)

Ach, wiederum ich!

PYGMALION

(küsst die Hand.)

Ja, liebes herrliches Wesen!

vollkommenstes meiner Werke...

Meisterstück der allgütigen Götter,

die dir durch mich diese Gestalt,

auf mein Gebet dir dieses Leben gaben.

dir verdank ich mein ganzes Daseyn,

und in dir allein will ich künftig leben.

PIGMALIÓN

¡Ilusión arrebatadora que llegas a engañar a mis oídos!

¡Ah! ¡No abandones jamás mis sentidos!

(Da unos pasos y toca una estatua de mármol)

GALATEA

¡Ya no soy yo!

(Pigmalión la sigue en todos sus movimientos

y la observa anhelante; ella posa una mano sobre él.)

¡Ah, otra vez yo!

PIGMALIÓN

(Le besa la mano.)

¡Tú, querida y espléndida criatura!

La más perfecta de mis obras...

La obra maestra de los bondadosos dioses,

que te dieron esta forma por medio de mí,

que te dieron esta vida por mis súplicas.

A ti te debo todo mi ser

y en el futuro viviré únicamente en ti.

Ariadna en Naxos

Melodrama con música de **Georg Anton Benda** (1722-1795)
y texto de **Johann Christian Brandes** (1735-1799)

Traducción de Luis Gago



Endesunterzeichneter hat nicht ohne gerechtes Mißvergnügen in Erfahrung gebracht, daß von den beiden Duodramen *Ariadne* und *Medea* nicht nur Klavierauszüge im Publikum herumlaufen, sondern sogar die Partituren an einigen Orten zum Verkauf angeboten werden. Da nun das eine wie das andere ohne sein Borwissen (geschweige Behwürtung oder Genehmigung) geschieht, und sich hieraus mit Gewißheit abnehmen läßt daß die Partituren flüchtig und inkorrekt zuammengeschrieben, die klavierauszüge aber um so stümperhafter geratßen fehn mögen, jemehr Erfahrung dazu gehört, eine solche Urheit, den dieser von andern musikalischen Werken Beträchtlich abweichenden Gattung, der Natur jenes Instruments gemäß einzurichten; so sieht er sich genöthigt, das Publikum vor vergleichen unächter und unbefugt vertrieben werdender Waare freundschaftlich zu warnen und zugleich bekannt zu machen, daß eheftens von ihm selbst veranßaltete Klavierauszüge bender Stüde im Druet erscheinen werden, die Partituren aber einzig und allein den ihm unverfälscht und um billigen Preis zu haben sind.

Gotha, im October 1777
Georg Benda

El abajo firmante ha tenido noticia, no sin un justificado disgusto, de que de los dos duodramas *Ariadne* y *Medea* no solo han circulado públicamente los pasajes para piano, sino que en algunos lugares se han puesto también a la venta las partituras. Tanto una cosa como la otra han sucedido sin su previo conocimiento (y menos aún con su colaboración o su aquiescencia), y de ello cabe deducir con certeza que las partituras se han escrito a toda prisa e incorrectamente, pero cabe que los pasajes para piano sean tanto más chapuceros cuanto que se requiere para ello más experiencia a fin de que un trabajo de este tipo, en un género que difiere considerablemente de otras obras musicales, se adecue a la naturaleza de este instrumento; por ello se ve obligado a advertir amistosamente al público y, al mismo tiempo, poner en su conocimiento ante productos semejantes y que se venden de manera no autorizada, que cuanto antes aparecerán en la prensa los pasajes para piano de ambas obras preparados por él mismo, mientras que las partituras, sin embargo, podrán obtenerse únicamente a través de él y a un precio asequible en su estado original.

Gotha, en octubre de 1777
Georg Benda

*(Hier geht der Vorhang auf; Ariadne schläft auf einem Felsen.
Theseus kömmt von einem entgegenstehenden Felsen herab.
Er nähert sich ihr.)*

THESEUS

Noche einmal will ich sie sehen; zum letzten Male!
So sanft schläfst du, Ariadne!
Ahndest nicht, dass dies dein letzter sanfter Schlaf ist!
Du glaubst dich noch in meinem Armen...
drückst mich noch an deinen Busen...
gutes, treues, liebevolles Geschöpf!
Und ich wag es...
darf ich ihn denken, den Gedanken?
Ich wag'es, dich zu verlassen?
Schutzgöttin meines Lebens!
Meine Wohltäterin, meine Geliebte, meine Gattin!
Ha, Bösewicht!
zeugte je die Hölle ein so abscheuliches Ungeheuer?
Sie entriß mich der Rache des Minos...
rettete mich aus dem Labyrinth...
gab mir den Minotaurus in die Hände...
verließ Eltern, Freunde, Vaterland
um mir in eine Wüste zu folgen!
Un ich sollte sie verlassen?
Ariadnen verlassen?
Sie der schrecklichsten Verzweiflung,
dem Hunger,
den reissenden Tieren des Waldes Preis geben?
Nein, Theseus! Nein, Athenienser!
So weit geht eure Grausamkeit nicht!
Ich habe mein Vaterland von dem schimpflichen Tribut befreit,
die Pflichten des Bürgers erfüllt!
Auch die Liebe hat ihre Pflichten,
sie sind mir nicht minder heilig?
Ihr Busen steigt empor!
Sie seufzt!

*(Man bemerkt, dass Ariadne von einem
fürchterlichen Traum beunruhigt wird.)*

ARIADNE

(schlafend)

Theseus! Ach, Theseus!

*(Ariadna está dormida junto a una roca.
Teseo descende por una roca que se encuentra al otro lado.
Se acerca a ella)*

TESEO

¡Quiero volver a verla! ¡Por última vez!
¡Qué dulcemente duermes, Ariadna!
¿Es que no te das cuenta de que este es tu último dulce sueño?
Crees que sigues estando en mis brazos...
que sigues estrechándome contra tu pecho...
¡Buena, fiel y amorosa criatura!
Y yo me atrevo a...
¿Puedo pensar siquiera algo así?
¿Atreverme a dejarte?
¡Diosa protectora de mi vida!
¡Mi bienhechora, mi amada, mi esposa!
¡Ah, malvado!
¿Ha engendrado alguna vez el cielo un monstruo tan abominable?
Ella me sustrajo a la cólera de Minos...
me salvó del laberinto...
puso al Minotauro en mis manos...
¡Dejó a padres, amigos y patria
para seguirme hasta un desierto!
¿Y ahora voy a dejarla?
¿Dejar a Ariadna?
¿Entregarla a la más terrible desesperación,
presa del hambre,
de las fieras voraces del bosque?
¡No, Teseo! ¡No, atenienses!
¡Vuestra crueldad no puede llegar tan lejos!
¡He liberado a mi patria del vergonzoso tributo,
he cumplido con las obligaciones de un ciudadano!
¡También el amor tiene sus obligaciones,
y no son menos sagradas para mí!
¡Su pecho se agita!
¡Suspira!
*(Se percibe cómo Ariadna está intranquila
por culpa de un sueño terrible.)*

ARIADNA

(durmiendo)

¡Teseo! ¡Ah, Teseo!

THESEUS

Sie ruft mich!
Auch im Traume!

ARIADNE

Hilf!
Rette, rette deine Ariadne!

THESEUS

Deine Ariadne?

ARIADNE

Verlassen? Mich verlassen?

THESEUS

Verlassen?
Welcher Gott verrät dir dein Geschick, Unglückliche?

ARIADNE

Er flieht?
Barbar! Ach!

THESEUS

Ariadne!
(Er will sie umarmen, fährt aber zurück.)
Welche Gewalt, welche unwiderstehbare Zauberkraft reißt mich zurück?
(hinter der Scene. Dies sagt er unter dem Schall der Trompeten, die sich von ferne hören lassen.)
Will es das Schicksal?
Man ruft!
Die Schiffe sind zur Abfahrt bereit!
(hinter der Scene)
Allmächt'ge Gottheit!
Wozu entschließ ich mich?
Noch einmal!
(Unter dem Schall.)
Grausame!
Welcher feindsel'ge Daemon führte euch auf Naxos?
Welche Furie entdeckte euch unsern Aufenthalt?
Dieser von den Ungeheuern des Meeres belagerte Felsen,
dieser von Löwen bewohnte Wald
war für unsere Liebe ein Elysium.
Aller Widerstand ist vergebens!
Man wird mich mit Gewalt aus ihren Armen reißen!

TESEO

Está llamándome.
¡Incluso en sueños!

ARIADNA

¡Socorro!
¡Sálvame, salva a tu Ariadna!

TESEO

¿A tu Ariadna?

ARIADNA

¿Me abandonas? ¿Me dejas?

TESEO

¿Abandonarte?
¿Qué dios te revela tu destino, desdichada?

ARIADNA

¿Huye...?
¡Bárbaro! ¡Ay!

