
LA



MARCH

Grilletta e Porsugnacco

Intermezzo en tres actos de
Johann Adolph Hasse

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
24 SEP – 2 OCT 2023

GRILLETTA E PORSUGNACCO

INTERMEZZO EN TRES ACTOS
DE JOHANN ADOLPH HASSE

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
DEL 24 DE SEPTIEMBRE AL 2 DE OCTUBRE DE 2023

Nueva producción de

FUNDACIÓN JUAN MARCH



El formato Teatro Musical de Cámara acoge, por primera vez, un *intermezzo* barroco. Este género teatral, que tuvo en Nápoles y Venecia sus principales epicentros, servía de entretenimiento burlesco durante los intermedios de la ópera seria. *Grilletta e Porsugnacco*, obra del afamado Johann Adolph Hasse sobre un libreto de Molière, participa de las convenciones de la *commedia dell'arte* para narrar los tejemanejes de una joven criada interesada en contraer matrimonio con un burgués adinerado. Tras su estreno en Nápoles (1727) y de varias reposiciones por Europa, este *intermezzo* parece que se representó también en la corte de Madrid a finales de la década de 1740, a instancias del cantante Farinelli. El manuscrito que se conserva en la Real Biblioteca de Madrid sirve de base para esta primera interpretación en tiempos modernos.

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

FICHA ARTÍSTICA

9

ARGUMENTO Y ESTRUCTURA

13

La eterna confrontación de los sexos

Rita Cosentino

17

Picaresca a la italiana:
el *intermezzo* en la corte de Fernando VI

Teresa Casanova

27

Il Sassone en el taller napolitano:
orígenes mediterráneos de una estrella europea

Raffaele Mellace

35

Referencias bibliográficas

37

LIBRETO

63

Biografías

GRILLETTA E PORSUGNACCO

Intermezzo en tres actos con música de **Johann Adolph Hasse** (1699-1783)
basado en la *comédie-ballet Monsieur de Pourceaugnac*
de **Molière** y **Jean-Baptiste Lully**
Nápoles, 1727

Nueva producción de la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

Primera interpretación en tiempos modernos

Dirección musical
Javier Ulises Illán

Dirección de escena
Rita Cosentino

REPARTO

Grilletta
Natalia Labourdette, soprano

Porsugnacco
David Menéndez, barítono

Personaje mudo
Aarón Martín, actor

Orquesta barroca
Nereydas
Sergio Suárez y **Leonor de Lera**, violines
Víctor Gil, viola
Guillermo Turina, violonchelo
Ismael Campanero y **Jonathan Álvarez**, contrabajos
Manuel Minguillón, guitarra y archilaúd
Daniel Oyarzabal, clave

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Espacio escénico	Rita Cosentino y Esther Garrido
Diseño de vestuario	Gabriela Hilario
Diseño de iluminación	Eduardo Bartrina
Ayudante de dirección	Aarón Martín
Maestro correpetidor	Daniel Oyarzabal
Coordinación de producción y regiduría	Nuria Hernando
Utilería y apoyo de escenografía	Cristina Martín
Adaptación gráfica	Dolores Iglesias
Caracterización	Sara Álvarez , Moisés Echevarría y María Jesús Reina
Ayudante de vestuario y sastrería	Isabel Turga
Realización de vestuario	Gabriel Besa
Máscaras	Miguel Ángel Coso
Realización de escenografía	Los reyes del Mambo
Auxiliar de escenario y sonido	Gabriel Skármeta
Sobretitulado	Estéfano Cerami
Edición y revisión musical	Foents Editor (Adrián Fuentes) y Javier Ulises Illán
Traducción del libreto	Beatrice Binotti

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH

Scope Producciones S. L.
Coordinación **Patricia Pérez de la Manga**
Realización y vídeo **Carlota Falcó**, **José Sevilla**, **Juanma Paz**
y **Carlota Guzmán**
Iluminación **Álvaro Caletrio** y **Marina Blanc**
Sonido **Simón Rey** y **Joaquín Martín**
Operador de cámara **Javier Millán**

DURACIÓN
80 minutos

REPRESENTACIONES
Domingo 24 de septiembre, 18:30 h
Miércoles 27 de septiembre, 18:30 h
Sábado 30 de septiembre, 12:00 h
Domingo 1 de octubre, 12:00 h

La función del día 27 se transmite por *streaming* en Canal March, YouTube y RTVEplay y en diferido por Radio Clásica de RNE.

De esta producción habrá otras tres representaciones para público escolar los días 26 y 28 de septiembre, y 2 de octubre.

ARGUMENTO

ACTO I

Entra en escena Grilletta, criada de la hija del noble doctor Belisano, cuyo matrimonio de conveniencia ya ha sido decidido a pesar de su rechazo. Se le impuso su unión con un viejo lemosín al que llaman Porsugnacco que irrumpe en escena, seguido de abucheos de los vecinos. Grilletta, al fijarse en el noble, decide obtener su favor para tratar de que renuncie al matrimonio y seducirlo. Desde el primer momento, Porsugnacco se muestra ya favorable a los cortejos de Grilletta, dispuesto a ser su “humilde siervo”. Es entonces cuando Grilletta maquina conquistarle urdiendo una mentira: le advierte de la infidelidad de su ama con su joven amante. Porsugnacco, convencido y rendido ante sus encantos, responde a las insinuaciones de Grilletta, que finge su inocencia. Para ella es feo, viejo y patoso, pero “convertirse en señora es gran cosa”. La tensión ante sus avances acaba en un dúo final, en el que Porsugnacco promete un matrimonio fiel a la inocente criada que ven sus ojos.

ACTO II

Porsugnacco se recrea recordando su encuentro con Grilletta cuando aparece ella vestida de hombre. Se hace pasar por el amante de su ama y lo reta a un duelo a muerte, engaño en el cual cae Porsugnacco. Trata de evitarla, ocultando su identidad. Entablan entonces una conversación de odio mutuo por aquel señor

lemosín al cual ambos buscan, llegando a la exaltación del caballero hasta el punto de expresar todas las formas en las que lo matará. Tras la salida de la travestida Grilletta, el aterrizado Porsugnacco estalla en odio hacia los Belisano, reafirmando en su amor por Grilletta sin importar su estatus o riqueza. Vuelve a entrar entonces Grilletta vestida de sí misma, a la que Porsugnacco le asegura que ya es su prometida. Ella se muestra poco convencida hasta que le promete todas sus posesiones, sus riquezas y su propia vida, momento en el cual acepta su proposición.

ACTO III

Grilletta y Porsugnacco se encuentran en su hogar, esta vez vestidos ambos con ropajes nobles y discutiendo. Porsugnacco trata de controlar a Grilletta, mientras que ella trata de hacer lo mismo con su marido. La temperatura aumenta sin que ceda ninguno de los dos y Grilletta acaba confesando la forma en que siempre pensó de Porsugnacco, un tonto que se ha equivocado, exigiéndole que se marche del hogar. Porsugnacco le habla de las bondades del matrimonio y la alegría que comporta ser marido y mujer, y más aún con hijos. Pero sus intentos no bastan para finalizar el conflicto, por lo que acepta someterse a ser su sirviente. Hacen las paces. Grilletta ha conseguido un buen partido y Porsugnacco, a su fiel y bella esposa.



Personajes de la *commedia dell'arte italiana* (1896). Cromolitografía realizada por Vittorio Turati impresa en Roma por E. Grixoni, de la Compañía Excelsior. Se muestran veintiséis personajes de la *commedia dell'arte*, personajes-tipo en los cuales se basarán los *intermezzi* intercalados en los entreactos de la ópera seria del siglo XVIII. Harry R. Beard Collection.



*Monsieur de Pourceaugnac de la comédie-ballet de Molière (1820).
Grabado a buril realizado por François-Séraphin Delpech (1778-1825).
Harvard Theatre Collection.*

ESTRUCTURA

Obertura. *Sinfonía. Allegro assai (Demofoonte) **

ACTO PRIMERO

Nº 1. *Recitativo “Sposalizii da cani: il mio Padrone”* (Grilletta y Porsugnacco)

Nº 2. *Aria “Giovinetta, vaga, e bella”* (Porsugnacco)

Nº 3. *Recitativo “Questo è un bel caso affè”* (Grilletta y Porsugnacco)

Nº 4. *Aria “Mi vien voglia, oh Dio”* (Grilletta)

Nº 5. *Recitativo “Oh che roba, all’erta”* (Porsugnacco y Grilletta)

Nº 6. *Duetto “Una povera fanciulla”* (Grilletta y Porsugnacco)

Entreacto I. *Allegro (Sinfonía en Sol menor, op. 5 nº 6) **

ACTO SEGUNDO

Nº 7. *Recitativo “Oh quale incontro è stato”* (Porsugnacco y Grilletta)

Nº 8. *Aria “Io lo voglio sminuzzare”* (Grilletta)

Nº 9. *Recitativo “La rabbia, che ti dia, can rinnegato”* (Porsugnacco)

Nº 10. *Aria “Io t’aspetto”* (Porsugnacco)

Nº 11. *Recitativo “Il colpo è fatto affè”* (Grilletta y Porsugnacco)

Nº 12. *Duetto “Imparate a maritarvi”* (Porsugnacco y Grilletta)

Entreacto II. *Allegro (Sinfonía en Sol menor, op. 5 nº 6) **

ACTO TERCERO

Nº 13. *Recitativo “Oh guardate che sfarzo! Eh signorina”* (Porsugnacco y Grilletta)

Nº 14. *Aria “Ti credevi aver trovata”* (Grilletta)

Nº 15. *Recitativo “Ma son pur tuo marito”* (Porsugnacco y Grilletta)

Nº 16. *Aria “Quando s’anno i figliolini”* (Porsugnacco)

Nº 17. *Recitativo “Non meriti perdono”* (Grilletta y Porsugnacco)

Nº 18. *Duetto “Pace, sì, pace”* (Grilletta y Porsugnacco)

Baile final. *Fandango de Porsugnacco ***

Edición musical basada en los siguientes manuscritos: Real Biblioteca del Palacio Real, Madrid (E-Mp): Mus.Mss.0292 y Biblioteca Nacional de Austria, Viena (A-Wn): Mus.Hs.17280

* Músicas añadidas (Obertura y entreactos) procedentes de obras de Johann Adolph Hasse.

** El *Fandango de Porsugnacco* es una obra original de Javier Ulises Illán inspirada en el *Fandango para clave en Re menor* de Domenico Scarlatti (1685-1757).



La eterna confrontación de los sexos

Rita Cosentino

En gran parte del repertorio operístico, desde sus inicios, el tema de la lucha o confrontación de los sexos fue un tema recurrente y controvertido. Sus formas variaron en cada época atravesadas por rasgos sociales, políticos e incluso estéticos, y sus ejemplos los encontramos tanto en la ópera barroca como en Mozart, Rossini y Verdi, entre otros. Asimismo, el tratamiento de la figura femenina en la lírica se aborda dentro de esta contienda desde unos estereotipos conformados por unos parámetros que responden, entre otras cosas, a las relaciones de poder y al papel otorgado a la mujer en una sociedad construida fundamentalmente bajo los preceptos de la mirada masculina.

Estos arquetipos de mujer como la “criada astuta”, la “doncella enamorada”, la “joven extraviada”, la “gitana rebelde” o “la manipuladora” viven y mueren sobre nuestros escenarios desde hace siglos, dando cuenta de sus luchas, sus destinos

trágicos y violentados, sus maltratos y humillaciones. En el ámbito operístico, estos hechos se encuentran tan naturalizados e incorporados que rara vez se cuestionan sin que esto se lea como un desafío que atenta directamente contra la propia obra de arte.

Sin embargo, en los tiempos que vivimos es imposible ya ocultar el ruido que produce escuchar algún texto de un libreto con tintes vejatorios o ver alguna escena que no genere cierto tipo de incomodidad a nuestra mirada del siglo XXI. La obra que ahora presentamos, *Grilletta e Porsugnacco*, compuesta por Johann Adolph Hasse, no está exenta de algunos de los tópicos mencionados más arriba y participa de esta colisión entre los géneros (masculino/femenino), de la que ninguno sale airoso.

Grilletta, nuestra protagonista, pertenece al estereotipo de la “criada o sierva astuta”, al igual que lo es la Serpina (vi-

Ilustración de la edición de 1682 de *Monsieur de Pourceaugnac*, de Molière. El autor no guardaba buenos recuerdos de su estancia en Lemosín (la actual Nueva Aquitania en Francia). Y lo hizo saber a través de su obra, en la que ofrece un retrato sin concesiones de la región y sus habitantes.

borita en español) de *La serva padrona* de Pergolesi, otro *intermezzo* de la época que conoció un inmenso éxito y modelo de muchos posteriores. Cabe recordar, a su vez, que la raíz de este arquetipo la encontramos en la popular *commedia dell'arte*. Estos personajes gozaban de una gran inteligencia y habilidad para lograr lo que deseaban por medio de las artes del engaño y la simulación de sus objetivos. Además, su condición social un tanto marginal les otorgaba cierta libertad, de la que, por ejemplo, no gozaban sus amas. Su objetivo principal era ascender socialmente, contrayendo matrimonio con hombres adinerados o con sus propios señores.

Lo que para el teatro era posible, para la vida real resultaba impensable. En aquella época, esta intimidad entre clases sociales tan dispares solo se veía en la vida pública en tiempos de carnaval, cuando las normas que impedían esta mezcla dispar se suspendían temporalmente permitiendo un caos “autorizado”. Volviendo a nuestra obra, en el despliegue de este juego del engaño para conseguir que el viejo Porsugnacco desista de la idea de casarse con su ama para que lo haga con ella, Grilletta utiliza, entre otros, un recurso recurrente en casi toda la ópera del siglo XVIII: el travestismo.

Fue esta una práctica proscrita en la sociedad (que no en el teatro) durante siglos en nombre del orden sexual sobre el que reposaba el social. Más allá de su aspecto paródico, el disfraz habilita a Grilletta a comportarse como lo hacen los hombres, a decir cosas que jamás podría decir como mujer y a enfrentarse de igual a igual con el viejo de Limoges. Resulta llamativo cómo el travestismo se convierte, en este caso, al mismo tiempo en un

lugar paradójico de ocultación y de libertad. La amenaza funciona hasta tal punto que Porsugnacco desiste de la empresa. Grilletta –aparentemente– ha triunfado.