TESEO

¡Ariadna!
(Hace ademán de abrazarla, pero retrocede.)
¿Qué fuerza, qué irresistible poder mágico me empuja hacia atrás?
(Detrás de la escena. Esto lo dice bajo el sonido de las trompetas, que se oye a lo lejos.)
¿Lo quiere así el destino?
¡Están tocando la señal!
¡Los barcos ya están listos para zarpar!
(Detrás de la escena)
¡Dioses todopoderosos!
¿Qué decisión he de tomar?
¡Vuelven a tocar!
(Por debajo de la música.)
¡Crueles!
¿Qué demonio enemigo os ha traído hasta Naxos?
¿Qué Furia os reveló nuestro paradero?
Estas rocas cercadas por los monstruos del mar,
estos bosques habitados por leones,
eran un Elíseo para nuestro amor.
¡Toda resistencia es en vano!
¡Van a arrancarme de sus brazos a la fuerza!

Ha Schande! Theseus!
der Liebling, der Stolz Athens,
der Befreier seines Vaterlandes,
der Überwinder des Minotaurus
seufzt zu den Füßen eines Weibes!
Fort Mitleid!
Liebe, fort!
Ermanne dich, verzärtelter Jüngling!
Zerreiß diese dich entehrenden Bande!
Sei wieder Theseus!
(Er will abgehen; bleibt stehen und sieht sie mit Wehmut an.)
Ich folg' euch, ihr Griechen!
Ich folge dem Rufe der Ehre, des unerbittlichen Schicksals,
ich opfr' euch meine Ruhe, meine Leben!
Fluche mir nicht, liebenswürdiges Mädchen!
Fluche mir nicht!
Ich muß! Ich muß!
Reue, Angst, Gewissensgebisse sind deine Rächer!
sie werden mich überall folgen!
Ich fühl's,
diese in dem Innersten meines herzens
lodernde Flamme wird umsonst unterdrückt;
sie ist unauslöschlich!
Ach, noch einmal!
(Wie oven, hinter der Scene)
Götter! Sie kommen selbst, ich siehe sie, die Unerbittlichen!
Sie winken! sie drohen!
Ha! Noche ein Augenblick und Ariadne wird ihrer Wut geopfert!
Ariadne? Meine Ariadne?
Nein, nein, ich eile, ihr Leben zu erhalten!
Götter! Erbarmet euch!
Sendet ihr einen Erreter!
Sie bewegt sich.
Fort, eh sie erwacht!
Ihr Flehen möchte mich erweichen!
Fort, Sohn des Unglücks!
(Er wendet sich zum Gehen. Hier erscheinen auf dem gegenüberstehenden Felsen einige Griechen, er eilt ihnen entgegen)
Zurück, ihr Griechen!
zurück, ihr Leben sei euch heilig!
Sie rettete das meinige;
die Götter bestimmen ihr Geschick!
Ich flog' euch!

¡Ah, qué vergüenza! ¡Teseo!
¡El favorito, el orgullo de Atenas,
el libertador de su patria,
el vencedor del Minotauro,
suspira a los pies de una mujer!
¡Basta de compasión!
¡Amor, largo!
¡Ármate de valor, jovencito mimado!
¡Rompe estos lazos que te deshonoran!
¡Vuelve a ser Teseo!
(Hace ademán de irse, pero no lo hace y la observa con nostalgia.)
¡Me dispongo a seguiros, griegos!
¡Sigo la llamada del honor, del destino implacable,
os ofrendo mi paz, mi vida!
¡No me maldigas, adorable doncella!
¡No me maldigas!
¡Tengo que hacerlo! ¡Tengo que hacerlo!
¡Rabia, angustia, remordimiento, son tu venganza!
¡Van a seguirme por todas partes!
Puedo sentirlo,
esta llama que arde en lo más profundo
de mi corazón será sofocada en vano;
¡Es inextinguible!
¡Ah! ¡Otra vez!
(Vuelve a oírse de nuevo el sonido de las trompetas.)
¡Dioses! ¡Ahí vienen en persona, puedo verlos, son implacables!
¡Hacen señas! ¡Me amenazan!
¡Ay! ¡Un instante más y Ariadna será sacrificada a su furia!
¿Ariadna? ¿Mi Ariadna?
¡No, no! ¡Corro a salvarle la vida!
¡Dioses! ¡Tened piedad!
¡Enviadle un salvador!
Está moviéndose...
¡Largo! ¡Antes de que se despierte!
¡Querrá ablandarme con sus súplicas!
¡Largo, hijo de la desdicha!
(Ella hace un movimiento para darse la vuelta. Aparecen algunos griegos sobre la roca que se encuentra enfrente, él sale corriendo hacia ellos.)
¡Atrás, griegos!
¡Atrás, que su vida sea sagrada para vosotros!
Ella salvó la mía;
¡Los dioses decidirán su destino!
¡Voy a seguiros!

(Er wirft, indem er sich auf der Anhöhe des andern Felsens befindet, noch einen Blick voll Wehmut nach Ariadne.)
Ariadne! Ariadne!

ARIADNE

Theseus! Riefst du nicht, mein Theseus?
Nanntest du nicht meinen Namen?
(durch den letzten Ausruf des Theseus erweckt.)
Nein, es war ein Traum!
der schöne Morgen hat ihn mir entführt.
Sei mir gegrüßt, herrliches Morgenrot!
Noch nie sah ich es so schön, so glühend!
Jetzt steigt die Sonne herauf;
mit welcher Pracht!
Seit der drei glücklichen Tagen auf Naxos' Höhen
überraschte sie mich in deinen Armen, mein Theseus!
nur heute bist du ihr zuvor gekommen!
Sie errötet nicht umsonst,
die Verräterin unsrer Freuden!
Wie durch ihren Anblick sich diese Wildnis erheitert!
Ohne dich, mein Geliebter, welch ein schauervoller Aufenthalt!
Hier glänzt kein stiller Sommertag,
wie in den königlichen Gärten meines Vaters,
hier blühen keine Rosensträucher,
unter deren Schatten uns die Liebe verbarg;
kein Zephyr spielt mit unsern Locken;
keine Sängerin der Nacht weckt uns zu neuen Freuden!
Alles ist hier wild, fürchterlich!
Das Meer tobt gegen diesen Felsen, droht einzustürzen!
Schrecklich beugt sich der Felsen, droht einzustürzen!
Der Löwe brüllt!
Ach Theseus! Theseus, komm!
Ich bin erwacht!
Wo bist du?
Du jagst im fernen Tale nach Löwen und Tigern
und verlässest deine Ariadne,
die für dein Leben zittert!
Komm! sie ist erwacht;
komm in ihre Arme!
Wie hab' ich ihn diese Nacht beweint!
Noch nie hatt' ich einen so schrecklichen Traum!
Er wollte mich verlassen;
umsonst streckt'ich die Hände nach ihm aus;

(Mientras se encuentra en lo alto de la otra roca vuelve a lanzar una mirada hacia Ariadna llena de nostalgia.)
¡Ariadna! ¡Ariadna!

ARIADNA

¡Teseo! ¿No estabas llamándome, mi Teseo?
¿No estabas pronunciando mi nombre?
(Se despierta con la última exclamación de Teseo.)
¡No! ¡Era un sueño!
El hermoso amanecer me lo ha arrebatado.
¡Te saludo, esplendorosa aurora!
¡Jamás la he visto tan hermosa, tan resplandeciente!
Ahora empieza a despuntar el sol;
¡con qué esplendor!
¡Durante estos tres dichosos días en los riscos de Naxos,
el sol me ha sorprendido en tus brazos, mi Teseo!
¡Solo hoy has venido tú antes!
¡El sol no se sonroja en vano,
pues él es quien revela nuestra dicha!
¡Cómo se alegran estos peñascos al verlo!
¡Sin ti, amado mío, qué lugar tan espantoso!
¡Aquí no brilla ningún apacible día de verano,
como en el regio jardín de mi padre,
aquí no florece ningún rosal,
bajo cuya sombra nos ocultó el amor;
ningún céfiro juega con nuestros rizos;
ninguna cantante nos despierta a nuevas alegrías en medio de la noche!
¡Todo es aquí inhóspito, espantoso!
¡El mar se embravece contra esta roca, va a derribarla!
¡La roca se agita horriblemente, amenaza con derrumbarse!
¡El león ruge!
¡Ah, Teseo! ¡Teseo, ven!
¡Ya estoy despierta!
¿Dónde estás?
¡Estás lejos, en el valle, cazando leones y tigres
y dejas sola a tu Ariadna,
que está temblando por tu vida!
¡Ven! Ella está despierta;
¡ven a sus brazos!
¡Cómo he estado llorándolo esta noche!
¡Jamás había tenido antes un sueño tan espantoso!
¡Él quería abandonarme;
en vano estiraba mis manos hacia él;

rief ihn umsonst;
sucht' ihn zu weit verleitete!
Himmel! wenn sein Mut ihn zu weit verleitete!
Nicht der Minotaurus allein war seinem Heldenleben fürchterlich;
es gibt mehrere Schrecken der Natur!
Reissende Tiere können ihn anfallen;
Schlangen ihn umwinden!
Wer, Götter!
wer rettet ihn?
Ach, Theseus, komm!
Sieh meine Tränen!
Deine Ariadne weint um dich!
Du weisst, wie zärtlich ich dich liebe;
kennst mein weibliches, zur Furcht geneigtes Herz,
und kannst mich so ängstigen?
Er kommt nicht! Er hört mich nicht! (*Sie ruft.*)
Theseus! Theseus! Er antwortet nicht!
Welcher Schrecken ergreift mich!
Wie schlägt mein Herz!
Theseus! (*Sie ruft laut.*)
Welch ein fürchterlicher Widerhall!
Was bedeutet das Brausen im Walde?
(*Unter der Musik.*)
Gewitterwolken steigen auf,
der Sturm ist nicht ferne,
und Theseus kommt noch nicht!
Theseus! Mein Geliebter!
Wo bist du?
Wo find ich dich?

DIE STIMME DER OREADE

(*Hinter den Felsen.*)

Zu weit entfernt das Meer den Frevler schon!
Er ist auf ewig dir entflohn!

ARIADNE

Entflohn? Entflohn?
Welche Stimme! Wer?

DIE STIMME DER OREADE

Ich, Nymphe dieser Höhen,
hab ihn im Sturme dir entfliehen sehen.
Er fürchtete das Licht,

le gritaba en vano;
lo buscaba en vano en estos riscos!
¡Cielos! ¿Y si su valor lo ha llevado demasiado lejos?
Ni siquiera el Minotauro mismo logró infundir miedo a su naturaleza heroica;
¡La naturaleza alberga otros horrores!
¡Fieras y alimañas podrían atacarlo!
¡O verse rodeado por serpientes!
¿Quién, dioses,
quién va a salvarlo?
¡Ah! ¡Ven, Teseo!
¡Mira mis lágrimas!
¡Tu Ariadna está llorando por ti!
Tú, que sabes cuán dulcemente te amo;
tú, que conoces mi corazón de mujer, tendente a amedrentarse,
¿cómo puedes asustarme así?
¡No viene! ¡No me oye! (*Lo llama.*)
¡Teseo! ¡Teseo! ¡No responde!
¡Qué horror se apodera de mí!
¡Cómo me late el corazón!
¡Teseo! (*Lo llama a viva voz.*)
¡Qué eco tan terrible!
¿Qué quiere decir este rugido en el bosque?
(*Por encima de la música.*)
Se acumulan nubes de tormenta...
El temporal se acerca,
¡y Teseo sigue sin venir!
¡Teseo! ¡Amado mío!
¿Dónde estás?
¿Dónde puedo encontrarte?

LA VOZ DE LA ORÉADE

(*Detrás de las rocas.*)

¡El mar se ha llevado ya muy lejos al malvado!
¡Ha huido de ti para siempre...!

ARIADNA

¿Huido? ¿Huido?
¿Qué voz es esta? ¿Quién me habla...?

LA VOZ DE LA ORÉADE

Yo, la ninfa de estos riscos,
lo he visto huir de ti en medio de la tormenta.
Tenía miedo de la luz,

dein bittend Angesicht,
dein weinend Auge,
nur den Sturm der Wogen nicht.

ARIADNE

Götter! (*Sie sinkt zur Erde.*)

Verlassen? Verlassen!

Hier allein?

Auf diesen Felsen? Hier am Meer?

Götter! Götter!

Und Theseus! Er?

Kann Theseus mich verlassen?

Gerechte Götter! Er?

(Sie fährt plötzlich auf, indem sie auf der hohen See ein Schifferblickt, das schnell vorüber eilt.)

Ha, was erblick ich? Wer rettet mich?

Ein Schiff am Horizont! Es fliegt!

Ach, Verräter! Mein Unglück ist gewiss!

(Sie sinkt halb am Fusse eines Felsens, wo sie folgendes sitzend sagt:)

Mich so zu hintergehn!

mich, die ihn unaussprechlich liebte,

ihr Leben für das seinige wagte,

mit Freuden hingegeben hätte!

Ach Theseus! Theseus!

Du kannst mich verlassen?

Mich, die dich den schon ausgestreckten Klauen des Ungeheuers entriss,
dich voll wahrer Zärtlichkeit aus dem Labyrinth des Daedalus befreite,

mich kannst du verlassen?

(Sie steht auf.)

Weh mir! Weh mir!

Warum muss't ich ihn sehen?

Al ser nach Kreta kam, Alcidents Freund,

so tapfer, so vollkommen, sein Angesicht so männlich schön,

sein Haar so lockigt, solch ein edler Stolz in seinen Blicken,

solche stille Grösse, selbst bei der äussersten Gefahr!

Wer hätt' ihm widerstanden?

Wie hob sich diese Brust!

Wie wallte sie, wie bebte sie,

voll Lieb und Mitleid!

Nun bezwang ich mich nicht mehr;

floh seinen Armen zu,

schlang mich um seinen Hals und weinte.

de tu rostro suplicante,

de tus ojos llorosos,

a lo único que no temía era a las olas tempestuosas.

ARIADNA

¡Dioses! (*Cae desplomada al suelo.*)

¿Abandonada? ¡Abandonada!

¿Aquí, sola?

¿En esta roca? ¿Aquí, junto al mar?

¡Dioses! ¡Dioses!

Y Teseo, ¿él?

¿Ha podido Teseo abandonarme?

¡Justos dioses! ¿Él...?

(Se incorpora de repente al tiempo que divisa un barco en alta mar, que pasa de largo rápidamente.)

Ah, ¿qué es lo que veo? ¿Quién va a salvarme?

¡Un barco en el horizonte! ¡Huye!

¡Ah, traidor! ¡Mi desdicha es segura!

(Se hunde hasta la mitad al pie de unas rocas, donde dice lo siguiente mientras está sentada:)

¡Engañarme de este modo!

¡A mí, que lo amaba de manera indecible,

que arriesgué mi vida por la suya,

que la habría sacrificado con alegría!

¡Ah, Teseo! ¡Teseo!

¿Cómo has podido abandonarme?

A mí, que te arrebaté de las garras amenazantes del monstruo,

que te liberé, rebosante de auténtico cariño, del laberinto de Dédalo,

¿cómo puedes abandonarme a mí?

(Se levanta.)

¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!

¿Por qué he tenido que verlo?

¡Cuando vino a Creta, como amigo de Alcides,

tan valiente, tan perfecto, con un rostro de una belleza tan viril,

con su cabello tan rizado, con un orgullo tan noble en sus miradas,

con una autoridad tan apacible aun en medio del mayor peligro!

¿Quién habría podido resistírsele?

¡Cómo se hinchaba mi pecho!

¡Cómo se inflamaba, cómo se estremecía,

lleno de amor y simpatía!

Ya no podía controlarme;

corrí hacia sus brazos,

me envolví alrededor de su cuello y lloré.

“Staunst du, Theseus?
 Mitleid, Liebe führen mich her!”
 “Flieh und rette mir dein Leben!”
 “Flieh, Geliebter!”
 “Sieh hier den Ausgang!
 Der Minotaurus fällt von deiner Hand!”
 “Die Liebe hilft dir siegen!”
 Un der erschlug das Ungeheuer!
 Nahm mich in seine Arme und floh!
 Wohin? Ach, in diese Wüste!
 Hier bin ich nun verlassen,
 auf ewig verlassen!
 Götter! Gerechte, beleidigte Götter!
 Ihr könnt diesen Frevler dulden?
 Ihr hörtet seine Schwüre,
 wisst seinen Meineid, sein Verbrechen,
 und bestraft ihn nicht?
 Warum trifft mich, nicht ihn,
 der Donner eurer Rache?
 Warum verfolgt ihr mich?
(Sie fährt bei dieser Stelle ununterbrochen unter den Haltungen der Musik fort, und die Musik richtet sich nach den untergelegten Worten.)
 Ach, nicht diese langsame Todesangst,
 nicht diesen unaufhörlichen Tod!
 Endigt meine Qualen,
 vernichtet mich durch eure Blitze!
 Ha! ist dies nicht das Ufer des Kozyt?
 Dies Meer der Phlegethon?
 Der Abgrund dort,
 die Höhle der Furien?
(Die blasenden Instrumente halten die ganze Note so lange, bis die Worte: “Horch! Welch Geheil!” ausgesprochen sind.)
 Horch! Welch Geheil!
 Sie sind's! Sie sind's!
 und Theseus unter ihnen!
 Kommt! Schleudert ihn her!
 dass mein Auge sich an seiner Marter weide!
 Umschlingt mit eurem Schlangenhaar
 sein Herz, sein treuloses Herz!
 Durchbort, zerreisst es!
 Ha! jetzt fallen sie ihn an!
 Der Abgrund öffnet sich!
 Die Flamme steigt empor!