En el tercer acto vemos ya a una Grilletta que pasa del estereotipo de sirvienta al de “noble señora”, gozando supuestamente de una vida despreocupada, a diferencia de las penurias de antaño. Pero es en este momento cuando la escena se trastoca por completo, dando lugar a una brutal disputa entre ambos sexos que pone de relieve los ancestrales mecanismos de dominación. Aun siendo “señora”, Grilletta debe responder a lo que se espera de ella: ser una buena esposa, atender a su marido, tener hijos, ser una buena madre. En definitiva, cumplir con los moldes en los que debe encajar una mujer.

Grilletta, revolviéndose en sus razones para defenderse, no se queda atrás en el trato dispensado a Porsugnacco. El maltrato es mutuo. La comedia llega a unos niveles muy altos de ironía y sarcasmo. La obra finaliza con un dúo en el que los protagonistas repiten una y otra vez: “*Pace... pace...*”, como si fuera un esbozo de una paz fingida, o una forma de tregua a un conflicto sin resolución. Como podemos ver en esta breve exposición de algunos momentos de la obra, el tratamiento de los personajes y las cuestiones que los enfrentan gozan de una rabiosa actualidad.

En este sentido, al idear la puesta en escena del proyecto imaginé que esta obra bien podría comenzar en 1727, año de su estreno, y terminar en un tiempo moderno indeterminado sin que ninguno de sus elementos se resienta por ello. Este viaje del pasado al presente me hizo recordar la famosa novela *Orlando*, de Virginia Woolf, en la que su protagonista, primero hombre y luego mujer, vive

cuatrocientos años a lo largo de los cuales es testigo del constante cambio que experimentan los sistemas, los reinados, las costumbres y las ideas sobre el comportamiento de los hombres y de las mujeres, de la moral, de cómo se desarrollan los roles de género y, sin embargo, comprende al final de su periplo que, por supuesto, nada ha cambiado.

NO OLVIDEMOS A MOLIÈRE

Lo atractivo de este *intermezzo* es que su génesis dramaturgica se encuentra en Molière, en su *Monsieur de Pourceaugnac*, una comedia-ballet en tres actos escrita en 1669 para la corte de Luis XIV. Esta obra era un híbrido compuesto de prosa, danza (coreografiada por Pierre Beauchamp) y música (compuesta nada menos que por Jean-Baptiste Lully) con infinidad de personajes que van tejiendo una compleja trama en la que se abordan todo tipo de temas. En su obra, Molière se atreve, entre otras cosas, a criticar a ciertos sectores conservadores de la sociedad de la época, como los que alardean de poseer el conocimiento, médicos y abogados entre ellos. Juzga a la sociedad cuando ridiculiza al extranjero (que es justamente Pourceaugnac), no sólo por su forma de vestir y sus modales, sino por su

forma de hablar, poniendo en evidencia el rechazo al que es diferente.

En la trama urdida por Nérine y Sbrigani para hacer desistir a Monsieur de Pourceaugnac de casarse con la joven Julie, entregada a un matrimonio forzado, Molière desdibuja las fronteras entre lo bueno y lo malo. Pero aparece un ingrediente desestabilizador: la crueldad ejercida sobre el protagonista por parte del resto, por lo que la historia de amor queda relegada a un segundo plano.

Todo este tejido subsiste de una manera muy comprimida en *Grilletta e Porsugnacco*: como la persistencia de un buen perfume, su esencia permanece y la crueldad, la crítica, la sátira social o el engaño siguen estando allí. En la tradición napolitana de los *intermezzi* era habitual que un personaje mudo formara parte de la trama. Aunque esta obra en concreto no lo prescribe, en la presente versión escénica he decidido su inclusión, no sólo porque aporta el código de interpretación propio de la *commedia dell'arte*, sino también porque ayuda de forma decisiva en el desarrollo del relato encarnando a otros personajes, como el médico, el ama, un matón y otros asociados a Grilletta en la consecución del plan urdido, preservando de este modo el espíritu del original de Molière.



Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte (ca. 1750), incluidos Domenico Scarlatti y Carlo Broschi, "Farinelli". Grabado al aguafuerte y buril de Charles-Joseph Flipart (1721-1797), a partir de un cuadro de Jacopo Amigoni (1682-1752). Yale University Art Gallery.

Picaresca a la italiana: el *intermezzo* en la corte de Fernando VI

Teresa Casanova

EL INTERMEZZO EN LA CORTE ESPAÑOLA BAJO LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA DE FARINELLI

Madrid, 20 de enero de 1747. Coincidiendo con el inicio de las diversiones de carnaval, la corte se vistió de gala para celebrar el cumpleaños de Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias. Aquella misma noche, el Real Teatro del Buen Retiro abrió sus puertas, tras el cierre por el luto por Felipe V, para la representación de la ópera *La clemenza di Tito*, a la que asistieron los reyes Fernando y María Bárbara, los infantes, todos los cortesanos, la nobleza y los embajadores extranjeros. La música había sido encargada para la ocasión a tres importantes compositores activos en Madrid: Francesco Corselli, Francesco Corradini y Giovanni Battista Mele, y, durante los entreactos de la ópera seria, como era habitual en Italia, se representó el *intermezzo* cómico *Il baron Cespullo*, con música del compositor Johann Adolph

Hasse. La *Gaceta de Madrid* inmortalizó aquella velada, alabando la exquisitez de las voces, a los músicos y la espectacularidad de la escenografía. Y así fue como dio comienzo la primera representación de lo que sería la época dorada de la ópera italiana en Madrid.

Tras la muerte del rey Felipe V, habían ascendido al trono de España los príncipes de Asturias: Fernando y María Bárbara. Estos, grandes amantes de la música, otorgaron al archiconocido cantante Carlo Broschi, "Farinelli", el cargo de director artístico de los Teatros Reales. El reinado de Fernando VI fue pacífico y estuvo marcado por la estabilidad; por ello, a diferencia del reinado anterior, en el que los gastos derivados de las guerras habían dificultado que la corte sufragara una verdadera empresa operística, la paz que reinó durante los años de Fernando facilitó que la corte estableciera un sistema de representaciones operísticas que permitía poner en escena el repertorio



Escena final de *La Nitteti* (1756), de Francesco Battaglioli (1725-1796). Óleo sobre lienzo de la representación de la ópera de Niccolò Conforto, estrenada en el Teatro del Buen Retiro de Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

casi a diario. La regularidad, así como la buena gestión de Farinelli, favorecieron que las producciones cortesanas se sucedieran durante once años de forma sistemática y prácticamente ininterrumpida

El mandato artístico de Farinelli, su red de contactos, la profesionalización del sistema de producción de espectáculos cortesanos y la llegada de nuevos cantantes de diversa procedencia a la corte fueron los cuatro factores que influyeron

en el desarrollo del cultivo de la ópera y del *intermezzo* durante aquellos años. El nuevo director artístico instauró un sistema de representaciones operísticas que coincidía con la estancia de la corte en el madrileño Palacio del Buen Retiro, desde finales de septiembre hasta mediados del mes de mayo. Allí, cada año solían estrenarse dos nuevas producciones, formadas por un *dramma per musica* y un *intermezzo*, en muchas ocasiones con música compuesta especialmente para la corte española. Los estrenos solían producirse durante la navidad o el carnaval y coincidiendo con el cumpleaños del rey, el 23 de septiembre. Aquellas produccio-

nes, con escenografías espectaculares y protagonizadas por cantantes de primera línea, convirtieron a Madrid en uno de los más importantes centros operísticos de Europa.

El *intermezzo*, en aquellas producciones madrileñas, constituía un momento cómico y sarcástico que contrarrestaba la solemnidad de las óperas serias de tema heroico o mitológico. El género había tenido su origen en Nápoles, a finales del siglo XVII, como respuesta a la eliminación de las escenas cómicas de la ópera seria y por la presencia de un importante número de cantantes bufos cuyas técnicas de actuación eran muy diferentes a las de los especialistas en papeles serios. Se había independizado en Venecia en la primera década del siglo XVIII y había tenido su mayor apogeo en Nápoles entre 1722 y 1735. El repertorio estaba protagonizado por dos o tres cantantes bufos, acompañados en ocasiones por algunos mimos, y su estructura constaba de dos o tres partes, en las que se alternaban recitativos con un aria para cada uno de los personajes y un dúo final. Ejerciendo un importante contraste con respecto al *dramma per musica*, los libretos de los *intermezzi* contaban historias absurdas y críticas de la vida cotidiana, que ridiculizaban en muchas ocasiones los vicios de la sociedad, como la ludopatía, los matrimonios de conveniencia, el adulterio, la frivolidad de los nuevos burgueses, las modas ridículas o el divismo de los cantantes de ópera seria. Guardaban muchas similitudes con los *scenari* de la *commedia dell'arte* y con las comedias francesas de la corte de Luis XIV, especialmente de Molière, llegando en ocasiones a ser adaptaciones literales de algunas de sus escenas.

Ideado en parte como un repertorio destinado a cubrir las grandes mutaciones escénicas de la ópera seria delante del telón, el *intermezzo* apenas requería elementos escénicos, y el acompañamiento musical demandaba generalmente la presencia de un pequeño grupo de instrumentistas de cuerda. Estas reducidas dimensiones del espectáculo, en todos los aspectos, así como la independencia que facilitaba a sus intérpretes y los bajos costes de producción, propiciaron una fácil emancipación del género y su rápida difusión. Fuera de Italia, Viena, Dresde, París y Madrid fueron las capitales europeas más importantes para el cultivo y desarrollo de este género.

Los intérpretes bufos eran una perfecta fuente de entretenimiento y diversión para el público cortesano. Actuaban gesticulando de forma exagerada, fingían hablar idiomas extranjeros, se travestían para engañar y burlarse, se peleaban de forma aparatosa y torpe, y representaban de modo ridículo todos los vicios y modas de la sociedad de aquella época. Además, fueron el principal medio difusor del repertorio, ya que acostumbraban a viajar, en pareja o en solitario, llevando con ellos su propio repertorio y enseñando sus técnicas de actuación a otros cantantes. Y fue así como este género llegó hasta Madrid. En 1739, la reina Isabel de Farnesio contrató a su servicio a la famosa bufa boloñesa Santa Marchesini y a su joven paisano Tomaso Garofalini, con la única obligación de representar *intermezzi* en la corte. Aquella contratación proporcionó la estabilidad perfecta para desarrollar y cultivar el género de forma sistemática. Durante los años del reinado de Felipe V, el *intermezzo* se convirtió en un espectáculo habitual en la corte y se



Personaje con traje caprichoso como de bufo (siglo XVIII). Anónimo español. Acuarela sobre papel. Biblioteca Digital Hispánica.

representaba como repertorio independiente, sin necesidad de asociarse a las grandes y costosas funciones de ópera. Al ser un espectáculo de pequeño formato y fácilmente adaptable a cualquier estancia, no necesitaba el escenario de un gran teatro de ópera para ser representado, de modo que los bufos y algunos instrumentistas acompañaban a la familia real en sus jornadas por los diversos palacios para actuar en los aposentos reales o en

un pequeño teatrillo portátil. Durante el reinado de Fernando VI, la representación de *intermezzi* sí que pasó a asociarse siempre a las grandes producciones operísticas del Buen Retiro.

En lo que a los *intermezzi* se refiere, durante los años de reinado de Fernando VI y María Bárbara de Braganza pueden delimitarse dos etapas bien diferenciadas, que estuvieron marcadas por un cambio de cantantes bufos y se vieron

influidas por las distintas procedencias y la experiencia de estos. La primera, entre 1747 y 1756, estuvo protagonizada por las bufas Santa Marchesini y Elena Pieri, y el bajo bufo Tomaso Garofalini. En aquellos años, además de producirse obras clásicas del repertorio, de Johann Adolph Hasse y Giovanni Battista Pergolesi, se estrenaron un total de cinco *intermezzi* con música nueva compuesta especialmente para la corte española. Cuatro de ellos fueron puestos en música por los compositores napolitanos de la última generación, Niccolò Jommelli, Gioacchino Cocchi y Gaetano Latilla, y uno por el maestro de la Real Capilla, Francesco Corselli. La segunda etapa, entre 1757 y 1758, estuvo marcada por la llegada a la corte de dos nuevos bufos de procedencia florentina, Rosa Puccini y Michele Zanca, quienes, además de favorecer el cultivo del *intermezzo* a tres voces, aportaron nuevo repertorio de compositores activos

en Florencia. Todos los *intermezzi* representados durante la dirección artística de Farinelli, entre 1747 y 1758, fueron acompañados por una orquesta de grandes dimensiones formada por instrumentos de cuerda y viento: la Orquesta del Buen Retiro.

GRILLETTA E PORSUGNACCO, DE JOHANN ADOLPH HASSE

Johann Adolph Hasse fue el compositor más representado en la corte de Madrid, en lo que a *intermezzi* se refiere, durante los años de reinado de Fernando VI, con un total de siete títulos. Todos ellos

Vista del famoso teatro de la ciudad de Nápoles en Italia (finales del siglo XVIII). Grabado sobre papel. La sala del Teatro San Bartolomeo de Nápoles fue donde se estrenó el *intermezzo Grilletta e Porsugnacco* de Hasse en 1727. Victoria and Albert Museum de Londres.





Retrato de Molière (ca. 1658), de Pierre Mignard (1612-1695). Pintado en Aviñón, tras conocerse, Molière y Mignard disfrutaron de una larga amistad. Óleo sobre lienzo. Musée Condé en el Castillo de Chantilly (Oise).

habían sido estrenados en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles entre 1727 y 1730 por la famosa pareja bufa integrada por Celeste Resse y Gioacchino Corrado, y se representaron en el Teatro del Buen Retiro de Madrid entre 1747 y 1750. El 19 de noviembre de 1727, esta famosa pareja bufa había estrenado en el Teatro

San Bartolomeo el *intermezzo* *Grilletta e Porsugnacco*, con música de Johann Adolph Hasse. Sus representaciones madrileñas se produjeron entre 1748 y 1750, y fueron protagonizadas por los bufos de la corte, Elena Pieri y Tomaso Garofalini, acompañados por la Orquesta del Buen Retiro.

El texto está basado en la *comédie-ballet* *Monsieur de Pourceaugnac*, de Molière y Jean-Baptiste Lully, y el libretista consiguió, con gran maestría, concentrar muchas de las escenas y sus personajes en una perfecta miniatura. En el *intermezzo* intervienen únicamente dos personajes: Porsugnacco, que es el equivalente del Monsieur de Pourceaugnac de Molière, y Grilletta, la sirvienta que, mediante las habituales técnicas del *intermezzo*, reúne varios de los personajes de la comedia original: los intrigantes Nérine y Sbrigani (travistiéndose de hombre en un momento dado). Aunque no aparecen físicamente, otros tres personajes de la obra de Molière se encuentran presentes a lo largo de todo el *intermezzo*: Oronte, con el nombre de Dottor Belisano, su hija Julie y el amante de ésta, Éraсте, que en el *intermezzo* no tienen confiado un nombre concreto. El libretista respeta la procedencia del protagonista de la obra original, la región francesa de Lemosín. Las dos primeras partes son fieles a la obra original de Molière. La tercera no guarda, sin embargo, ninguna relación con la comedia francesa.