“¿Te sorprendes, Teseo?
 ¡La simpatía y el amor me han traído hasta aquí!”
 “¡Huye y salva tu vida para mí!”
 “¡Huye, amado!”
 “¡Mira, aquí está la salida!
 ¡El Minotauro caerá abatido por tu mano!”
 “¡El amor te ayudará a vencer!”
 ¡Y abatió al monstruo!
 ¡Me tomó en sus brazos y huimos!
 ¿Adónde? ¡Ay! ¡A estos parajes desiertos!
 ¡Y ahora estoy aquí abandonada,
 abandonada para siempre!
 ¡Dioses! ¡Dioses justos! ¡Dioses ofendidos!
 ¿Cómo podéis soportar a este malvado?
 Habéis oído sus juramentos,
 conocéis su perjurio, su delito,
 ¿y no lo castigáis?
 ¿Por qué me alcanza a mí, no a él,
 el trueno de vuestra venganza?
 ¿Por qué me perseguís a mí?
(A partir de aquí ella continúa ininterrumpidamente por debajo de los diseños musicales y la música se ajusta al texto al que acompaña.)
 ¡Ah, no esta lenta angustia mortal,
 no esta muerte incesante.
 ¡Poned fin a mis tormentos,
 aniquiladme con vuestros rayos!
 ¡Ah! ¿No es esta la orilla del Cocito?
 ¿Las aguas del Flegetonte?
 ¿Y no es ese abismo de ahí
 la cueva de las Furias?
(Los instrumentos de viento sostienen la nota hasta que dice las palabras: “¡Escucha! ¡Qué gemidos!”)
 ¡Escucha! ¡Qué gemidos!
 ¡Son ellas! ¡Son ellas!
 ¡Y Teseo está con ellas!
 ¡Venid! ¡Arrojadlo aquí!
 ¡Que mis ojos se regodeen con su tormento!
 ¡Envolved con vuestro cabello de serpientes
 su corazón, su infiel corazón!
 ¡Atravesadlo, desgarradlo!
 ¡Ah! ¡Ahora lo atacan!
 ¡Se abre el abismo!
 ¡Se elevan las llamas!

Hinab mit ihm! hinab!
 Halt! Halt ein! Ach!
 ich lieb' ihn noch!
 Schreckliche Pantasie!
 wie sie mein Gehirn zerwühlt!
 Fort! entsetzliches Gesicht!
 fort von mir!
 Wo bin ich?
 Leb ich noch?
 Ist's möglich?
 Ariadne hiera uf Naxos?
 Ohne Theseus? (*sitzend.*)
 Sie? Ariadne?
 Sie, die Lust und Hoffnung eines Königreichs!
 die Tochter Minos'!
 eines Gottes Enkelin, muss hier in ihres Lebens Morgenröte,
 die Hände ringend und verlassen, afu diesem Felsen irren?
 ein Spott der Götter, ein Raub der Tiere sein?
 Einst war ich schuldlos!
 Ohne Kummer, ohne Tränen,
 helter und froh blühte mein Frühling,
 noch unbekannt der Liebe!
 An meiner Mutter Busen ruhend,
 ihr Stolz, ihr süßes Mädchen,
 von ihren Küssen bedacht,
 von ihren Armen umschlungen,
 so, so entfloh sie mir,
 die beste, goldne Zeit!
 Kann nichts sie zurück erleben?
 Bin ich ohne Rettung verloren?
 Durch einen einzigen Fehltritt verloren?
 Um eines einzigen Fehltritts willen
 von göttern und Menschen verstossen?
 Muss ich in grenzenlosem Jammer verschmachten,
 ohne dass irgend ein mitleidiges Wesen
 mich in der Stunde des Todes tröste
 und meine letzten Seufzer meiner Mutter bringe?
 Könnt ich nur noch einmal zu deinen Füßen sinken, o meine Mutter!
 in den Staub gebeugt, noch einmal deine Füße mit meinen Tränen netzen!
 Kennst du mich nicht mehr, deine undankbare,
 deine pflichtvergessene, deine reuige tochter? (*knieend.*)
 Vergib ihr!
 Es ist so edel, so göttlich, zu verzeihen!

¡Abajo con él! ¡Abajo!
 ¡Alto! ¡Deteneos! ¡Ay!
 ¡Aún sigo amándolo!
 ¡Imaginación espantosa!
 ¡Cómo trastorna mi cerebro!
 ¡Largo! ¡Visión aterradora!
 ¡Aléjate de mí!
 ¿Dónde estoy?
 ¿Estoy aún viva?
 ¿Es posible?
 ¿Ariadna aquí en Naxos?
 ¿Sin Teseo? (*sentándose*)
 ¿Ella? ¿Ariadna?
 ¡Ella, la dicha y la esperanza de un reino!
 ¡La hija de Minos!
 ¿La nieta de un dios, en el alborear de su vida, ha de vagar aquí,
 retorciéndose las manos y abandonada sobre esta roca?
 ¿Ser el objeto de burla de los dioses, una presa de las bestias feroces?
 ¡En otro tiempo era inocente!
 Sin preocupaciones, sin lágrimas,
 luminosa y alegre florecía mi primavera
 ¡Aún desconocía lo que era el amor!
 Descansando junto al pecho de mi madre,
 su orgullo, su dulce niña,
 cubierta de sus besos,
 rodeada por sus brazos,
 ¡así, así se alejaron de mí
 esos días dorados, los mejores de mi vida!
 ¿No hay nada que pueda implorar para que volváis?
 ¿Estoy perdida sin remedio?
 ¿Perdida por un solo paso en falso?
 ¡Por culpa de un solo paso en falso
 repudiada por dioses y hombres!
 ¿Habré de consumirme en un padecimiento infinito,
 sin que un solo ser compasivo
 me consuele en la hora de la muerte
 y lleve a mi madre mis últimos suspiros?
 ¡Ojalá pudiera postrarme a tus pies tan solo una vez más, madre mía!
 ¡Doblegada en el polvo, mojar tus pies una sola vez más con mis lágrimas!
 ¿Es que ya no conoces a tu ingrata,
 a la que ha faltado a su deber, a tu hija arrepentida? (*Arrodillándose.*)
 ¡Perdónala!
 ¡Perdonar es tan noble, tan propio de los dioses!

Vergib ihr! Er ist erfüllt, dein Fluch!
Nimm ihn zurück! Segne mich, und lass mich sterben!

DIE STIMME DER OREADE

Er kömmt! Er kömmt!
dein Rächer, dein Erretter!
Er eilt herab im Donnerwetter,
dich schleunig zu befreien.
Allein, der Götter Zorn zu stillen,
musst du dein Schicksal ganz erfüllen,
musst du Neptunens Opfer sein!

ARIADNE

Wie? Für miche in Rächer?
ein Erretter? Täuschest du mich,
Göttin dieser Felsen?
Ha, ich verstehe deinen Wink;
der Retter, den du mir ankündigst,
ist der Tod, der Tod in diesen Wellen!
*(Man hört den Donner rollen und den aufsteigenden Sturmwind brausen;
die Luft verdunkelt sich und endlich erfolgt eine völlige Finsternis,
die nur dann und wann durch einen Blitz zerteilt wird.)*
Aber Götter! welch ein Aufruhr in der Natur!
Die Sonne verbirgt sich!
Am frühen Morgen Nacht! so plötzlich!
Wie schwarz und fürchterlich das Meer!
Es blitzt!
Noch einmal!
Der Donner hallt vom Felsen wider!
Wer steht mir bei?
Hinauf! Hinauf! zum Sitz der Oreade!
(Sie steigt den Felsen hinauf.)
Ach, öffnet sich der Himmel!
Schrecklich! Schrecklich!
Barmherzige Götter!
Gnade, Gnade! *(knieend.)*

DIE STIMME DER OREADE

Sie stürzen die Felsen,
sie bersten die Schlünde!
Es donnert der Donner!
Geschwinde, geschwinde vom Felsen, vom Felsen hinab!

¡Perdónala! ¡Tu maldición se ha cumplido!
¡Revócala! ¡Bendíceme, y déjame morir!

LA VOZ DE LA ORÉADE

¡Viene! ¡Viene!
¡Tu vengador, tu libertador!
¡Bajará aquí con los truenos
para liberarte a toda prisa!
¡Para aplacar la ira de los dioses,
tú sola debes cumplir tu destino,
debes ser sacrificada a Neptuno!

ARIADNA

¿Cómo? ¿Un vengador para mí?
¿Un libertador?
¿Estás engañándome, diosa de estas rocas?
¡Ah! Ya comprendo tu advertencia;
¡el salvador que me anuncias
es la muerte, la muerte en estas aguas!
*(Se oye retumbar el trueno y rugir el viento cada vez mayor de la tormenta;
el cielo se oscurece y finalmente reina una total oscuridad,
que solo se ve rota de vez en cuando por un rayo.)*
¡Pero, dioses! ¡Cómo se revuelve la naturaleza!
¡El sol se oculta!
¡Anochece al poco de amanecer! ¡Tan de repente!
¡Qué negro y tremendo está el mar!
¡Un rayo!
¡Otra vez!
¡El trueno retumba contra las rocas!
¿Quién acudirá en mi ayuda?
¡Arriba! ¡Arriba! ¡A la cueva de la Oréade!
(Asciende por la roca.)
¡Ah, se abre el cielo!
¡Espantoso! ¡Espantoso!
¡Dioses misericordiosos!
¡Piedad! ¡Piedad! *(Arrodillándose).*

LA VOZ DE LA ORÉADE

¡Las rocas tiemblan,
los riscos se desgajan!
¡Los truenos retumban!
¡Rápido, rápido, baja de las rocas, baja de las rocas!

ARIADNE

(Ariadne steht auf.)

Wohin? wohin entflieh ich?

(Si steigt höher hinauf.)

Hier ist der Tod!

Neben mir, unter mir, über mir Tod!

Von allen Seiten verfolgt,

von allen Mächten bestürmt,

wer rettet mich? Weh mir!