EL INTERMEZZO, PASO A PASO

En el inicio del primer acto, Grilletta se presenta como criada de la joven y desgraciada hija del doctor Belisano, a la que su padre ha prometido con un rico burgués del Lemosín. La joven está enamorada de su amante y no desea casarse con el rico Porsugnacco, de modo que la astuta Grilletta advierte al público sobre su intención de intervenir con un engaño para que el burgués renuncie a la boda. En su primer encuentro con el caballero, ambos mantienen una conversación

absurda y llena de desencuentros en la que ella se identifica como criada de una dama y acaba desplegando sus encantos femeninos con la intención de seducir al burgués. Tras este primer encuentro, Porsugnacco canta el aria “*Giovinetta, vaga, e bella*”, en la que deja entrever que se ha quedado encandilado con la joven y se muestra dubitativo. Se ha prometido en matrimonio y desea ser fiel a su promesa, pero no puede evitar mirar a la criada y fantasear con qué haría si fuera un hombre libre. Tras escucharlo, Grilletta prosigue con su plan y le informa de que su futura esposa tiene un amante con el que ha planeado casarse, pero que su padre la ha obligado a comprometerse con un hombre más rico: él. Además, le atemoriza con una amenaza de muerte si prosigue con la boda. En ese momento, Grilletta canta el aria “*Mi vien voglia*”, en la que aprovecha para coquetear con él al mismo tiempo que muestra lástima y compasión por el funesto destino que le espera si llega a casarse con la hija del doctor Belisano. Porsugnacco comienza a caer rendido ante los encantos de la criada, mientras que ella hace cómplice al público de sus ansias por convertirse en una señora y poder disfrutar del dinero de su marido. Y, finalmente, llega el momento esperado en el que él promete que la desposará. El acto concluye con el dúo “*Una povera fanciulla*”, en el que Grilletta finge ser una joven inocente e inexperta que pide al caballero que no se burle de ella, mientras que Porsugnacco, piadoso, halagado e inocente, jura que será fiel a su palabra y la convertirá en su esposa.

Al comienzo del segundo acto, Grilletta da un paso adelante en su engaño. Travestida de hombre, finge ser el amante de la joven hija de Belisano y dice estar buscando



La boda (1791-1792), de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado de Madrid.

al extranjero lemosín que se dispone a arrebatarle a su amada a fin de batirse en duelo con él y matarlo. Porsugnacco, disimulando, dice que se equivoca con él, que él no es el lemosín y que también está buscando al extranjero para ajustar cuentas. Con la intención de atemorizarlo, Grilletta canta el aria “*Io lo voglio sminuzzare*”, en la que cuenta, fervorosamente, de qué manera destrozará y hará pedazos al hombre que le quiere robar a su amada cuando consiga encontrarlo. En tono amenazante e impulsado por el ritmo frenético de la orquesta, reta a Porsugnacco a batirse en duelo, aunque no sea él el hombre al que busca. El burgués,

abrumado por tal espectáculo y aterrizado, toma por fin la decisión de anular su compromiso con la dama para poder casarse con su sirvienta. Así, el aria “*Io t’aspetto, oh, mia diletta*” es una declaración de amor a Grilletta en la que promete ignorar los comentarios de la gente que diga que ella no es digna de casarse con un señor por no ser noble ni rica. Como él mismo dice, y los violines lo simbolizan con sus saltos, su corazón está contento. Grilletta vuelve a escena, esta vez sin disfraz, y comunica al público que su plan ha funcionado.

Porsugnacco, nervioso, asegura que quiere casarse, pero ella responde que no acaba de fiarse y que sólo aceptará cuando él acceda a redactar un documento que diga que le cede todos sus bienes. Él asiente y ambos cierran su trato can-

tando el dúo “*Imparate a maritarvi*”, en el que, con el sarcasmo típico del género, animan a la juventud a pactar sus matrimonios pensando más en el dinero que en la belleza, tal como han hecho ellos. Concluyen este segundo acto cantando algunos versos amorosos que suavizan el tono del dúo precedente.

El tercer acto, que no guarda ninguna relación con la comedia de Molière, comienza mostrando la vida de casados de la pareja, que no consiste en otra cosa que en una constante discusión para ver quién tiene la razón y en la manipulación mutua para someter al cónyuge. Grilletta, en el aria “*Ti credevi aver trovata*”, recrimina a su esposo haber creído que había dado con una pobrecita ingenua que ha-

ría todo lo que él mandase, pero le hace ver que estaba muy equivocado. Tras una acalorada discusión, exige a su marido que se vaya de casa porque ya no quiere vivir más con él. Porsugnacco suaviza la situación contestando que el matrimonio es la cosa más dulce del mundo y canta el aria “*Quando s’anno i figliolini*”, un alegato a favor del matrimonio y la paternidad, apoyado por una orquesta saltarina que imita el juego de los niños. Una vez más, Grilletta da la vuelta a la situación y consigue que Porsugnacco se disculpe por algo que no ha hecho y acceda a obedecerla. Así, una vez sometido él, ambos concluyen el *intermezzo* cantando el dúo “*Pace, sì, pace*”, con el que celebran el fin de las hostilidades y el triunfo del amor.



Il Sassone en el taller napolitano: orígenes mediterráneos de una estrella europea

Raffaele Mellace

Traducción de José María Domínguez

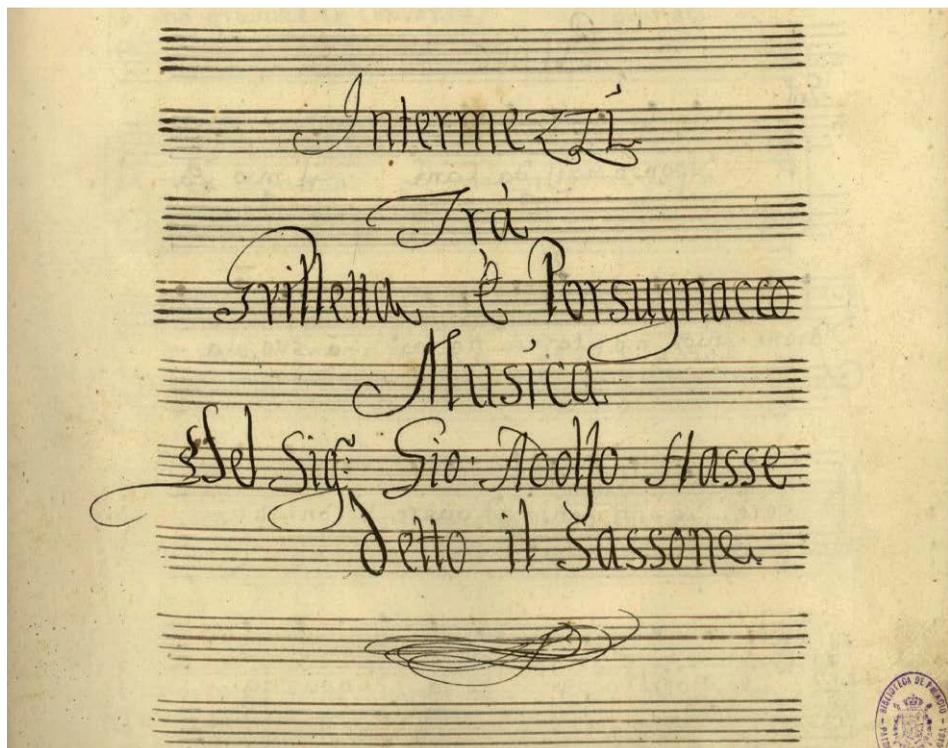
UN ALEMÁN EN NÁPOLES

Nápoles, noviembre de 1727. Habrá que esperar todavía más de seis años y a la llegada de Carlos de Borbón para que la ciudad recupere, tras varios siglos, la capitalidad de un reino independiente. Y, sin embargo, este carácter de dependencia político-institucional no perjudicó para nada el florecimiento de la cultura y de las artes del que había sido, durante mucho tiempo, un virreinato español y, durante el breve período en el que se desarrolla nuestra historia, austriaco. La ciudad de Nápoles vive en 1727 una temporada culturalmente prodigiosa, caracterizada por una vitalidad polifacética, marcadamente original y abierta al pensamiento preilustrado. Giambattista

Vico había publicado en 1725 la primera edición de la *Scienza nuova*, en la que proponía una inédita interpretación historicista de la evolución humana y en 1728 publicó su *Autobiografía*, cercana al pensamiento del filósofo inglés Francis Bacon. Pero es sobre todo en el ámbito musical donde Nápoles asume un papel promotor de investigación, producción e irradiación internacional. Señalada por los *philosophes* como patria natural de la música, proclamada en 1739 por el visitante francés Charles de Brosses “*la capitale du monde musicien*”, la ciudad de Parténope¹ gozó durante todo el siglo XVIII de un prestigio internacional indiscutible, asentado sobre la riqueza y la variedad de una actividad musical tentacular, privada y pública, religiosa y

Retrato del compositor Johann Adolph Hasse (1740), de Balthasar Denner (1685-1749). Óleo sobre lienzo.

¹ Así conocida por el nombre de la mítica sirena que se identifica con la fundación de la ciudad. (N. del t.)



Portada de la partitura de *Grilletta e Porsugnacco* del manuscrito conservado en el Palacio Real de Madrid (MUS MSS 0292).

profana, practicada en infinidad de iglesias y monasterios, y gracias al impulso de un mecenazgo aristocrático lleno de vitalidad. La alimentaba la excelencia de sus cuatro conservatorios: fundados en el siglo XVI como instituciones asistenciales dedicadas a la educación de niños huérfanos y expósitos, habían inventado una máquina formativa formidable que era, al mismo tiempo, un virtuoso modelo económico: la preparación musical excelente de los alumnos les garantizaba una profesión que, a su vez, creaba be-

neficios económicos para los mismos conservatorios y un servicio para toda la comunidad. De este modo, sucesivas generaciones constantemente renovadas de compositores e intérpretes colonizaron, desde Nápoles, toda Europa. El codiciado título de “maestro de capilla napolitano” fue, durante todo el siglo, un título profesional válido para todo el mercado europeo, equiparable al actual “licenciado por Harvard”. En un contexto de tal efervescencia estalló el fenómeno del teatro musical, enriquecido gracias a una experimentación constante que conformó la ciudad como una fragua pirotécnica del teatro musical europeo. No fue, por tanto, casualidad que justamente en la Nápoles de aquellos años comen-



Primera página del manuscrito del primer intermezzo de *Grilletta e Porsugnacco* de Hasse (ca. 1727). Österreichische Nationalbibliothek de Viena.

zara la brillante carrera como poeta teatral de Pietro Metastasio, que le llevaría a convertirse en el libretista de mayor éxito y en uno de los intelectuales más influyentes de aquel siglo.

En Nápoles llevaba viviendo ya quizás un lustro un joven compositor del norte de Europa, Johann Adolph Hasse, que había nacido en 1699 en Bergedorf, un pueblo hoy casi absorbido por el área metropolitana de Hamburgo, pero por entonces caracterizado por el paisaje típico de llanuras de la Baja Sajonia, no

muy distinto del de los cercanos Países Bajos. Llegado a Italia con poco más de veinte años, pero ya asentado gracias a su formación previa como intérprete de óperas y compositor, en Nápoles, que identifica como la meta de su viaje, tras haber atravesado la península Itálica, Hasse estalló. A pesar de no formar parte de los “*figlioli*” (alumnos) de los conservatorios, consiguió asegurarse una formación de primerísimo nivel: fue uno de los últimos discípulos de Alessandro Scarlatti (“desde el primer encuentro, Scarlatti experimentó tal afecto por él, que siempre a partir de entonces lo trató con el afecto de un padre”, según confesó el propio Hasse en su vejez). Pero también fue alumno de Nicola Porpora,

una generación más joven que Scarlatti; consiguió apoyos de la aristocracia; se introdujo de manera estable en los procesos productivos del teatro musical. En Nápoles, el compositor completó un proceso de aculturación radical, llegando a dominar el italiano como segunda lengua y convirtiéndose al catolicismo con el aval de la nobleza napolitana: un momento crucial que no dejará de condicionar su futuro profesional y personal. En 1728, Hasse se encuentra entre los “diez hombres de mayor mérito escogidos de entre los más doctos en tal materia [la música]” a los que el duque Annibale Marchese solicitó componer los coros de sus *Tragedie cristiane*, dedicadas al emperador y autorizadas para ser impresas por el mismo Vico que era entonces censor laico. Al año siguiente figura en el libreto del *Tigrane* como “maestro supernumerario de la Real Capilla de Nápoles”. Y es que fue allí, en Nápoles, donde Hasse adoptó el *nom de guerre* de “*Sassone*” –sajón– (pero sin que lo precediera el adjetivo “*caro*” –querido–, como se lee a menudo, que en realidad es un añadido apócrifo del siglo XIX). Este sobrenombre lo acompañará toda su vida, llegando a adquirir un carácter de marca de lujo en el mercado musical de todo un siglo. Con tal título, que en Italia se refería sencilla y genéricamente a los músicos alemanes, Hasse se hizo famoso universalmente como el representante por excelencia del estilo italiano en el corazón del siglo XVIII. Todavía en 1772, medio siglo después de esta juventud a la sombra del Vesubio, Charles Burney lo reconocía sin discusión como “el compositor de música vocal más espontáneo, más elegante, más experto e incluso el más fecundo de los compositores vivos”.

UNA MÁQUINA TEATRAL PRODIGIOSA

Comencemos con un dato, objetivo e impresionante: en los últimos cuatro años que pasó en Nápoles (1726-1729), Hasse compuso y representó nada menos que dieciocho obras teatrales, entre dramas, comedias, serenatas e *intermezzi*², explorando el teatro musical en todos sus ámbitos. Esto puede interpretarse como un lanzamiento hacia la fama de su trayectoria, tanto más por cuanto que tuvo lugar en una ciudad saturada de colegas caracterizados por su última profesionalidad y, más aún, para un compositor cuya lengua materna no era el italiano. Al igual que Metastasio, Hasse planificó con detalle el comienzo de su carrera, poniendo a prueba el gusto del público, pero también su propia capacidad, a partir del género parateatral de la serenata, ideal para ocasiones conmemorativas no dictadas por unos ritmos preestablecidos y carente de un escenario propiamente dicho³. La primera de estas, *Marc'Antonio e Cleopatra*, una

² La traducción literal “intermedios” resulta confusa en español y por ello se mantiene aquí la palabra italiana en cursiva (*intermezzi*), que hace referencia al género cómico que se representaba, por lo general, entre los actos de una ópera seria. En italiano, se utiliza la palabra en plural para referirse a lo que a nuestros ojos constituye una sola obra (una sola acción dramática completa), dado que estaba compuesta generalmente por dos partes, cada una de las cuales se denominaba, en singular, *intermezzo primo* e *intermezzo secondo*. De ahí la expresión italiana “*gli intermezzi di La serva padrona*” (los *intermezzi* de *La serva padrona*). (N. del t.)