Der blitz... jetzt trifft er mich!

Der Sturm... er schleudert mich hinab!

Meine Kräfte...

(Sie fährt unter der Musik fort.)

Der Sturm... unwiderstehlich!

Götter... Vergebens...!

Vergebens...! Hilfe...!

Hilfe...! Theseus...!

Götter...!

Theseus...!

(Ein Blitz fährt auf sie zu;

sie erschrickt und stürzt vom Felsen ins Meer.)

Ach!

ARIADNA

(Ariadna se levanta)

¿Adónde? ¿Adónde voy a huir?

(Ella sube más alto.)

¡Aquí está la Muerte!

¡A mi lado, por debajo de mí, por encima de mí la Muerte!

Perseguida por todas partes,

asediada por todas las fuerzas,

¿quién va a salvarme? ¡Pobre de mí!

El rayo... ¡ahora me alcanza!

La tormenta... ¡me empuja hacia abajo!

Mis fuerzas...

(Continúa bajo el estrépito de la música.)

La tormenta... ¡Irresistible!

¡Dioses...! ¡En vano...!

¡En vano...! ¡Socorro...!

¡Socorro...! ¡Teseo...!

¡Dioses!

¡Teseo...!

(Cae un rayo sobre ella

que, espantada, cae el mar desde la roca.)

¡Ah!

El texto y los materiales de los melodramas en los que se basa la actual producción proceden de fuentes históricas de finales del siglo XVIII relacionadas con sus estrenos en Gotha y Madrid, y han sido editados y adaptados para esta ocasión.

FUENTES TEXTUALES

La traducción de los textos al castellano, realizada por Luis Gago, parte de las ediciones originales en alemán de los melodramas musicados por Georg Benda:

En el caso de *Pigmalión*, la traducción se basa en el texto de Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797) que se usó el estreno de la versión de Benda en el Ekhof-Theater de Friedenstein, el palacio de los duques de Sajonia-Gotha, el 20 de septiembre de 1779. Este texto alemán era, a su vez, una adaptación del original en francés de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

En el caso de *Ariadna en Naxos*, la traducción parte del libreto original en alemán de Johann Christian Brandes (1735-1799), empleado por Benda para su obra, estrenada en Gotha, el 27 de enero de 1775.

Por otra parte, en el proceso de traducción se han tenido en cuenta las versio-

nes en castellano relacionadas con los estrenos en 1793 de dichos melodramas en Madrid:

Por lo que se refiere a *Pigmalión*, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid conserva una traducción del original de Rousseau realizada por Francisco Mariano Nifo (1719-1803) cuyo título es: “Pigmalión / Monólogo patético / Traducido del francés libremente, / y aumentado en verso castellano / por D. F. M. N” (Madrid, Josef de Urrutia, 1790)¹. Esta traducción, que probablemente fue la que se empleó en el estreno del melodrama en el Teatro de la Cruz el 21 de enero de 1793, fue reproducida por José Subirá en su monografía *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo* (Barcelona, CSIC, 1949). Existe otra traducción del texto realizada por Francisco Durán (¿?) y publicada con el título de “Pigmalión, / escena lírica. / Puesta libremente en verso castellano / por / Don Francisco Durán”. La Biblioteca Nacional de España conserva una edición de esta publicación (Madrid, Pantaleón Aznar, 1792)², reimpresión de la traducción recogida en el *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid* de enero de 1788.

Por lo que respecta a *Ariadna en Naxos*, en la Biblioteca Nacional se conserva la traducción al castellano impresa con motivo de su estreno en el Teatro del Príncipe el 9 de septiembre de 1793. Este impreso lleva por título “Ariadna / abandonada en Naxos. / Melodrama en un acto, / con periodos de música”³, y su texto coincide exactamente con tres apuntes manuscritos que se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Dichos apuntes llevan como título “Ariadna abandonada en la isla de Naxos / Melodrama en música / Acto único / del Sr. Jorge Benda”⁴, y su contenido se corresponde con los pies incluidos en las partes de orquesta de la partitura de Benda que se conservan en la misma biblioteca⁵. Esta traducción también fue incluida por Subirá en la monografía citada anteriormente.

FUENTES MUSICALES

En origen, ambos melodramas fueron concebidos para orquesta, y con esta instrumentación se estrenaron también en Madrid. Sin embargo, para esta producción se han transcrito los arreglos para piano de ambos títulos, impresos en Leipzig en 1778 y 1780. Supuestamente, estos arreglos contaron con la revisión y autorización del propio Benda:

La versión para piano de *Ariadna en Naxos* fue titulada “Klavierauszug / von / Ariadne auf Naxos, / einem Duodrama. / In Musik gesetzt / von / Georg Benda” (Leipzig, Schwickert, 1778).

La versión para piano de *Pigmalión* fue titulada “Pygmalion. / Ein Monodrama / von / J. J. Rousseau. / Nach einer neuen Uebersetzung mit musikalischen Zwischensätzen begleitet / und / für das Klavier ausgezogen / von / Georg Benda” (Leipzig, Schwickert, 1780).

En el caso de *Ariadna en Naxos*, también se conserva una versión para cuarteto de cuerda impresa por el mismo editor en esos mismos años, que está dedicada a la princesa Luisa Enriqueta Carolina de Hesse-Darmstadt (1761-1829). En dicha versión se especifica que es un arreglo “para su uso en los teatros de sociedad” [*zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater*], anotación que ofrece algunas pistas sobre el uso privado, en espacios de reducidas dimensiones, que muy probablemente tuvieron también las versiones pianísticas.

1 E-Mmh, Tea 1-187-9

2 E-Mn, T-19490

3 E-Mn, T-19756

4 E-Mmh, Tea 1-83-22

5 E-Mmh, Mus 1-13

María Angulo Egea, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.

John D. Drake, Thomas Bauman y Zdenka Pilková, “Georg (Anton) Benda”, en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 2001, vol. 3, pp. 227-229.

María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Caja Salamanca, 1990.

Vincent Giroud, “Oft-Told Tales”, en Helen M. Greenwald (ed.), *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 137-155.

Austin Glatthorn, “The Legacy of ‘Ariadne’ and the Melodramatic Sublime”, *Music & Letters*, vol. 100/2 (2019), pp. 233-270.

Virginia Gutiérrez Marañón, *El melólogo cómico en España (1791-1808)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

Magdalena Havlová, “Frauentragödie als Paradenummer, Antiquitätenladen und Lernprozess. Zur Gestaltung des Ariadne und Medeastoffes in Jiří Antonín Bendas Melodramen“, en Christine Heyter-Rauland y Christoph-Hellmut Mahling (eds.), *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Symphonie-Kirchenmusick-Melodrama*, Mainz, Schott, 1993, pp. 178-201.

Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lérida, Universitat de Lleida, 1997.

John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992.

José Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (Melodrama)*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, 2 vols., 1949-1950.

Claudia Maurer Zenck, “German opera from Reinhard Keiser to Peter Winter”, en Simon P. Keefe, *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 331-384.

LA DIFUSIÓN EUROPEA DE PIGMALIÓN Y ARIADNA EN NAXOS. Principales interpretaciones en el siglo XVIII (versiones de Benda)

PIGMALIÓN

1779	Gotha (estreno)
1783	Mannheim (varias reposiciones en años siguientes)
1784	Núremberg
1785	Berlín (varias reposiciones en años siguientes)
1787	Pest
1791	Weimar
1793	Madrid
1798	Weimar
1799	Leipzig

ARIADNA EN NAXOS

1775	Gotha (estreno), Leipzig, Altenburg, Dresde
1776	Gotha, Dresde, Berlín Hamburgo, Hannover
1777	Berlín, Dessau, Güstrow, Hamburgo, Rostock
1778	Berlín, Bonn, Breslavia, Brieg, Glogów, Görlitz, Gotinga, Hamburgo, Copenhague, Mannheim, Stuttgart, Varsovia, Viena
1779	Berlín, Breslavia, Gotha, Güstrow, Hamburgo, Lübeck, Mannheim, Múnich, San Petersburgo, Ratisbona, Stuttgart, Viena
1780	Berlín, Frankfurt, Güstrow, Hamburgo, Colonia, Mannheim, Múnich, Ratisbona, Salzburgo, Viena
1781	Berlín, Bremen, Danzig, Hamburgo, Kassel, Königsberg, Leipzig, Mannheim, París, Bad Pyrmont, Varsovia, Viena
1782	Danzig, Érfurt, Hamburgo, Copenhague, Mahnnheim, Riga, Salzburgo, Viena
1783	Berlín, Érfurt, Hamburgo, Linz, Mannheim, Múnich, Münster, Nápoles, Núremberg, Riga, Viena
1784	Danzig, Elbląg, Königsberg, Riga, Viena, Würzau