³ En el sentido de que las serenatas, a diferencia de la ópera, podían representarse en cualquier momento del año (y no en temporadas de carnaval o primavera) y de que no se representaban

obra maestra realizada por el jovencísimo Farinelli y presentada en septiembre de 1725, significativamente un mes antes de la muerte de Alessandro Scarlatti, fue la carta de presentación de Hasse, que le abrió las puertas del teatro principal de la ciudad. El *Sassone* debutó en el San Bartolomeo, un teatro controlado directamente por la corte virreinal (el actual Teatro de San Carlos no se construiría hasta 1737) con motivo del noveno cumpleaños de la primogénita del emperador Carlos VI, la archiduquesa (posteriormente reina emperatriz) María Teresa de Austria. Compuso dos serenatas más, una por año, para terminar despidiéndose de este género con una obra muy destacable, el *Enea in Caonia*, presentada en septiembre de 1727, dos meses antes de *Grilletta e Porsugnacco*.

Impresiona en particular la atención que Hasse prestó a los géneros teatrales cómicos, que requieren del compositor una mayor versatilidad, una familiaridad con el idioma y una capacidad para adaptarlo a las dinámicas desiguales del *parlato*, cuyo objetivo es imitar la naturalidad y la espontaneidad de la comunicación oral. En poco menos de un decenio (1726-1734), el escenario del Teatro San Bartolomeo es testigo especialmente de una alternancia muy significativa en el campo de los *intermezzi* cómicos: propiciada por los afortunados precedentes de Leonardo Vinci y Domenico Sarro, se suceden, como en un relevo ideal, la producción de Hasse primero (1726-1733) y la de Pergolesi inmediatamente después (1732-1734). Los dos autores nos han dejado pequeñas

sobre un escenario, sino en formato de concierto. (N. del t.)

obras maestras de vivacidad dramática y calidad musical, quizás inigualadas durante la breve historia del género que, justamente en aquellos años, alcanzó un periodo áureo, destinado, gracias a *La serva padrona* pergolesiana, a una fama internacional imprevista durante el siglo de las luces. Resulta especialmente significativa la estrecha colaboración que, durante la fase central de este periodo productivo (1726-1730), Hasse mantuvo con dos intérpretes a los que dedicó sus obras sin excepción: una pareja estable y formidable formada por la soprano Celeste Resse (“*La Celestina*”), quien acabó su carrera cantando en Londres con Handel, y el bajo Gioacchino Corrado, auténtico monopolizador de papeles para *intermezzi* representados en los escenarios napolitanos. Para ambos, el *Sassone* escribió hasta siete obras, producidas al ritmo de una o dos por año y representadas entre los actos de óperas serias tanto propias como de otros compositores. No dejó tampoco de ponerse a prueba con el género más ambicioso de la *commedia per musica*, un espectáculo cómico completo y sofisticado⁴, entre los productos más frescos y deliciosos de aquella civilización del espectáculo: nada menos que dos en un año, el último de su estancia en la ciudad, sobre el escenario del elegante Teatro Nuovo y a partir de un libreto de uno de los dramaturgos napolitanos más geniales, Bernardo Saddumene: en la primavera, *La sorella amante* (La hermana amante), cuya edición crítica realizada

⁴ “Completo” en el sentido de que, a diferencia de los *intermezzi*, no “completaba” un género mayor como la ópera seria (*o dramma per musica*), sino que era equiparable a este en duración y estructura. (N. del t.)



Monsieur de Pourceaugnac de Molière. Grabado de una de las escenas de la trama por Laurent Cars (1699-1771) a partir de una obra de François Boucher (1703-1770).

por Reinhard Strohm está a punto de ver la luz, y, en otoño, *L'Erminia*, desgraciadamente perdida.

Naturalmente, el plato fuerte de la producción teatral de Hasse es la ópera seria, el *dramma per musica*, como se denominaba en la época. El *Gerone tiranno di*

Siracusa, entre cuyos intermedios se representó *Grilletta e Porsugnacco*, es la tercera de una serie de seis óperas que Hasse puso en escena en Nápoles antes de dejar la ciudad. Se trata de títulos todavía poco conocidos (ninguno se ha recuperado íntegramente en tiempos modernos), pero

que tanto Hasse en sus siguientes óperas como Handel en Londres utilizaron como reserva de arias espléndidas: este último acabó insertándolas en hasta siete obras. Por otro lado, al escribir tales arias, *il Sassone* se midió con los mayores intérpretes de la época, sirviéndose las ajustadas a sus peculiaridades vocales: Marianna Benti (*La Romanina*), Vittoria Tesi, Giovanni Carestini, Carlo Scalzi, Antonio Bernacchi o Gaetano Berenstadt. Al concluir su estancia napolitana, sin cortar los vínculos con la generación anterior, representada como nadie por Alessandro Scarlatti, el discípulo, que ya contaba con treinta años, contribuyó activamente, codo con codo junto con las palancas de los Conservatorios (Porpora, Vinci, Leo, Pergolesi), a la definición de aquella fórmula de teatro musical que tomará el nombre de ópera napolitana o metastasiana, preparándose para acabar por convertirse en uno de sus representantes más ilustres. Hasse debe ser reconocido, en ambas facetas, tanto sería como cómica, como el responsable de una aportación determinante en la difusión del repertorio teatral “napolitano” en las principales ciudades de la península italiana, empezando por el centro neurálgico de Venecia, y después, por toda Europa.

Una vez que tuvo ya en su haber el abundante corpus de óperas ya comentado, *il Sassone* decide dar en 1730 el paso crucial, es decir, debutar en Venecia, con el *Artaserse* interpretado por Farinelli tan solo una semana después de la primera versión musical del libreto metastasiano estrenado en Roma con música de Vinci. Aquel año se traducirá en una cumbre, pero supuso al mismo tiempo un cambio fundamental en la parábola del compo-

sitor y su fama internacional. Su consolidación en Venecia, ciudad-escaparate para los visitantes procedentes de más allá de los Alpes y extraordinaria caja de resonancia continental, continuará siendo la meta privilegiada de los viajes de Hasse, así como el escenario principal de sus representaciones italianas. Tras haber trabajado en sucesivas ocasiones como maestro de coro en el Hospital de los Incurables (y habiéndoselo también disputado dos hospitales más), el compositor decidirá afincarse definitivamente en la ciudad en 1773: en ella morirá diez años después y allí reposa todavía hoy en la iglesia de San Marcuola, junto al Gran Canal. Pero el alcance de *Artaserse* fue mucho mayor. Supuso sobre todo el primer encuentro con el teatro de Metastasio, a cuyos dramas Hasse puso música a partir de 1744, siendo con frecuencia el primero en hacerlo: prácticamente a todos, salvo *Temistocle* (pero sí incluyendo el *Siface/Viriate*, que no es uno de los títulos canónicos), desarrollando una peculiar afinidad artística con el poeta que ya resultó evidente para sus contemporáneos. En 1730, Hasse contrajo también matrimonio con Faustina Bordoni en Venecia: era la gran mezzosoprano de Handel, con la cual estableció uno de los vínculos humanos y profesionales más célebres y duraderos de la historia. Por último, también a partir de 1730, la corte electoral de Dresde se las ingenió, por iniciativa del príncipe heredero (convertido en rey elector tres años después), para garantizarse el servicio de la pareja de artistas. En 1731, Hasse coordinó para Dresde la *Cleofide*, representada el día antes de un recital orgánico de Bach; el 1 de enero de 1734, con la entronización de Augusto III, Hasse

entra en la corte como maestro de capilla y Faustina como *prima donna*, con sueldos exorbitantes (sumando entre ambos dieciséis veces el sueldo de Bach en Leipzig). Durante treinta años, hasta 1763, con la ventaja de dirigir una de las mejores orquestas del continente y una compañía de cantantes excelente, Hasse puso en escena más de cuarenta óperas en el grandioso teatro de la corte (que tenía una capacidad para dos mil espectadores), en el palacete de caza de Hubertusburg y en el Palacio Real de Varsovia. En 1763, tras la muerte del rey, con Sajonia al borde de la bancarrota poco después de la guerra de los siete años y tras dimitir de su puesto en la capilla de Dresde, Hasse se encontró en Viena con la emperatriz María Teresa, que de niña había sido su alumna. Durante diez años se encargó de celebrar, en estrecho contacto con Metastasio, las importantes ocasiones fruto de la política dinástica de la corte imperial. Y, sin embargo, en plena culminación de su carrera y lleno de gloria, *il Sassone* no se había olvidado para nada de la Nápoles que lo

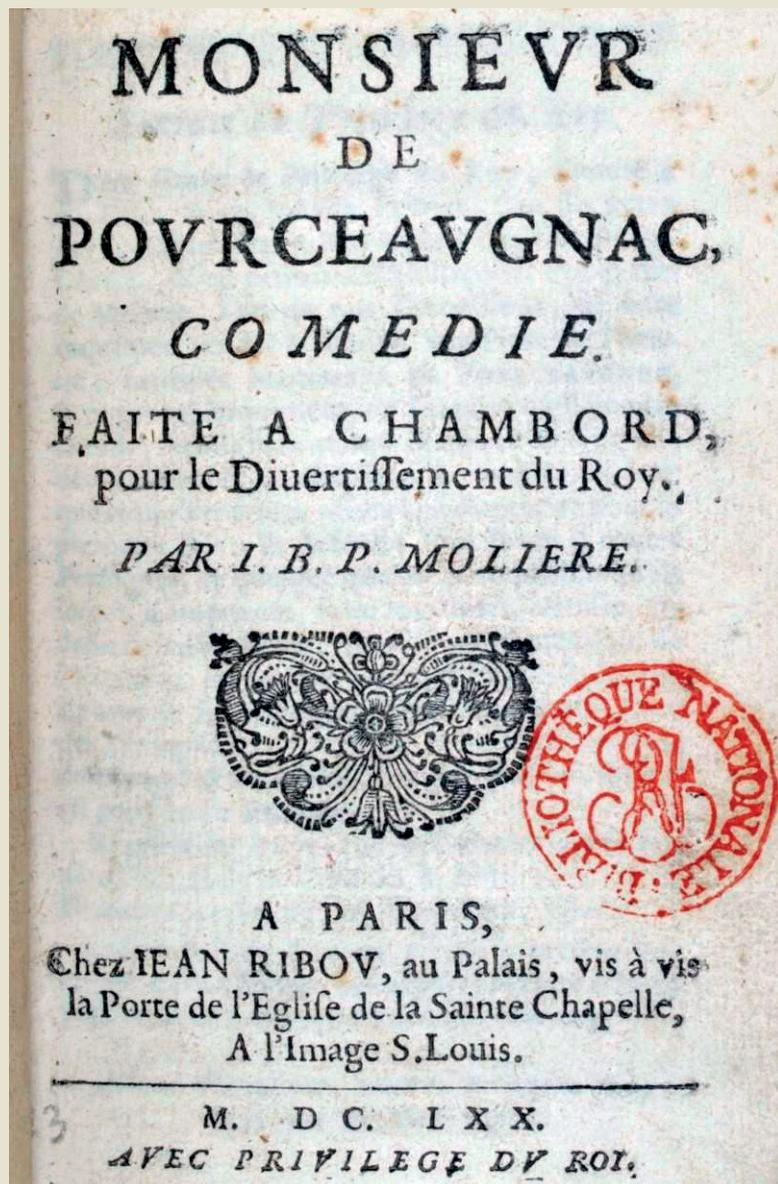
había lanzado a la fama. En 1758, en plena guerra, había vuelto allí para dirigir hasta cuatro óperas nuevas, entre ellas *Achille in Sciro*, un libreto nunca antes compuesto por él, por invitación de la reina María Amalia, la princesa sajona de quien había sido maestro en Dresde, y que desde hacía veinte años era la esposa de Carlos de Borbón y que, al año siguiente, se convirtió en reina de España junto a su marido, que ascendió al trono con el nombre de Carlos III. También en esta circunstancia la música de Hasse se confirma como un idioma supranacional, capaz de adaptarse al gusto de los espectadores de las cortes y ciudades de todo el continente, conquistando pacíficamente los teatros de las cuatro esquinas de Europa, desde Londres hasta Malta (donde, en 1736, *La sorella amante* fue la primera *commedia per musica* representada), desde Rusia (donde *La clemenza di Tito* celebró en 1741 la coronación de la zarina Isabel) hasta la península Ibérica, que puede presumir de haber establecido con el teatro de Hasse una ilustre tradición.

Selección bibliográfica

Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004 (traducción al alemán ampliada y actualizada: Beeskow, Ortus Musikverlag, 2016).

Raffaele Mellace, *Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto*, en Cesare Fertonani y Claudio Toscani (eds.), *Studi pergolesiani* 5, 2006, pp. 187-210.

Raffaele Mellace, “*Hasse hören, aufführen, verstehen. Der Komponist im neuen Jahrhundert*”, en Wolfgang Hochstein y Saskia Woyke (eds.), *Johann Adolf Hasses Musiktheater: Orte und Praxen der Aufführung*, Stuttgart, Carus, 2022 (*Hasse-Studien. Sonderreihe* 4), pp. 9-25.



GRILLETTA E PORSUGNACCO

PERSONAJES

Grilletta (soprano)
Porsugnacco (barítono)

*Revisión del texto original y traducción de
Beatrice Binotti*

Portada de la comedia original de Jean-Baptiste Poquelin, "Molière" (1622-1673), *Monsieur de Pourceaugnac*. Pertenece a la edición de 1670 estrenada en el castillo de Chambord el año anterior. La dedicatoria escrita define claramente su función como "divertimento del rey [de Francia]".

A. Ouverture (Allegro assai)

ATTO PRIMO

Grilletta, e poi Porsugnacco.