1785	Berlín, Múnich, Viena
1786	Berlín, Breslavia, Dresden, Bad Dürkheim, Gorizia, Hamburgo, Königsberg, Linz, Pest, Estocolmo, Toruń
1787	Brno, Mannheim, Maissen, Múnich, Weimar
1788	Brno, Güstrow, Hamburgo, Copenhague, Mannheim, Múnich, Riga, Rostock, Weimar, Viena
1789	Hannover, Copenhague, Lübeck, Mannheim, Pest
1790	Mannheim, Viena
1791	Berlín, Breda, Hamburgo, Linz, Mannheim, Pest, Viena
1792	Berlín, Breda, Brno, Linz, Odense
1793	Berlín, Madrid , Múnich, Weimar, Viena
1794	Berlín, Mannheim, Viena
1795	Königsberg, Mannheim, Ratisbona
1796	Altona, Berlín, Leipzig, Oleśnica, Ratisbona, Viena
1797	Frankfurt, Viena
1798	Gottsdorf, Mannheim, Bratislava, Weimar, Viena
1799	Weimar
1800	Pest

Fuente: Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts* (Gottinga, Wandenhoek & Ruprecht, 1988)

LOS ESTRENOS DE PIGMALIÓN Y ARIADNA EN NAXOS EN EL DIARIO DE MADRID (1788-1793)

Diario de Madrid, 27 de enero de 1788

La fábula de *Pigmalión*, que refiere Ovidio en el libro 10 de las *Metamorfosis*, o transformaciones, es una de aquellas pinturas más expresivas de los efectos extraños que puede producir el amor. Finge que aquel celebrado escultor de la isla de Chipre, abominando el casarse a vista de la disolución en que vivían las propétidas, temiendo no dar con alguna mujer de aquella misma condición, determinó pasar siendo soltero toda su vida. Con este ánimo y para apartar de sí mejor el deseo de contraer matrimonio, hizo una estatua de mujer en liso y pu-

rísimo marfil, la cual, habiéndola sacado una belleza y perfección extraordinaria, vino por fin a enamorarse ciegamente de ella, de suerte que continuamente estaba requebrándola, adornándola y regalándola, como si fuese, no estatua, sino una verdadera y viva hermosura. El licenciado Pedro Sánchez de Viana, que tradujo las *Metamorfosis* de Ovidio del latín al castellano en tercetos y octavas rimas, y cuya edición se publicó en Valladolid año de 1589, expresa estos afectos acordadamente con el original de este modo:

En tanto de un marfil de gran blancura con arte felicísima y destreza

esculpe de mujer una figura,
que no podrá nacer con tal belleza;
y visto tal semblante de hermosura,
a enamorarse de su obra empieza,
la cara es de una virgen verdadera,
y pareciera viva, a quien la viera.

Parecía en el semblante que vivía,
tan admirablemente estaba hecha,
y que vergüenza sola la impedía
moverse; quien la via tenía sospecha.
El pecho de Pigmalión se encendió
por la estatua, y la dorada flecha,
al tiempo que su cuerpo contemplaba,
el corazón ya tierno le pasaba.

Y a veces blandamente le decía
requiebros regalados, mil amores,
y con preciosas piedras la servía,
con pájaros pintados y con flores,
de las cuales formaba y componía
ramilletes, y perlas de colores
diversos, de azucenas y otras rosas,
en hermosura varias, y olorosas.

Sus miembros adornó con vestidura
riquísima, y sus dedos con anillos,
con ámbar la regala; y su hermosura
y pecho adornan los ricos cabestrillos
de oro, de cristal, de plata pura;
con joyeles al cuello, y con zarcillos
de perlas, cada cual lisa y preciosa;
y parece con todo muy hermosa.

Íbase aumentando cada día más la pasión de Pigmalión, y habiendo llegado el de las fiestas y solemnísimos sacrificios en que todos los habitantes de la isla de Chipre concurrían al templo de la diosa Venus, a ofrecerla dones y ruegos en su altar, llevándola aquel célebre artista los que dedicó por su parte, la hizo al mismo tiempo suplica siguiente:

Si los dioses tenéis tan largo mando,
que hacer merced podéis de cualquier cosa,
mi mujer quiero sea (no osando
decir la estatua de marfil hermosa
Pigmalión) de semblante dulce y blando
semejante a mi imagen; mas la diosa,
como quien a su fiesta está presente,
la intención de quien ruega muy bien siente.

La llama procedió del sacro fuego,
tres veces inflamando el aire claro,
agüero favorable al manso ruego,
señal divina de favor y amparo.
A ver se torna desde el templo luego
aquel retrato de su dama raro...

En efecto la estatua, al regreso de Pigmalión a su casa, fue notado por él mismo que iba animándose progresivamente, y:

Mientras se está espantando el extraño,
y caso más que raro y milagroso,
y del presente gozo o del engaño
está continuamente sospechoso;
la mano le sirvió de desengaño,
que tornando a tocar el amoroso,
marfil, halló ser cuerpo un momento,
y en sus arterias vivas movimiento.

Entonces alababa a boca llena
Pigmalión a Ciprina soberana, ...

Pigmalión se supone por Ovidio que llegó a casarse con la estatua animada por la diosa Venus, y que de este matrimonio nacieron dos hijos, uno llamado Pápho que edificó una ciudad de su nombre en aquella isla de Chipre, y otro que se dijo Ciniras. Como las más de las fabulas de los poetas antiguos están fundadas en algún hecho verdadero, no falta quien dice que la realidad de esta ficción estuvo en que Pigmalión, enfadado de las perversas costumbres

que advertía en las mujeres de su país, y quizás escarmentado de algunas burlas que le hicieron, determinó no casarse, y dio en criar una niña de pecho para su entretenimiento, la cual, creciendo en edad y siendo educada por él, llegó a ser de hermosura y bondad tan extraña, que fue bastante su virtud y belleza para enamorar a Pigmalión y hacerle mudar de propósito. Deseando, pues, casarse con ella, dicen que rogó muy afectuosamente a Venus la guardase y conservase hasta que pudiese ser su mujer; lo cual se verificó, teniendo de ella los dos hijos que hemos nombrado. También no hay fábula que no tenga su moralidad y la de esta, según nos dice el mismo licenciado Viana, es moralizar la afición viciosa que solemos poner en cosas de poco momento y utilidad como son las estatuas, pinturas, y otras cosas semejantes, debilitando el amor natural que deben tenerse recíprocamente los casados.

De esta fábula tomó asunto un ingenio extranjero [Rousseau] para formar el poema lírico o melodrama que lleva el título *Pigmalión*, y el cual, habiéndose representado muchas veces en francés en los teatros de Europa, en el día se está ejecutando en el nuestro de los Caños del Peral en el propio idioma por Mr. d'Ainville. Nótese allí reunidos los afectos de una pasión vehemente con las acciones, y en fin se advierte animada toda ficción de Ovidio, del modo que el mismo poeta hubiera presentado a la vista con las circunstancias de la realidad, lo que solo nos dejó pintado en sus hermosos versos latinos. La misma diferencia que hay de lo soñado a lo efectivo y verdadero, se halla entre lo que dijo el autor de las *Metamorfosis*, y lo que escribe el del *Pigmalión*, puesto en ejecución con exactitud y afectos realizados.

Diario de Madrid, 21 de enero de 1793

El Pigmalión. De los tres *Pigmaliões* que trata la fábula, este es el estatuario, que en su juventud fue enemigo declarado de las mujeres. Los dioses, irritados con su dureza e insensibilidad, le inspiraron en castigo un vehementísimo amor a una estatua que el mismo había construido. De esta fábula se compuso una escena lírica, que es la pieza que hoy hace solo el señor [Manuel] García.

Fácil es comprender la moralidad de su argumento, pues el aborrecimiento que Pigmalión tenía a las mujeres de Chipre nacía de las costumbres licenciosas en que por lo general vivían, y así quiso educar por sí mismo a una doncella, para después unirse a ella. El mozo y los cinceles son los símbolos de las reprehensiones con que logró sacar una mujer perfecta, y digna ciertamente de la estimación de un hombre de bien.

Teatros. Hoy a las 6 y media en el coliseo de los Caños de Peral se representa la ópera bufa, intitulada: *La Molinera astuta*, con dos bailes nuevos, e intitulados, el primero *Diana sorprendida*, y el segundo *La pastelera caprichosa*. En el de la calle del Príncipe por la compañía de Martínez se representa la comedia titulada *Ser vencido y vencedor*, *Julio César* y *Catón*, de teatro, con una tonadilla y el sainete por fin de fiesta, a las 4. La entrada de ayer fue de 4003. En el de la calle de la Cruz, se representa la función siguiente por la compañía de Ribera, una pieza de un acto titulada *El atolondrado*, después seguirá una escena unipersonal titulada *El Pigmalión*, después seguirá una tonadilla, y se concluirá con una escena muda, o pantomima, a la que acompaña una música alusiva al todo de la acción; todo nuevo, de teatro, a las 4 ½. La entrada de ayer fue de 3410.

Diario de Madrid, 9 de septiembre de 1793

Noticia de la pieza intitulada la Ariadna abandonada en Naxos, melodrama en un acto, con periodos de música.

La escena representa una isla con varios peñascos, y la vista de mar. Ariadna aparece recostada y dormida sobre uno de ellos, y baja Teseo, quien exclama y pinta con vivas expresiones el dolor que le asiste en abandonar a su amada Ariadna. Recuerda los motivos más poderosos que tiene para no separarse de ella. La contempla protectora de su vida: recuerda los insignes favores que la debía, ya porque le libró de la implacable cólera de Minos, y de su laberinto, abandonando su patria, y huyendo de sus deudos.

En medio de estas reflexiones Adriana parece turbada en su sueño por una extraña visión, que le representa el abandono en que la deja Teseo, y como en delirio retrata su tristeza. Al fin bajan del monte algunos soldados; va hacia ellos Teseo, les manda no acercarse a la belleza de Ariadna, y por último se marcha lleno de dolor.

Despierta Ariadna, se acuerda que acaba de oír su nombre en boca de Teseo. Mira por todas partes: no le encuentra: se contempla sola; ya el bramido de los mares, ya el horror con que aparece a su vista la naturaleza desierta, y ya el considerarse sin la mitad de ella misma, que había desaparecido, la ponen en dolorosa consternación, y dan lugar a exclamaciones patéticas: finalmente aumenta su inquietud cuando oye una voz en el monte, que le anuncia su abandono, y que no volverá a ver más al pérfido Teseo.

Cae desmayada al oír ese fallo fatal; se levanta a avistar un navío; se convence otra vez de su desgracia; cae de nuevo al pie del peñasco; refiere los beneficios que la debe Teseo, pues por ella consiguió matar al minotauro en el laberinto, y salvarlo de la cólera de su padre. Aumenta su desasosiego; entra en la desesperación; invoca a su madre, y en este momento oye de nuevo la voz del bosque, que la previene van a acabar sus desdichas; pero que para apaciguar la colera de los dioses, ha de ser sacrificada a Neptuno. Ariadna interpreta este fúnebre anuncio como fue después; cuando al ver la naturaleza en consternación, desenfrenados los elementos, apagada la luz del astro del día, sube sobre una peña en busca de la ninfa; el destino irrevocable la cerca de la muerte que la persigue por todas partes, e invocando todavía a Teseo, se sepulta por último en los mares.

Teatros. Hoy no hay ópera. La entrada de antes de anoche fue de 3417. Hoy a las 7 se representa en el coliseo del Príncipe, por la compañía de Ribera, la función siguiente; se dará principio con una comedia en un acto titulada *El padre avariento*, jocosa, en que hace de dama la Sra. Andrea Luna, y de galán, Feliz de Cubas; después seguirá una pieza heroica y trágica titulada *Ariadna y Teseo*, o *Ariadna abandonada en la isla de Naxos*, intermediada de una agradable música de un célebre maestro alemán, la que ejecutarán la Sra. Rita Luna y Manuel García. Seguirá una tonadilla a dúo; concluida esta se hará una pequeña introducción a un monólogo jocoso, que ejecutará Pedro de Cubas, titulado *El poeta de guardilla*; dándose fin a toda la función con una escena muda, la que concluye con una decoración de la destrucción de un templo magnífico. Todo nuevo. La entrada de antes de anoche fue de 3873, y la de ayer tarde de 7131.



Carles Alfaro
Dirección artística

Fundador de la compañía teatral Moma Teatre en 1982 y de su sede Espai Moma (1996-2004) en Valencia, es director, actor, autor, adaptador, dramaturgista, escenógrafo e iluminador. Se forma como actor en Valencia, Madrid, Oslo, Londres y Nueva York, y es diplomado en Dirección Escénica por la British Theatre Association Directors de Londres en 1984. Ha dirigido para el Teatro de la Abadía, el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Español de Madrid, el Teatre Nacional de Catalunya y el Teatre Lliure. De sus muchos reconocimientos destacan el Premio Ceres de dirección por *Atchúusss*, el Premio Max de dirección por *El lindo don Diego* para la Compañía Nacional Teatro Clásico, el Premio Max de adaptación por *L'estranger* para el Teatre Lliure, el Premio de la Asociación de Directores de Escena por *El arte de la comedia* para el Teatro de la Abadía, el Premio Max de espectáculo revelación por *Nacidos culpables*, el Premio de la Asociación de Directores de Escena por *El caso Woyzeck* y diversos premios de artes escénicas de la Generalitat Valenciana.



Ernesto Arias
Actor

Diplomado en el Instituto de las Artes Escénicas de Asturias, trabaja en diversas compañías independientes del teatro asturiano hasta que se traslada a Madrid en 1992. En 1994 se incorpora al Teatro de la Abadía, donde continúa su formación teatral con diversos maestros nacionales e internacionales. Ha sido codirector, junto con Darío Facal, del Festival Clásicos en Alcalá. Como actor ha participado en más de cuarenta producciones, de entre las que destacan *Pericles, príncipe de Tiro* de Shakespeare dirigida por Hernán Gené, *Nekrassov* de Jean Paul Sartre dirigida por Dan Jemmet o *La duda* de John Patrick Shanley dirigida por Darío Facal. Destaca también su participación en los dos ciclos de lecturas producidas por la RAE y dirigidas por José Luis Gómez: *Cómicos de la lengua* y *La lengua navega a América*. Como director ha realizado siete producciones, siendo las principales *Dos nuevos entremeses nunca antes representados* de Miguel de Cervantes producida por el Teatro de la Abadía y *El castigo sin venganza* de Lope de Vega producida por la Fundación Siglo de Oro. En su labor docente imparte numerosos cursos, talleres y conferencias para diversas instituciones.



Celia Pérez
Actriz

Formada en el Teatro de Cámara de Chéjov, bajo la dirección de Ángel Gutiérrez, completa su formación con Helena Pimenta, Carles Alfaro, Vicente Fuentes, Will Kean, Fernanda Orazi o Claudio Tolcachir, entre otros. En 2018, y durante dos temporadas, participa en la formación continua del Teatro de la Abadía que finaliza con la exhibición de *El embrujado* de Valle-Inclán dirigido por Lino Ferreira. De entre sus trabajos como actriz destacan *Éxodo* de Julio Salvatierra dirigido por Roberto Cerdá, *Ilusiones* de Iván Viripaev, dirigida por Iván Orlov para el Centro Dramático Nacional, *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare bajo la dirección de Helena Pimenta y *Sin secreto no hay amor* de Lope de Vega bajo la dirección de Ángel Solo y Tomás Repila. Como ayudante de dirección ha participado en *Azaña, una pasión española*, una creación del Teatro de la Abadía dirigida José Luis Gómez, *Coriolano* de William Shakespeare dirigido por Helena Pimenta y *La entretenida* de Miguel de Cervantes dirigida por Helena Pimenta para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.



Rosa Torres-Pardo

Dirección musical y piano

Es una de las más renombradas pianistas españolas. Ha recibido diversas distinciones y premios a lo largo de su carrera, como el premio del Concurso Internacional de Piano Masterplayers en Lugano (Suiza) o la medalla Isaac Albéniz por la interpretación y difusión de *Iberia* (galardón que recibió junto a Alicia de Larrocha). Ha actuado en los más importantes escenarios junto a prestigiosas orquestas, como la Filarmónica de Los Ángeles en Hollywood Bowl, la Real Filarmónica de Londres, la Sinfónica de Montreal, la Filarmónica Estatal de Hamburgo, la Filarmónica de San Petersburgo, la Sinfónica de la Radio de Berlín o los Virtuosos de Moscú, entre otras. Ha trabajado con directores como Charles Dutoit, Vladimir Spivakov, Tamás Vásáry, José Serebrier, Yuri Temirkanov o Jean Fournet, en salas y teatros de todo el mundo. Ha colaborado con grupos de cámara como los cuartetos Melos, Assai y Janáček y con cantantes como María Bayo, Marina Pardo o Isabel Rey. Ha grabado para sellos discográficos como Decca, Deutsche Grammophon, Calando, Naxos o Glossa.



Amador Artiga

Proyecciones

Artista visual especializado en diseño y realización de videoescena, proyecciones y videomapping para espectáculos de teatro, danza y ópera. Se encarga no solo de diseñar y crear imágenes, sino de acompañar a los directores de escena en sus viajes creativos: entender, abrazar y transferir sus propuestas al mundo visual, aportando su propia visión artística. Ha sido director de la compañía Chantier des Images en Francia y ha codirigido la valenciana Imaginaria Teatro. En 2009 se formó en el Instituto Internacional de la Marioneta de Charleville-Mézières (Francia) con Philippe Genty y Mary Underwood. Ha dirigido sus propios montajes y colaborado con la compañía franco-noruega Plexus Polar, la hispano-australiana Corazón de Vaca y las valencianas Carme Teatre, Teatro de Los Manantiales y Lluerna Teatre.



José Miguel Hueso

Diseño de iluminación

Nace en Calanda (Teruel), donde inicia estudios de música y se especializa en percusión. Licenciado en Comunicación Audiovisual y Multimedia por la Universidad Europea de Madrid, se especializa en emisión y producción en radio con Luis Moser-Rothschild y trabaja como técnico realizador antes de dirigir su propio programa temático en Barcelona y en Madrid. Ha participado en proyectos para Netflix y Fox, y en series como *Vis a Vis* o *Élite*. Además, operó como *datalogger* en el equipo técnico del canal olímpico OBS y como operador de cámara y mezclador en programas de televisión como *Non Stop People* o *TEDx Program*. Tras un curso con Begoña Frutos, estudia puesta en escena y dirección de actores con Félix Estáire e iluminación y escenografía con Tomás Muñoz. Desde 2018 trabaja en Scope Producciones para la Fundación Juan March, donde ha colaborado con Paco Azorín, Ernesto Caballero, Rita Consentino o Antonio Najarro. Compagina esta actividad con proyectos en paralelo, con compañías teatrales como Dhanya Consignatvm Teatro y junto a directores de escena como Luis D'Ors o Tomás Muñoz, entre otros.