N° 1. Recitativo

GRILLETTA
Sposalizii da cani: il mio Padrone
vuol maritar la figlia a suo piacere,
e sol pensa ad avere
contanti, e nobiltade, e la ragazza
non gradisce il consorte, e piange, ed impazza.
Oh che consorte è quello! Di nazion
Limosino, e detto è Porsugnacco;

(ridenti)

e per quanto ne dicono le persone
è scemo, vecchio, goffo, ed è ridicolo.
Oh povera fanciulla!
Non s'adatterà mai; non v'è pericolo.
Questo signore sposo, oggi s'aspetta.
Per servir la Padrona,
voglio un poco veder, se modo v'è
d'indurlo a rinunziar da sè.
Forse chi sà?

(Si sente rumore di dentro.)

PORSUGNACCO
Il malanno, che vi dia.

GRILLETTA
Che rumore è mai questo?

PORSUGNACCO
Via, via,
a remare, a remare,
canaglia berettina,
così si tratta?

GRILLETTA
(Oh bella figurina.)

PORSUGNACCO
Son Limosino, e sono un signorone.

GRILLETTA
(Questo è lo sposo affè.)

A. Obertura (Allegro Assai)

ACTO PRIMERO

Grilletta y después Porsugnacco.

N° 1. Recitativo

GRILLETTA
Boda de perros: mi amo
quiere casar a su hija a su antojo,
y solo piensa en conseguir
dinero y nobleza, y a la muchacha
no le gusta el prometido, y llora y se desespera.
¿Y de qué prometido se trata? De la nación
lemosina, lo llaman Porsugnacco;

(risas)

y por lo que dice la gente
es tonto, viejo, patoso y ridículo.
¡Ay, pobre muchacha!
No se adaptará nunca, no hay peligro.
A este señor prometido hoy se le espera.
Para servir a mi ama
quiero ver un poco si hay forma
de inducirlo a renunciar por sí solo.
A lo mejor, ¿quién sabe?

(Se escucha ruido desde dentro.)

PORSUGNACCO
¡Que os parta un rayo!

GRILLETTA
¿Qué alboroto es este?

PORSUGNACCO
Fuera, fuera,
a remar, a remar,
sinvergüenzas,
¿así tratáis a la gente?

GRILLETTA
(Oh, qué bonita estampa.)

PORSUGNACCO
Soy lemosín, y soy un gran señor.

GRILLETTA
(A fe mía que este es el prometido.)

PORSUGNACCO
Val, che ti lascio andare un mostaccione.

GRILLETTA
(Ora dò mano all'opra.)
Signor, che c'è?

PORSUGNACCO
Che diavol di soggetti
sono in questo paese?
Se arriva un forestier l'accompagnate
a furia di fischiare?

GRILLETTA
Oh plebaccia insolente.

PORSUGNACCO
Sono ancor là: guardate.

GRILLETTA
Andate a i fatti vostri, iniqua gente.

PORSUGNACCO
Per l'appunto.

GRILLETTA
In tal modo si strapazza
un signor forestiero?

PORSUGNACCO
(Che garbata ragazza!)

GRILLETTA
Perchè tante risate?

PORSUGNACCO
Lo dico anch'io.

GRILLETTA
Impertinenti, andate.

PORSUGNACCO
O brava, o brava.

GRILLETTA
Egli è d'aria gentile.

PORSUGNACCO
Ah, ah.

GRILLETTA
Veste proprio, e civile.

PORSUGNACCO
¿A que te pego un tortazo?

GRILLETTA
(Me voy a poner manos a la obra.)
Señor, ¿qué pasa?

PORSUGNACCO
¿Qué diablos de gentes
hay en este pueblo?
Cuando llega un forastero, ¿lo recibís
con abucheos?

GRILLETTA
Oh, chusma insolente.

PORSUGNACCO
Siguen ahí: mirad.

GRILLETTA
¡Ocupaos de vuestros asuntos, inicuca gente!

PORSUGNACCO
Eso es.

GRILLETTA
¿De este modo se maltrata
a un señor forastero?

PORSUGNACCO
(¡Qué muchacha tan simpática!)

GRILLETTA
¿Se puede saber de qué os reís?

PORSUGNACCO
Eso digo yo.

GRILLETTA
Impertinentes, marchaos.

PORSUGNACCO
Oh, qué buena, qué buena.

GRILLETTA
Él parece muy distinguido.

PORSUGNACCO
Ah, ah.

GRILLETTA
Viste con propiedad y elegancia.

PORSUGNACCO
Ah, ah.

GRILLETTA
E assai ben fatto.

PORSUGNACCO
Ah, ah.

GRILLETTA
Gente, olà gente, e val ch'io mi ricatto?

PORSUGNACCO
Oh quanto obbligo v'hò!

GRILLETTA
Scusi di grazia.

PORSUGNACCO
Lei mi fà troppa grazia.

GRILLETTA
E perchè disprezzare una persona
di merto tal, com'è vossignoria?

PORSUGNACCO
Questa è fortuna mia.

GRILLETTA
Io le chiedo pardon per la città.

PORSUGNACCO
U, o, i, e, a, a.

GRILLETTA
Per la città, signor, per la città.

PORSUGNACCO
Eh via, io le son servo arciumilissimo.

GRILLETTA
Mio Padron distintissimo.

PORSUGNACCO
Anzi io a lei.

GRILLETTA
Non certo, io, io certissimo.

PORSUGNACCO
(*Che cosina di garbo!*)
Chi siete voi?

PORSUGNACCO
Ah, ah.

GRILLETTA
Y es muy bien parecido.

PORSUGNACCO
Ah, ah.

GRILLETTA
Gente, eh, gente, ¿a que tomo represalias?

PORSUGNACCO
¡Oh, cuánto os lo agradezco!

GRILLETTA
No hay de qué.

PORSUGNACCO
Usted me aprecia demasiado.

GRILLETTA
¿Y por qué despreciar a una persona
de tanto mérito como vuestra señoría?

PORSUGNACCO
Qué suerte tengo.

GRILLETTA
Le pido perdón por la ciudad.

PORSUGNACCO
U, o, i, e, a, a.

GRILLETTA
Por la ciudad, señor, por la ciudad.

PORSUGNACCO
Pues entonces yo soy su muy humilde siervo.

GRILLETTA
Mi señor distinguidísimo.

PORSUGNACCO
Yo de usted más.

GRILLETTA
No, claro que no, yo, yo muchísimo más.

PORSUGNACCO
(*¡Ay, qué cosita!*)
¿Y vos quién sois?

GRILLETTA
Grilletta,
e stò con una dama per servetta.

PORSUGNACCO
Grillettina, il grilletto
degli occhi tuoi, ch'empie di grilli Amore,
ha sgrillettato, e fa grillarmi il core.
Sì, il cuor così grillando si vivifica.

GRILLETTA
Deh non dica di più, che mi mortifica.

N° 2. Aria di Porsugnacco (*Allegro*)

PORSUGNACCO
Giovinetta vaga, e bella
quasi hò perso la favella,
sono stupido in mirarvi,
e s'io fossi in libertà...
Chi lo sa...
Lei, ed io? Io con ella...
Basta, basta, non dic'altro,
non hò detto ancor di sì.
Oh che incontro! (*saldo, saldo,*
se ho già dato altra parola,
non conviene.
Non sta bene.)
Ma se torno su quel volto,
ah sent'io, che già m'ha colto,
e nel core mi ferì.

N° 3. Recitativo

GRILLETTA
(*Questo è un bel caso affè,*
non devo trascurarlo,
se di povera serva
diventassi padrona. Chi è per me?)

PORSUGNACCO
Che avete Grillettina,
che state sì pensosa?

GRILLETTA
Io penso a quella cosa, che m'ha detto.

PORSUGNACCO
Che cosa, che v'ho detto?

GRILLETTA
Ch'egli è sposo.

GRILLETTA
Grilletta,
y estoy al servicio de una dama.

PORSUGNACCO
Grillettina, el gatillo
de tus ojos, que ha llenado de grillos Amor,
está crepitando, y hace grillar mi corazón.
Sí, el corazón así, burbujeando, se vigoriza.

GRILLETTA
No siga, por dios, que me ruboriza.

N° 2. Aria de Porsugnacco (*Allegro*)

PORSUGNACCO
Bella y graciosa jovencita,
casi pierdo el habla,
me quedo embobado al miraros,
y si yo estuviera libre...
Quién sabe...
¿Usted y yo? Yo con ella...
Basta, basta, no digo más,
todavía no he dicho que sí.
¡Oh, qué encuentro! (*¡Firmeza, firmeza!*
Si ya le he dado mi palabra a otra,
no procede.
No está bien.)
Pero si vuelvo a ese rostro,
ay, siento que ya me ha atrapado,
y que el corazón me ha herido.

N° 3. Recitativo

GRILLETTA
(*A fe mía que esta es una buena oportunidad,*
no debo dejarla pasar,
para convertirme de pobre criada
en ama. ¿Quién será para mí?)

PORSUGNACCO
¿Qué tenéis, Grillettina,
que estáis tan pensativa?

GRILLETTA
Estoy pensando en eso que me ha dicho.

PORSUGNACCO
¿Qué os he dicho?

GRILLETTA
Que estáis casado.

PORSUGNACCO
Nò, nò, non sono ancora.

GRILLETTA
Che almen può diventare.

PORSUGNACCO
Nò, nò, nè meno.

GRILLETTA
E come ciò può stare?

PORSUGNACCO
Ragazza cara, io mi son quà portato
per isposar la figlia
d'un tal dottor chiamato Belisano.

GRILLETTA
Lei?

PORSUGNACCO
Sì.

GRILLETTA
Chi la consiglia?
Oh povero Signore!

PORSUGNACCO
Come a dire?

GRILLETTA
Ah, non l'avess'io mai conosciuto.

PORSUGNACCO
E bene?

GRILLETTA
Non dic'altro.

PORSUGNACCO
Vien quà, parlami chiaro.

GRILLETTA
Lei dunque è quel signore di Porsugnacco?

PORSUGNACCO
E come mi conosci?

GRILLETTA
Io... Basta... Serva sua...

PORSUGNACCO
Vien quà, che lazz'è questo?

PORSUGNACCO
No, no, todavía no lo estoy.

GRILLETTA
O que al menos lo estaréis.

PORSUGNACCO
No, no, tampoco.

GRILLETTA
¿Y cómo puede ser eso?

PORSUGNACCO
Muchacha querida, yo he venido hasta aquí
para casarme con la hija
de un doctor llamado Belisano.

GRILLETTA
¿Usted?

PORSUGNACCO
Sí.

GRILLETTA
¿Y quién os la ha aconsejado?
¡Oh, pobre señor!

PORSUGNACCO
¿Qué quiere decir?

GRILLETTA
Ay, ojalá no le hubiera conocido.

PORSUGNACCO
¿Cómo?

GRILLETTA
No digo nada más.

PORSUGNACCO
Ven aquí, háblame claramente.

GRILLETTA
¿Así que es usted ese señor de Porsugnacco?

PORSUGNACCO
¿Y cómo es que me conoces?

GRILLETTA
Yo... Ya vale... A su servicio...

PORSUGNACCO
Ven aquí, ¿qué broma es esta?

GRILLETTA
O che bei spozalizii! Ah, ah, ah, ah.

PORSUGNACCO
Ah, Grillettina mia, un pò di carità.

GRILLETTA
Vada, egli è sposo d'una gran signora.

PORSUGNACCO
Non l'hò sposata ancora.
Flemma, non facciam fretta.

GRILLETTA
Per crepare in trè di l'è la ricetta.

PORSUGNACCO
Come?

GRILLETTA
Sono informata: creda a me.

PORSUGNACCO
Spiegati un pò, che c'è?

GRILLETTA
La sposa è amante
d'un sermollin galante,
e alle nozze con lei non sa aderire.

PORSUGNACCO
Tu non burli eh?

GRILLETTA
Dal padre sol sforzata,
la piglierà, ma per farla morire.

PORSUGNACCO
Oh cagna rinnegata!

GRILLETTA
Ell'è d'accordo coll'amante... Oh cielo!
Non vò metter scandali.

PORSUGNACCO
Scandali appunto, e s'io ci lascio il pelo?

N° 4. Aria di Grilletta (*Andante moderato*)

GRILLETTA
Mi vien voglia, oh Dio,
di piangere nel veder,

GRILLETTA
¡Ay, qué buena boda! ¡Ay, ay, ay, ay!

PORSUGNACCO
Ay, Grillettina mía, ten un poco de piedad.

GRILLETTA
Váyase, es usted el esposo de una gran señora.

PORSUGNACCO
No me he casado todavía.
Calma, no tengamos prisa.

GRILLETTA
Para perecer al tercer día, ahí está la receta.

PORSUGNACCO
¿Cómo?

GRILLETTA
Estoy bien informada: créame.

PORSUGNACCO
Explicate un poco, ¿qué pasa?

GRILLETTA
La novia es amante
de un joven galante,
y a las nupcias con usted no quiere acceder.

PORSUGNACCO
No te burlas, ¿verdad?

GRILLETTA
Solo forzada por su padre
conseguiré atraparla, pero para hacerla morir.

PORSUGNACCO
¡Oh, perra renegada!

GRILLETTA
Ella está de acuerdo con su amante... ¡Oh, cielos!
No quiero crear escándalos.

PORSUGNACCO
Hablando de escándalos, ¿y si yo me dejo la piel?

N° 4. Aria di Grilletta (*Andante moderato*)

GRILLETTA
Me dan ganas, oh Dios,
de llorar al ver

quel viso amabile,
che in tre di,
ma forse in meno,
verrà meno,
in braccio à morte.
Oh rea sorte,
oh ch'empietà...

Mi vien voglia, oh Dio,
di piangere, nel mirar quel viso,
quel viso amabile,
che in tre di,
mà forse in meno
verrà meno
in braccio à morte.
Oh rea sorte,
oh ch'empietà...

Quegl'occhietti brillantini
son d'amor due lanternini,
e quel volto al mondo solo
è d'amor dolce frugnuolo,
e in brev ora languirà...

N° 5. Recitativo

PORSUGNACCO
Oh che roba, all'erta.
Ti son molto obbligato
dell'avviso cortese, che m'hai dato.
S'io non fossi in parola,
ti giuro Grillettina,
che questo cuore a un'altro oggetto inclina.

GRILLETTA
(Oh questa è bella.)
Mi dica, il saperlo
forse non si conviene?

PORSUGNACCO
L'è una a dirla a te, che mi vuol bene.
E tu lo sai.

GRILLETTA
Io?

PORSUGNACCO
Sì.

GRILLETTA
Io sò?

ese rostro amable,
que en tres días,
puede que antes,
se desmayará
en brazos de la muerte.
Oh, suerte cruel,
oh, qué impiedad...