Ángel Colomé

Diseño sonoro

Nacido en Madrid, inicia su formación musical a los tres años. Con siete accede al Conservatorio Profesional de Música "Amaniel", donde estudia viola, piano y guitarra. Sus años en el conservatorio le llevan a interesarse por la composición. Se diploma en Ingeniería de Sonido en SAE Institute y se especializa en grabación y mezcla de música sinfónica. Inicia su etapa como asistente de estudio en Cezanne Producciones, junto a Javier Monteverde, trabajando en numerosos proyectos discográficos con artistas como Ara Malikian, Iván "Melón" Lewis, Víctor Manuel, Orishas, Descemer Bueno, Tam Tam Go!, Melody, etc., así como en múltiples grabaciones sinfónicas con la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, la Compañía Nacional de Danza, la Orquesta y Coro de RTVE, etc. Desde 2017 trabaja en Scope Producciones para la Fundación Juan March. Ha sido director musical de distintos proyectos y producciones, destacando *The Rocky Horror Show* (2018-2019, Gran Vía). Compagina su actividad con la composición de obras para el medio audiovisual y teatral, producción musical, diseño sonoro y dirección musical.



Autores de las notas al programa

Nuria Martínez

Vestuario

Se forma tanto en producción como en vestuario teatral en el Centro de Tecnología del Espectáculo, así como en estilismo de la indumentaria en la Escuela de Artes y Oficios. Se adentra en el campo de la regiduría estudiando con el Institut del Teatre. Completa su formación con la licenciatura de Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid. Actualmente es jefa de sastrería en el Teatro de la Abadía (Madrid) y compatibiliza este trabajo con el diseño de vestuario y la producción a nivel nacional en otras compañías de teatro, productoras cinematográficas y festivales. Ha firmado trabajos con directores como Julián Fuentes Reta, Fernando Sánchez-Cabezudo, Jorge Muriel, Josema Díez, Lino Ferreira, Ernesto Arias o Jose Herrero.



José Máximo Leza

Musicólogo

Es licenciado en Historia del Arte (Universidad de Extremadura) y Musicología (Universidad de Salamanca) y doctor por la Universidad de Zaragoza. Desde 2002 es profesor titular de Musicología en la Universidad de Salamanca, donde ha sido director del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal (2015-2019), coordinador del Máster en Música Hispana (2006-2009) y coordinador el Doctorado en Historia del Arte y Musicología. Ha trabajado distintos temas de investigación con atención preferente a los géneros musicales teatrales –ópera y zarzuela– y sus aspectos dramaturgicos e historiográficos durante los siglos XVIII y XIX. Entre sus publicaciones se encuentra la edición del volumen dedicado al siglo XVIII dentro de la *Historia de la música española e hispanoamericana* (Fondo de Cultura Económica, 2014). Ha sido también el responsable de la edición española del libro *La música en España en el siglo XVIII* publicada por Cambridge University Press (2000), y del capítulo dedicado a la ópera española e hispanoamericana dentro del *Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera* (CUP, 2009).



Virginia Gutiérrez

Musicóloga

Profesora de Música en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) y doctora en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid, obtuvo la calificación de sobresaliente *cum laude* con la tesis *El melólogo cómico en España (1791-1808)*. Profesora de acordeón, viola y lenguaje musical, teoría, acompañamiento y repentización, lleva más de veinte años tocando en diferentes orquestas de cámara y sinfónicas, además de acompañar a narradores y obras teatrales. En su andadura como investigadora, ha ofrecido clases magistrales, seminarios y conferencias sobre el melólogo, además de participar en congresos sobre teatro musical español en el siglo XVIII, el Quijote en la música, o la risa, la ironía y el juego en el *Theatrum mundi*, entre otros, celebrados en la UAM, la RESAD y la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Ha publicado un artículo sobre el melólogo en la revista de la Fundación Juan March y actualmente está preparando la publicación de su tesis.

El formato Melodramas

El carácter híbrido del melodrama ha dificultado su programación en los teatros de prosa, de ópera y en las salas de conciertos. Este formato de periodicidad anual, iniciado en 2016, muestra la riqueza y variedad de este influyente y poco conocido género dramático-musical.

1

LISZT, DRAMATURGO

Integral de los melodramas de Franz Liszt (1811-1886)

Miriam Gómez-Morán, piano

Clara Sanchis, actriz

María Ruiz, dirección artística

4, 6 y 7 de mayo de 2016

2

RICHARD STRAUSS, DRAMATURGO

Richard Strauss (1864-1949), quién exploró los límites del poema sinfónico, llegó al melodrama casi de forma natural. En su acercamiento al género confluirán la tradición liederística y el Leitmotiv wagneriano.

Rosa Torres-Pardo, piano

Pedro Aijón, actor

Paco Azorín, dirección artística

8, 10 y 11 de marzo de 2017

3

MANFRED

Robert Schumann (1810-1856) concibió este melodrama a partir de la traducción alemana del poema de Lord Byron. La obra fue estrenada en 1852 gracias a Franz Liszt.

Laurence Verna, piano y dirección musical

Pedro Casablanc, actor, y otros

Ignacio García, dirección artística

14, 16 y 17 de febrero de 2018

4

GRIEG Y SIBELIUS, DRAMATURGOS

Edvard Grieg (1843-1907) y Jean Sibelius (1865-1957) colaboraron con importantes dramaturgos con el objetivo común de forjar las bases de un nuevo arte nacional de los países nórdicos.

Eduardo Fernández, piano

María Adánez y **Joaquín Notario**, actores

Ernesto Caballero, director artístico

2, 3, 4 y 5 de junio de 2019

5

ROUSSEAU, EL ORIGEN DEL MELODRAMA

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escribió Pigmalión, el primer melodrama de la historia, al que Georg Anton Benda (1772-1795) puso música alcanzando gran éxito en toda Europa.

Rosa Torres-Pardo, piano

Ernesto Arias y **Celia Pérez**, actores

Carles Alfaro, dirección artística

7, 10 y 11 de abril de 2021

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

La representación del miércoles se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponibles en march.es/musica/audios

© Virginia Gutiérrez
© José Máximo Leza
© Luis Gago
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

DL: M-11256-2016
ISSN: 2445-2831

Melodramas (5) "Rousseau, el origen del melodrama", abril 2021 [textos Virginia Gutiérrez y José Máximo Leza. Traducciones de Luis Gago]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

84 pp.; 20,5 cm. Melodramas, ISSN: 2445-2831, abril 2021.

Programa: "Pígmalión, melodrama con música de Georg Anton Benda y texto de Jean-Jacques Rousseau, y *Ariadna en Naxos*, melodrama con música de Georg Anton Benda y texto de Johann Christian Brandes", por Carles Alfaro, dirección artística; Rosa Torres-Pardo, piano; y Ernesto Arias y Celia Pérez, narración; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 7, 10 y 11 de abril de 2021.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Monólogos con música (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Fundación Juan March - Conciertos

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Agradecimientos
Luis Gago
Marina López
Mario Acosta Asensio

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

La Fundación ofrece la posibilidad de obtener un número limitado de invitaciones para asistir a conciertos y conferencias. Siete días antes de la celebración de un acto, de 9 a 12 de la mañana, se podrá solicitar una o dos entradas por persona. Un sorteo determinará la asignación aleatoria de localidades en el auditorio (no se distribuirán entradas para el salón azul). Si el número de solicitudes es menor que el de asientos disponibles, la asignación de la invitación será automática. Solo se permitirá la entrada a personas con invitación.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS DE MIÉRCOLES

JOAQUÍN RODRIGO, UNA VIDA EN MÚSICA

14 DE ABRIL

Cecilia Bercovich, violín

Miguel Ituarte, piano

Obras de J. Rodrigo, D. Milhaud, M. Ravel y D. Scarlatti

21 DE ABRIL

Iván Martín, piano

Obras de F. Poulenc, F. Mompou, C. Debussy,
J. Rodrigo, M. de Falla y O. Messiaen

28 DE ABRIL

Elena Copons, soprano

Roger Vignoles, piano

Obras de J. Rodrigo, M. de Falla, J. Turina, P. Dukas y F. Mompou

Notas al programa de **Javier Suárez-Pajares**

EL UNIVERSO MUSICAL DE GERARDO DIEGO

5 DE MAYO

Pascal Rogé, piano

Daniel Albadalejo, narración

Obras de C. Debussy, G. Fauré y M. Ravel

12 DE MAYO

Eduardo Fernández, piano

Pedro Casablanc, narración

Obras de A. Scriabin, I. Albéniz, E. Granados y M. de Falla

19 DE MAYO

Josep Colom, piano

Joaquín Notario, narración

Obras de F. Chopin

Notas al programa de **Antonio Gallego** y **Ramón Sánchez Ochoa**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