Me dan ganas, oh Dios,
de llorar al mirar ese rostro,
ese rostro amable,
que en tres días,
puede que antes,
se desmayará
en brazos de la muerte.
Oh, suerte cruel,
oh, qué impiedad...

Esos ojillos tan brillantes
son dos farolillos de amor,
y ese rostro es en el mundo
el único dulce candil del amor,
y en breve se apagará...

N° 5. Recitativo

PORSUGNACCO
Ay, qué cosas, todo patas arriba.
Te estoy muy agradecido
por el amable aviso.
Si no hubiera dado ya mi palabra,
te juro, Grillettina,
que este corazón hacia otro objeto se inclinaría.

GRILLETTA
(Oh, esta sí que es buena.)
Dígame, ¿es que acaso
no se puede saber?

PORSUGNACCO
Podría decírtelo a ti, que me aprecias.
Pero tú ya lo sabes.

GRILLETTA
¿Yo?

PORSUGNACCO
Sí.

GRILLETTA
¿Yo lo sé?

PORSUGNACCO
Ah, ah furbetta,
eh via non mi far più la ritrosetta.

GRILLETTA
Signor', io non capisco.

PORSUGNACCO
Già me ne sono avvisto,
che tu hai tutto il genio
con...

GRILLETTA
Con chi? Dica, via.

PORSUGNACCO
Colla persona mia.

GRILLETTA
Uh, uh, che mai dic'ella?

PORSUGNACCO
(L'è pur carina, e bella.)

GRILLETTA
(È brutto; ma...)

PORSUGNACCO
(La si vergogna un poco.)

GRILLETTA
(È vecchio; ma...)

PORSUGNACCO
(La guarda, oh che bel gioco!)

GRILLETTA
(È goffo; ma...)

PORSUGNACCO
(Che occhiate care.)

GRILLETTA
(Il diventar padrona è un gran bel fare.)

PORSUGNACCO
Che pensi, che vuol dire,
che non parli?

GRILLETTA
Ell'ha gusto a farmi dire.

PORSUGNACCO
Ay, ay, listilla,
venga, no te hagas tanto de rogar.

GRILLETTA
Señor, yo no entiendo.

PORSUGNACCO
Ya me he dado cuenta,
toda tu simpatía
es para...

GRILLETTA
¿Para quién? Dígalo ya, vamos.

PORSUGNACCO
Para mi persona.

GRILLETTA
Uy, uy, ¿pero qué dice?

PORSUGNACCO
(Y además es encantadora y hermosa.)

GRILLETTA
(Es feo; pero...)

PORSUGNACCO
(Le da un poco de vergüenza.)

GRILLETTA
(Es viejo; pero...)

PORSUGNACCO
(Mírala, ¡oh, qué bonito juego!)

GRILLETTA
(Es patoso; pero...)

PORSUGNACCO
(Qué ojitos tan bonitos.)

GRILLETTA
(Convertirse en señora es gran cosa.)

PORSUGNACCO
¿En qué piensas? ¿Por qué
estás tan callada?

GRILLETTA
Usted insiste mucho en hacerme hablar.

PORSUGNACCO
E come?

GRILLETTA
Non può stare.

PORSUGNACCO
Te lo posso giurare.

GRILLETTA
Io son povera.

PORSUGNACCO
E bene?

GRILLETTA
Eh via, via.

PORSUGNACCO
Sì, sì, sarò tuo sposo, anima mia.

N° 6. Duetto (*Allegro*)

GRILLETTA
Una povera fanciulla,
ch'è innocente, e non sà nulla,
il burlare è crudeltà.

PORSUGNACCO
Non temer bella figliuola:
manterrò la mia parola,
e Monsieur ti sposerà.

GRILLETTA
Io lo credo, ma...

PORSUGNACCO
Che ma?

GRILLETTA
Se si cangia di pensiero?

PORSUGNACCO
Giuro al ciel, son cavaliero.

GRILLETTA
Deh non giuri, non bestemmi,
io di lei mi fiderò.

PORSUGNACCO
Quel che dico manterrò.

PORSUGNACCO
¿Y entonces?

GRILLETTA
No puede ser.

PORSUGNACCO
Te lo puedo jurar.

GRILLETTA
Yo soy pobre.

PORSUGNACCO
¿Y bien?

GRILLETTA
¡Oh, venga!

PORSUGNACCO
Sí, sí, seré tu esposo, alma mía.

N° 6. Dúo (*Allegro*)

GRILLETTA
De una pobre muchacha,
que es inocente y no sabe nada,
es cruel burlarse.

PORSUGNACCO
No temas, bella muchacha:
mantendré mi palabra,
y Monsieur se casará contigo.

GRILLETTA
Yo le creo, pero...

PORSUGNACCO
¿Pero qué?

GRILLETTA
¿Y si cambia de idea?

PORSUGNACCO
Lo juro ante el cielo, soy un caballero.

GRILLETTA
Por Dios, no jure, no blasfeme,
yo de usted me fiaré.

PORSUGNACCO
Lo que digo cumpliré.

PORSUGNACCO
Vò volando a licenziarmi.

GRILLETTA
Ma se poi non gli riesce?

PORSUGNACCO
Me ne rido, me ne rido.

GRILLETTA
Basta, basta.

GRILLETTA e PORSUGNACCO
Si vedrà.

GRILLETTA
Se m'inganna, e che sarà?

PORSUGNACCO
Io vogl'esser lapidato,
idol mio, se ti dilleggio.

GRILLETTA
Uh sarebbe un gran peccato.

PORSUGNACCO
Ah sarebbe un sacrilegio.

GRILLETTA
Ingannarmi?

PORSUGNACCO
Ingannarti?

GRILLETTA e PORSUGNACCO
Oh questo nò.

Fine del Primo Atto

B. Sinfonia (*Allegro*)

ATTO SECONDO

Porsugnacco, poi Grilletta vestita da Uomo.

N° 7. Recitativo

PORSUGNACCO
Oh quale incontro è stato
per me quel di Grilletta! Oh Dio non posso

PORSUGNACCO
Voy volando a despedirme.

GRILLETTA
¿Y si luego no le sale bien?

PORSUGNACCO
¡Uy, qué risa, qué risa!

GRILLETTA
Basta, basta.

GRILLETTA y PORSUGNACCO
Ya se verá.

GRILLETTA
Y si me engaña, ¿qué pasará?

PORSUGNACCO
Yo quiero que me lapiden,
ídolo mío, si te engaño.

GRILLETTA
Úy, sería una gran pena.

PORSUGNACCO
Ay, sería un sacrilegio.

GRILLETTA
¿Engañarme?

PORSUGNACCO
¿Engañarte?

GRILLETTA y PORSUGNACCO
Oh, eso sí que no.

Fin del Acto Primero

B. Sinfonia (*Allegro*)

ACTO SEGUNDO

Porsugnacco, luego Grilletta vestida de hombre.

N° 7. Recitativo

PORSUGNACCO
¡Oh, qué encuentro ha sido
el mío con Grilletta! Oh Dios, no puedo

ne mangiar, ne dormir, son rovinato.
E me n'ho da scordare?

GRILLETTA
Cavaliere, io vi saluto.

PORSUGNACCO
Anch'io.

GRILLETTA
Nò, nò, non si v'ha via.

PORSUGNACCO
Vò al fatto mio.

GRILLETTA
T'ho conosciuto, e non farai partita,
se tu, o io non ci lasciam la vita.

PORSUGNACCO
(Quest'è l'amante. Oh che Paese è questo?)

GRILLETTA
(Rendimi conto, presto...)

PORSUGNACCO
Salva.

GRILLETTA
Non partirai.

PORSUGNACCO
L'erra Signore.

GRILLETTA
E come mai fo errore?
Non se' tu quel da niente...

PORSUGNACCO
Signor nò.

GRILLETTA
Quel goffaccio impertinente...

PORSUGNACCO
Signor nò.

GRILLETTA
Quell'indegno...

PORSUGNACCO
Signor nò.

ni comer ni dormir, estoy acabado.
¿Cómo podré olvidarla?

GRILLETTA
Caballero, yo os saludo.

PORSUGNACCO
Yo me despido.

GRILLETTA
No, no, de aquí no se va nadie.

PORSUGNACCO
Me voy a mis asuntos.

GRILLETTA
Te he reconocido, y no te marcharás
sin que tú o yo nos dejemos la vida.

PORSUGNACCO
(Este es el amante. Oh, ¿qué país es este?)

GRILLETTA
(Reconóceme, rápido...)

PORSUGNACCO
Dispara.

GRILLETTA
No te marcharás.

PORSUGNACCO
Se equivoca, señor.

GRILLETTA
¿Cómo que me equivoco?
No eres tú ese insignificante...

PORSUGNACCO
No, señor.

GRILLETTA
Ese torpe impertinente...

PORSUGNACCO
No, señor.

GRILLETTA
Ese indigno...

PORSUGNACCO
No, señor.

GRILLETTA
Quell'ardito...

PORSUGNACCO
Signor nò, nò, nò

GRILLETTA
Che involando il mio ben mi vuoi schernito?

PORSUGNACCO
Oh s' io dico di nò.

GRILLETTA
E puoi negare...

PORSUGNACCO
Sicurissimamente.

GRILLETTA
D'esser tu quel vigliacco...

PORSUGNACCO
Nego sicur.

GRILLETTA
Chiamato Porsugnacco?
Venuto quà per isposar la figlia
del Dottor Belisano?

PORSUGNACCO
Mi perdoni, ella piglia
questa volta un error tanto patano.

GRILLETTA
E pure ha i contrasegni che m'han dato...

PORSUGNACCO
Chi gliel'ha dato è uno spropositato.

GRILLETTA
Ma se m'inganni poi?

PORSUGNACCO
Mi meraviglio.

GRILLETTA
Veramente non sei?

PORSUGNACCO
Da galantuomo.

GRILLETTA
Dove lo troverò, dammi consiglio.

GRILLETTA
Ese osado...

PORSUGNACCO
No, señor, no, no.

GRILLETTA
¿Que robándome a mi amor se ríe de mí?

PORSUGNACCO
Le estoy diciendo que no.

GRILLETTA
Y puedes negar...

PORSUGNACCO
Segurissimamente.

GRILLETTA
Que eres tú ese bellaco...

PORSUGNACCO
Lo niego seguro.

GRILLETTA
¿Llamado Porsugnacco?
¿Venido hasta aquí para casarse con la hija
del Doctor Belisano?

PORSUGNACCO
Perdóneme, esta vez comete
usted un error muy evidente.

GRILLETTA
Pues tiene las señas que me han dado...

PORSUGNACCO
Quien se las haya dado es un disparatado.

GRILLETTA
¿Y si resulta que me engañas?

PORSUGNACCO
Me sorprenderé.

GRILLETTA
¿De verdad que no eres tú?

PORSUGNACCO
Palabra de honor.

GRILLETTA
¿Dónde puedo encontrarlo? Aconséjame.

PORSUGNACCO
Lo troverà certissimo.

GRILLETTA
Sì, sì, lo troverò.
Ne mai mi quieterò.

PORSUGNACCO
La fa benissimo.

GRILLETTA
Finchè del di lui sangue io sia satollo.

PORSUGNACCO
Ottimamente ben. (*Rompiti il collo.*)

GRILLETTA
Venire un forastiere
per volermi rapire
l'anima mia carissima!

PORSUGNACCO
L'ha ragion, ragionissima.

GRILLETTA
E ch'io l'abbia a soffrire!

PORSUGNACCO
La non si può sentire.

GRILLETTA
Mi s'accende la bile.

PORSUGNACCO
Ancora a me.

GRILLETTA
Lo cerco, e non lo trovo.

PORSUGNACCO
Ne anch'io.

GRILLETTA
Ma, giuro a tutt'i Numi.

PORSUGNACCO
Affè del mio...

GRILLETTA
Se mi dà tra le mani...

PORSUGNACCO
Se lo posso arrivare...

PORSUGNACCO
Lo encontrará segurísimo.

GRILLETTA
Sí, sí, lo encontraré.
Y nunca descansaré...

PORSUGNACCO
Hace muy bien.

GRILLETTA
Hasta que de su sangre me harte.

PORSUGNACCO
Óptimamente bien. (*Rómpete el cuello.*)

GRILLETTA
¡Que tenga que venir un forastero
con la intención de robarme
al alma mía queridísima!

PORSUGNACCO
Tiene mucha razón, muchísima.

GRILLETTA
¡Y que yo lo tenga que sufrir!

PORSUGNACCO
Lo que hay que oír.

GRILLETTA
Se me enciende la bilis.

PORSUGNACCO
Y a mí también.

GRILLETTA
Lo busco, y no lo encuentro.

PORSUGNACCO
Ni yo.

GRILLETTA
Pero juro por todos los dioses...

PORSUGNACCO
A fe del mío...

GRILLETTA
Si cae entre mis manos...

PORSUGNACCO
Si consigo pillarlo...

GRILLETTA
Ne vo far mille brani.

PORSUGNACCO
Lo voglio sbudellare.

GRILLETTA
Oh Cielo; e dov'è mai? Vieni, vieni.

PORSUGNACCO
Cospetto d'egli vò spianar le reni.

GRILLETTA
Dal bollor, dallo sdegno.

PORSUGNACCO
Ho preso fuoco anch'io.

GRILLETTA
Non posso star a segno.

PORSUGNACCO
Me n'ha pagar il fio.

GRILLETTA
Vieni. Vieni, vedremo.

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Vedrem quel che farò.

GRILLETTA
Dove lo troverem?

PORSUGNACCO
Oh, non lo sò.

N° 8. Aria di Grilletta (*Prestissimo*)

GRILLETTA
Io lo voglio sminuzzare,
se ritrovo quel Narciso,
il saluto gli vò fare
con un zaffete nel viso.
Hà hà lacerato,
stritolato.
corpo di... sangue de...
Nò quietare non mi posso,
no, non voglio,
se nol vedo estinto al piè.
Ho una voglia d'ammazzare...
Hà, hà sete ho sol di far duello,
hà, hà e benchè tu non sia quello

GRILLETTA
Voy a hacerlo añicos.

PORSUGNACCO
Voy a reventarlo.

GRILLETTA
Oh, cielos, ¿y dónde estará? Ven, ven.

PORSUGNACCO
Si me lo encuentro, le parto la espalda.

GRILLETTA
Por el ardor, por el desdén.

PORSUGNACCO
Me he incendiado yo también.

GRILLETTA
No consigo frenarme.

PORSUGNACCO
Tendrá que pagarme las consecuencias.

GRILLETTA
Ven. Ven, veremos qué hacer.

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Ya veremos qué hacer.

GRILLETTA
¿Dónde lo encontraremos?

PORSUGNACCO
Oh, no lo sé.

N° 8. Aria de Grilletta (*Prestissimo*)

GRILLETTA
Yo quiero triturarlo,
si encuentro a ese Narciso,
le voy a saludar
con un zasca en la cara.
Ah, ah, lacerado,
triturado.
cuerpo de... sangre de...
No, no me calmaré,
no, no quiero,
hasta que lo vea yacer a mis pies.
Tengo unas ganas de matar...
Ah, ah, solo tengo sed de duelo,
ah, ah, y aunque tú no seas aquel,

sento proprio che il mio sangue
la vorrebbe qui con te.

N° 9. Recitativo

PORSUGNACCO
La rabbia, che ti dia, Can rinnegato.
Oh che gente!
Che paese sgraziato!
Vada al diavol la Sposa,
la Città, il Parentado, ed ogni cosa.
Qui si dà sempre in peggio,
vò un poco senz'altro tormene il puleggio,
ma la gioia più cara,
che quà dentro si trova
non ce la vò lasciar, Grilletta mia,
vieni ti vò sposare,
ed or ora di quà menarti via.

N° 10. Aria di Porsugnacco (*Moderato*)

PORSUGNACCO
Io t'aspetto oh mia diletta,
vieni cara mia Grilletta,
sì, ti voglio consolare.
Sì, vogl'esser tutto tuo
vieni, vieni,
ah, non farmi più penar.
Che non è nobile, e ricca
vi sarà chi dir vorrà;
ed io punto non vi penso,
non vi penso in verità...
Cuor contento, e per il resto
son chimere da contar.

N° 11. Recitativo

GRILLETTA
(Il colpo è fatto affè.)

PORSUGNACCO
Ma che gente? Ohimè, ohimè.

GRILLETTA
Ha forse male?

PORSUGNACCO
Ah Grillettina, ah, ah.

GRILLETTA
Oh Ciel! Che mai sarà?

siento realmente que mi sangre
la querría aquí contigo.

N° 9. Recitativo

PORSUGNACCO
Ojalá te dé la rabia, perro renegado.
¡Oh, qué gente!
¡Qué país tan desgraciado!
Que se vaya al diablo la novia,
la ciudad, la familia y todo lo demás.
Aquí se va de mal en peor,
qué ganas de darme el piro,
pero la joya más querida,
que aquí dentro se encuentra
no pienso dejármela; Grilletta mía,
ven, contigo me voy a casar,
y ahora mismo te sacaré de aquí.

N° 10. Aria di Porsugnacco (*Moderato*)

PORSUGNACCO
Yo te espero, amada mía,
ven, mi querida Grilletta,
sí, te quiero consolar.
Sí, quiero ser todo tuyo,
ven, ven,
ay, no me hagas penar más.
Que no es noble ni rica,
habrá quien decir querrá;
y yo eso no lo pienso para nada,
no lo pienso, en verdad...
Con el corazón contento, todo lo demás
no son más que quimeras.

N° 11. Recitativo

GRILLETTA
(El golpe está dado a conciencia.)

PORSUGNACCO
¡Pero qué gente! Ay de mí, ay de mí.

GRILLETTA
¿Se siente mal?

PORSUGNACCO
Ay, Grillettina, ay, ay.

GRILLETTA
¡Oh, cielos! ¿Qué sucede?

PORSUGNACCO
Tò questa mano,
ch'io moro, credi a me.

GRILLETTA
E pure al parer mio febbre non c'è.

PORSUGNACCO
Non c'è febbre?

GRILLETTA
No.

PORSUGNACCO
Matta,
l'è febbre tanto fatta. Prendi, prendi.
Tò, godi anche quest'altra.

GRILLETTA
Mostra il polso.

PORSUGNACCO
Via, tu non m'intendi,
che io... che tu...

GRILLETTA
Che cosa?

PORSUGNACCO
Che tu sei la mia Sposa.

GRILLETTA
Io?

PORSUGNACCO
Sì, tu, tu, tu.

GRILLETTA
Come?

PORSUGNACCO
Non vò più Belisani.

GRILLETTA
E potrò io...

PORSUGNACCO
Sì, sì, sì, sì.

GRILLETTA
Fidarmi?

PORSUGNACCO
Toma esta mano,
que me muero, créeme.

GRILLETTA
Pues a mí me parece que fiebre no hay.

PORSUGNACCO
¿No hay fiebre?

GRILLETTA
No.

PORSUGNACCO
Loca,
pues claro que hay fiebre. Toma, Toma.
Disfruta con esta otra también.

GRILLETTA
Enséñame el pulso.

PORSUGNACCO
Venga, no me estás entendiendo,
que yo... que tú...

GRILLETTA
¿El qué?

PORSUGNACCO
Que tú eres mi novia.

GRILLETTA
¿Yo?

PORSUGNACCO
Sí, tú, tú, tú.

GRILLETTA
¿Cómo?

PORSUGNACCO
No quiero más Belisanos.

GRILLETTA
Y podré yo...

PORSUGNACCO
Sí, sí, sí, sí.

GRILLETTA
¿Fiarne?

PORSUGNACCO
E di che temi?

GRILLETTA
Non mi fido ancora.

PORSUGNACCO
Oh Dio! Non mi dir questo,
che in pegno del mio amore
voglio di tutto il mio donarti il resto.

GRILLETTA
Dunque ella ha da donarmi anco ogni cosa?

PORSUGNACCO
Sì, mia Signora Sposa,
vuoi la giubba, il cappello...

GRILLETTA
No, non dico...

PORSUGNACCO
La parrucca? Le scarpe? Il capo? I piedi?
Chiedi, cuor mio, sì chiedi. Ora ti voglio
scrivere col proprio sangue
la donazione del tutto, e 'l cuor sia il foglio.

GRILLETTA
Fermo.

PORSUGNACCO
Ti fidi? O tiro innanzi a scrivere,
e m'uccido?

GRILLETTA
Mi fido sì, mi fido.
Porsugnacchino mio, credo ogni cosa.

PORSUGNACCO
Oh dolcissima sposa!
Quà la mano.

GRILLETTA
E con essa insieme il core.

PORSUGNACCO
Oh mia gioia!

GRILLETTA
Oh mio bene!

PORSUGNACCO
Viva la tua bontà.

PORSUGNACCO
¿Y de qué tienes miedo?

GRILLETTA
Todavía no me fío.

PORSUGNACCO
¡Oh, Dios! No me digas eso,
que en prenda de mi amor
quiero de todo lo mío donarte el resto.

GRILLETTA
¿Así que además me donaréis cada cosa?

PORSUGNACCO
Sí, mi señora esposa,
si quieres la chaqueta, el sombrero...

GRILLETTA
No, no digo...

PORSUGNACCO
¿La peluca, los zapatos, la cabeza, los pies?
Pide, corazón mío, sí, pide. Ahora
te voy a firmar con mi propia sangre
la donación de todo y mi corazón será el papel.

GRILLETTA
Espera.

PORSUGNACCO
¿Te fías? ¿O empiezo a escribir,
y me mato?

GRILLETTA
Me fío, sí, me fío.
Porsugnacchino mío, creo en todo.

PORSUGNACCO
¡Oh dulcísima esposa!
Dame la mano.

GRILLETTA
Y con ella también el corazón.

PORSUGNACCO
¡Oh, mi dicha!

GRILLETTA
¡Oh, mi bien!

PORSUGNACCO
Viva tu bondad.

GRILLETTA
Viva il tuo amore.

N° 12. Duetto (Allegro)

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Imparate a maritarvi
giovinette d'oggi.

GRILLETTA
Robba, robba, e non bellezze.

PORSUGNACCO
Genio, genio, e non ricchezze.

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Chi ha giudizio fa così.

PORSUGNACCO
Non è vero?

GRILLETTA
Non è vero?

PORSUGNACCO
Di' di sì.

GRILLETTA
Di' di sì.

PORSUGNACCO
Sì?

GRILLETTA
Sì!

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Sì, sì, sì, sì,
questo è vero amore
così fa chi vuol godere.

PORSUGNACCO
Dimmi, oh cara, chi son io?

GRILLETTA
Il mio amore, il mio ragazzo.

PORSUGNACCO
Oh che gusto, impazzo, impazzo.

GRILLETTA
Ahi per te mi struggo, ed ardo.

GRILLETTA
Viva tu amor.

N° 12. Dúo (Allegro)

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Aprended a casaros,
jovencitas de hoy en día.

GRILLETTA
Cosas, cosas, y no belleza.

PORSUGNACCO
Genio, genio, y no riquezas.

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Quien tiene juicio lo hace así.

PORSUGNACCO
¿No es verdad?

GRILLETTA
¿No es verdad?

PORSUGNACCO
Di que sí.

GRILLETTA
Di que sí.

PORSUGNACCO
¿Sí?

GRILLETTA
¡Sí!

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Sí, sí, sí, sí,
esto es amor verdadero,
así lo hace quien quiere gozar.

PORSUGNACCO
Dime, querida, ¿quién soy yo?

GRILLETTA
Mi amor, mi chico.

PORSUGNACCO
¡Oh, qué gusto, me vuelvo loco!

GRILLETTA
Ay, por ti me abraso y ardo.

PORSUGNACCO
Tiemmi, casco, tien gagliardo.

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Questo sì, ch'è un gran piacer.

PORSUGNACCO
Torna a dirmi.

GRILLETTA
Già l'ho detto.

PORSUGNACCO
Chi son io?

GRILLETTA
Il mio cuore, l'amor mio.

PORSUGNACCO
Bella gioia!

GRILLETTA
Dal contento,
nò, mio ben, non posso più.

PORSUGNACCO
Manco, manco, tiemmi sù.

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Questo è troppo il gran piacer.

Fine del Secondo Atto

C. Sinfonia (Allegro)

ATTO TERZO

Porsugnacco, e Grilletta vestita alla nobile.

N° 13. Recitativo

PORSUGNACCO
Oh guardate che sfarzo! Eh signorina.
In quant'a questo poi la non cammina.

GRILLETTA
No, eh?

PORSUGNACCO
Nò certo.

PORSUGNACCO
Sujétame, me caigo, sujétame fuerte.

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Este sí que es un gran piacer.

PORSUGNACCO
Dímelo otra vez.

GRILLETTA
Ya lo he dicho.

PORSUGNACCO
¿Quién soy yo?

GRILLETTA
Mi corazón, el amor mío.

PORSUGNACCO
¡Hermosa dicha!

GRILLETTA
De tanta alegría,
no, mi bien, no puedo más.

PORSUGNACCO
Me desmayo, me desmayo, sujétame.

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Esto es demasiado, el gran piacer.

Fin del Acto Segundo

C. Sinfonía (Allegro)

ACTO TERCERO

Porsugnacco, y Grilletta vestida como una noble.

N° 13. Recitativo

PORSUGNACCO
¡Oh, mirad qué lujo! Eh, señorita.
Así vestida no va a poder salir.

GRILLETTA
No, ¿eh?

PORSUGNACCO
Desde luego que no.

GRILLETTA
Oh mio Porsugnacchino.

PORSUGNACCO
Nò nò nò, questo poi.

GRILLETTA
Sì, t'ha ragione,
sta zitto poverino.

PORSUGNACCO
Perché tanto sfoggiare, perché?

GRILLETTA
Che non lo sai?

PORSUGNACCO
Signora nò perché?

GRILLETTA
Perché così mi pare.
Qua 'l braccio, andiamo a spasso.

PORSUGNACCO
Mio signore,
tocc'a me, con licenza.

GRILLETTA
Ignorantaccio,
siete incivil rozzissimo,
a voi tocc'a dar luogo,
e tocca al forastier a dar di braccio.

PORSUGNACCO
Sì, son rozzo incivil, ma Padron mio,
se nessun l'ha da dar, lo vò dar io.

GRILLETTA
Corpo de...

PORSUGNACCO
Sangue della...

GRILLETTA
Vi chetate?

PORSUGNACCO
Nò.

GRILLETTA
Nò?

GRILLETTA
Oh, Porsugnacchino mío.

PORSUGNACCO
No, no, de ninguna manera.

GRILLETTA
Sì, tienes razón,
cállate, pobrecito.

PORSUGNACCO
¿Por qué presumir tanto, por qué?

GRILLETTA
¿Es que no lo sabes?

PORSUGNACCO
No, señora, ¿por qué?

GRILLETTA
Porque me da la gana.
Aquí el brazo, vamos a pasear.

PORSUGNACCO
Señor mío,
me toca a mí, con licencia.

GRILLETTA
Pedazo de ignorante,
sois un bruto muy grosero,
a vos os toca ceder el sitio,
y al forastero le toca ceder el brazo.

PORSUGNACCO
Sì, soy bruto y grosero, pero, señor mío,
si no hay nadie para cederlo, lo haré yo.

GRILLETTA
Cuerpo de...

PORSUGNACCO
Sangre de la...

GRILLETTA
¿Os calmáis?

PORSUGNACCO
No.

GRILLETTA
¿No?

PORSUGNACCO
Oh bella, oh bella.

GRILLETTA
Sge sui voutre Servante, iacche iacche,
Monsieur de Porsugnacche.

PORSUGNACCO
Ma io...

GRILLETTA
Non vi chetate?

PORSUGNACCO
Affè affè.

GRILLETTA
Ora vò due Staffieri, ed un Lacchè.
E se non vi chetate
pretenderò di più.

PORSUGNACCO
Si può far peggio?

GRILLETTA
Jge sui voutre Servante, iacche iacche,
Monsieur de Porsugnacche.
Senti, se non ti cheti
io farò sempre peggio.

PORSUGNACCO
Oh grand'imbrogljo.

N° 14. Aria di Grilletta (*Allegro*)

GRILLETTA
Ti credevi aver trovata
qualche povera minchiona,
eh, oh, uh, tu l'hai sbagliata,
poveretto, credi a me.
E qual era il tuo pensiero?
Ah sì, sì,
di tenermi sempre bassa,
non è vero?
Credi a me, tu non se'l caso,
ne vorrei menar pel naso
cento scaltri più di te, poveretto!
Cento scaltri più di te.

N° 15. Recitativo

PORSUGNACCO
Ma son pur tuo marito.

PORSUGNACCO
Oh bella, oh bella.

GRILLETTA
Soy su sirviente, ya que, ya que,
señor de Porsuñaque.

PORSUGNACCO
Pero yo...

GRILLETTA
¿No os calmáis?

PORSUGNACCO
A fe, a fe.

GRILLETTA
Ahora quiero dos criados, y un lacayo.
Y si no os calmáis,
pediré más.

PORSUGNACCO
¿Se puede hacer peor?

GRILLETTA
Soy su sirviente, ya que, ya que,
señor de Porsuñaque.
Pues si no te calmas
lo haré cada vez peor.

PORSUGNACCO
Oh, qué gran lío.

N° 14. Aria de Grilletta (*Allegro*)

GRILLETTA
Te creías que habías encontrado
a una pobre pazguata cualquiera,
eh, oh, uh, pues te has equivocado,
pobrecito, créeme.
¿Y cuál era tu pensamiento?
Ah, sí, sí,
tenerme siempre sometida,
¿no es verdad?
Créeme, tú no estás a la altura,
ni querría tomarle el pelo
a cien espabilados más que a ti, ¡pobrecito!
A cien espabilados más que a ti.

N° 15. Recitativo

PORSUGNACCO
Aun así soy tu marido.

GRILLETTA
Povero mammalucco,
sei cucco, cucco, cucco.

PORSUGNACCO
Non si dirà mai, ch'una donnucola...

GRILLETTA
Cosi mi tratti? Via.
Levamiti d'avanti,
vattene, ardito.

PORSUGNACCO
Al marito?

GRILLETTA
Al marito.
Non voglio più vederti,
viverò senza te,
anima senza fè, villan vestito.

PORSUGNACCO
Al marito?

GRILLETTA
Al marito.

PORSUGNACCO
E che di tu Grilletta
tu sei mal informata, oh poveretta!

N° 16. Aria di Porsugnacco (*Allegretto*)

PORSUGNACCO
Quando s'hanno i figliolini,
belli, cari, e piccinini,
e che dicono Papà Mamà,
oh che bel piacer ch'egli è.
A veder quei trottolini
saltellarci poi d'intorno,
oh che gusto, oh che fiamma.
La maggiore nò non v'è. Papà.
oh che gusto, mamá, oh che fiamma.

N° 17. Recitativo

GRILLETTA
Non meriti perdono.

PORSUGNACCO
Ah gioia mia,
perdonami, e poi
spendi, scialacqua, e fa' quello che vuoi.

GRILLETTA
Pobre mameluco,
eres tonto, tonto, tonto.

PORSUGNACCO
Nunca se dirà que una pobre mujer...

GRILLETTA
¿Así me tratas? Fuera.
Quítate de mi vista,
vete, desvergonzado.

PORSUGNACCO
¿A tu marido?

GRILLETTA
A mi marido.
No quiero volver a verte,
viviré sin ti,
alma sin fe, villano vestido.

PORSUGNACCO
¿A tu marido?

GRILLETTA
A mi marido.

PORSUGNACCO
Es que tú, Grilletta,
tú estás mal informada, ¡oh, pobrecita!

N° 16. Aria de Porsugnacco (*Allegretto*)

PORSUGNACCO
Cuando se tienen los hijitos,
tan guapos, preciosos y pequeñitos,
y que dicen papá y mamá,
oh, qué gran placer es ese.
Al ver a esos zarandillos
saltando a nuestro alrededor,
oh, qué gusto, oh, qué fresenís.
No hay nada mejor. Papá.
Oh, qué gusto, mamá, oh, qué fresenís.

N° 17. Recitativo

GRILLETTA
No te mereces mi perdón.

PORSUGNACCO
Ay, cariño mío,
perdóname, y luego
gasta, derrocha, y haz lo que quieras.

GRILLETTA
M'hai troppo provocata.

PORSUGNACCO
Signora sì.

GRILLETTA
Trattata
m'hai con poco rispetto in fin' a qui;
sai tu?

PORSUGNACCO
Signora sì.

GRILLETTA
E ti perdonerò?

PORSUGNACCO
Signora sì.

GRILLETTA
Farai quel che vorrò?

PORSUGNACCO
Signora sì.

GRILLETTA
Solo per farti onore
io ti posso tener per servitore.
Di' sù, mi servirai?

PORSUGNACCO
Signora sì.

GRILLETTA
Prendimi sù lo strascico,
vieni.

PORSUGNACCO
Signora sì.

GRILLETTA
Camina, andiamo, alò.

PORSUGNACCO
Comandi pure,
sono alle sue pedate.

GRILLETTA
*(Se il marito è indiscreto
si deve far così...
Donne, imparate.)*

GRILLETTA
Me has provocado demasiado.

PORSUGNACCO
Sí, señora.

GRILLETTA
Me has tratado
con poco respeto hasta ahora;
¿sabes?

PORSUGNACCO
Sí, señora.

GRILLETTA
¿Te perdonaré?

PORSUGNACCO
Sí, señora.

GRILLETTA
¿Harás lo que yo quiera?

PORSUGNACCO
Sí, señora.

GRILLETTA
Solo para adularte
te puedo tener como sirviente.
Dime, ¿me servirás?

PORSUGNACCO
Sí, señora.

GRILLETTA
Sujétame la cola,
ven.

PORSUGNACCO
Sí, señora.

GRILLETTA
Venga, vamos.

PORSUGNACCO
Mande lo que quiera,
estoy a sus patadas.

GRILLETTA
*(Si el marido es indiscreto
hay que hacerlo así...
Mujeres, aprended.)*

GRILLETTA
Sei pentito?

PORSUGNACCO
Pentitissimo.

GRILLETTA
E mai più mi sdegherai?

PORSUGNACCO
Non v'è dubbio, mai mai.

GRILLETTA
Orsù dunque facciam pace.

PORSUGNACCO
Sù facciamla.

N° 18. Duetto (Allegro)

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Pace, sì pace,
dolce mia vita.

PORSUGNACCO
Uh quanto piace.

GRILLETTA
Uh quanto alletta.

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Dopo seguita
qualche cosetta
d'ostilità.

GRILLETTA
Non è egli vero?

PORSUGNACCO
Non è così?

GRILLETTA
Sì, sì, ch'io lo provo.

PORSUGNACCO
Sì, sì, ch'io lo sento.

PORSUGNACCO e GRILLETTA
E dal contento
sento che il cuore...

GRILLETTA
¿Estás arrepentido?

PORSUGNACCO
Arrepentidísimo.

GRILLETTA
¿Y nunca más me despreciarás?

PORSUGNACCO
No hay duda, nunca, nunca.

GRILLETTA
Pues entonces hagamos las paces.

PORSUGNACCO
Sí, hagámoslas.

N° 18. Dúo (Allegro)

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Paces, sí, paces,
dulce vida mía.

PORSUGNACCO
Uh, cómo me gusta.

GRILLETTA
Uh, cómo me encanta.

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Luego sigue
alguna cosita
de hostilidad.

GRILLETTA
¿No es verdad?

PORSUGNACCO
¿No es así?

GRILLETTA
Sí, sí, que yo lo noto.

PORSUGNACCO
Sí, sí, que yo lo siento.

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Y de alegría
siento que el corazón...

PORSUGNACCO
Salta, e risalta.

GRILLETTA
Gira, e raggira.

PORSUGNACCO e GRILLETTA
Và sù, e giù.

PORSUGNACCO
Al fin ho trova'
si bella sposa,
che tanto cara
e si graziosa,
che per il resto
non vò certissimo
pensarci più.

GRILLETTA
Al fin ho trova'
si bon marito
e che m'hà fatto
si buon partito,
ch'all'altre cose
non vò certissimo
pensarci più.

Baile final. Fandango de Porsugnacco

Fine del Terzo Atto

PORSUGNACCO
Salta y vuelve a saltar.

GRILLETTA
Gira y vuelve a girar.

PORSUGNACCO y GRILLETTA
Sube y baja.

PORSUGNACCO
Por fin he encontrado
una esposa tan bella,
tan encantadora
y tan graciosa,
que desde luego
ya no voy a pensar
en todo lo demás.

GRILLETTA
Por fin he encontrado
un marido tan bueno
y que me ha hecho
tan buen partido,
que en las demás cosas
desde luego
ya no voy a pensar.

Baile final. Fandango de Porsugnacco

Fin del Acto Tercero

Biografías



Javier Ulises Illán *Dirección y edición musical*

Nacido en Toledo, dirige un amplio repertorio que abarca desde el Barroco hasta la música contemporánea. Es Máster en Dirección de Orquesta y Ópera y titulado en Grado Superior de Violín, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música y experto en Interpretación y Análisis. Ha dirigido orquestas como la Haydn Sinfonietta Wien, Festival Strings Lucerne, Orquesta Sinfónica Académica Estatal de Rusia, Orquesta de Cámara Nacional de Armenia, Orquesta Sinfónica RTVE, Joven Orquesta Nacional de España y los coros de Cámara del Estado de Ereván y del Teatro Real. Con su grupo Nereydas rescata música antigua, manteniendo una gran actividad de conciertos y grabaciones como *Angélico Greco*, *The Jommelli Album*, *Siface* y *The Royal Chapel of Madrid*, así como *Sacred Music for Dresden Cathedral* con la Accademia Barocca Lucernensis. Musicólogo y editor especialista en el siglo XVIII, ha formado parte del proyecto DIDONE del ICCMU. Es colaborador de Radio Clásica-RNE, Premio GEMA 2021 al mejor director y nominado como mejor director sinfónico Opus Klassik Berlín en 2019.



Rita Cosentino

Dirección de escena y espacio escénico

Nacida en Buenos Aires, estudia Danza, Actuación, Dibujo y Pintura, graduándose en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Su debut operístico fue con *La serva padrona* de Pergolesi en 1998 y, desde entonces, dirige numerosas producciones en teatros internacionales de prestigio, entre las que destacan *Werther*, *Madama Butterfly*, *Iphigénie en Tauride*, *Lucia di Lammermoor*, *L'Orfeo*, *The Fairy Queen* y *Lucio Silla* de Mozart en la Philharmonie de París, el Grand Théâtre de Aix-en-Provence, el Théâtre du Châtelet de Versalles y el Theater an der Wien. También ha escrito y dirigido espectáculos para niños. Ha sido coordinadora artística del Centro de Experimentación del Teatro Colón

de Buenos Aires y del departamento pedagógico del Teatro Real de Madrid. Desde 2023 es directora artística del Real Teatro de Retiro. Compagina sus producciones con la impartición de cursos y seminarios universitarios, su labor como jurado de certámenes y la escritura de artículos publicados por la Universidad CEU San Pablo, la revista *Scherzo* y *Cuadernos de Casa de América*, entre otros.



Natalia Labourdette

Soprano

Nacida en Madrid, donde estudió violín, se formó posteriormente en Canto en la Universität der Künste de Berlín. Galardonada en numerosos concursos, debutó en 2016 en *Un ballo in maschera*. Entre sus papeles destacan Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Nannetta (*Falstaff*), Charlotte (*Der Diktator*), Bubikopf (*Der Kaiser von Atlantis*) y Despina (*Così fan tutte*), y en el Teatro Real como Tebaldo (*Don Carlo*), Clorinda (*La Cenerentola*) y Eurydice (*Orphée* de Philip Glass), así como Corinna (*Il viaggio a Reims*) en el UniT de Berlín, o Lucia (*Lucia di Lammermoor*) y Poussette (*Manon*) en el Teatro Villamarta de Jerez. En la temporada 2022-2023 ha debutado como Susanna (*Le nozze di Figaro*) en el Teatro de la Maestranza y como Valetto (*L'incoronazione di Poppea*) en el Gran Teatre del Liceu. Es invitada regularmente a cantar en festivales dedicados al *Lied* como LIFE Victoria Barcelona o la Schubertiada de Vilabertrán, habiendo publicado en 2022 su primer proyecto discográfico en este género con el sello discográfico GENUIN Classics.



David Menéndez

Barítono

Nacido en Castrillón (Asturias) y diplomado en Educación Musical por la Universidad de Oviedo, estudia Canto en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo de Valencia. Obtuvo el Primer Premio del Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España (1999) y el Tercer Premio del Concurso Internacional de canto Operalia (2005). Debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el papel de Don Carlos en *El juramento*. Destacan sus interpretaciones de Schaunard (*La bohème*), Orbazzano (*Tancredi*), Melisso (*Alcina*), Taddeo (*L'italiana in Algeri*), Belcore (*L'elisir d'amore*) y Don Giovanni. Tras sus éxitos en la Philharmonie de Berlín y cantar Dandini (*La Cenerentola*) en la Ópera Nacional Griega y la Ópera de Toulón, su debut como Leporello en el Teatro de la Maestranza, el Conde Almaviva en la Ópera de Oviedo o Figaro en el Teatro Bolshói de Moscú y *Hamlet* en el Teatro Campoamor, sus próximos compromisos serán interpretar a Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Marcello (*La Bohème*), la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el *Réquiem* de Mozart, entre otras obras.



Aarón Martín

Actor y ayudante de dirección

Nacido en Madrid, se licencia en Interpretación Gestual en la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Continúa formándose en Londres, Italia y España con grandes maestros del teatro físico, como John Wright (trabajo de máscaras), Carlo Colombaioni (payaso), Antonio Fava (*commedia dell'arte*) y Tage Larsen (Odin Teatret). Estudia Danza Contemporánea con Barbara Fritsche y Jaime Urciuoli, Danza Jazz con Yolanda Molina, Danza Neoclásica con Norma Barbosa y Danza Clásica con Olga Escobar. Debuta profesionalmente con trece años, desarrollando su carrera entre la actuación, el movimiento y la danza. Destacan sus actuaciones en *La pantomima a escena*, *El pájaro de dos colores*, de Conrado del Campo, en la Fundación Juan March, su papel de Buster Keaton en *Cine Antiguo con Músicas Nuevas II* en el Teatro Real y el personaje principal de *Scalada*, del Cirque du Soleil, en Andorra. Entre otras compañías y festivales en los que ha trabajado destacan el Festival Internacional de Santander, Centro Dramático Nacional, Festival de Verano del Teatro Auditorio San Lorenzo del Escorial y Veranos de la Villa de Madrid.



Nereydás

Orquesta barroca

Es una formación instrumental y vocal fundada en 2010 por Javier Ulises Illán para recuperar, interpretar y difundir el patrimonio musical. Sus interpretaciones con criterios historicistas se basan en el estudio de las fuentes y el trabajo musicológico con objeto de ofrecer el estilo propio de cada período y cada obra. Utiliza instrumentos originales de época o copias fidedignas de los mismos. Con una gran actividad de conciertos, es invitada en sus temporadas musicales por Patrimonio Nacional, Centro Nacional de Difusión Musical, Festival Barroco de Versalles, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Fundación Juan March, FIAS de Madrid, Festival de Música El Greco, Festival Internacional de Música Manuel de Falla de Cádiz, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Teatro de La Abadía, Primavera Barroca de Oviedo, Salamanca Barroca o Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Ha grabado seis álbumes con músicas patrimoniales y es una formación de referencia en la recuperación e interpretación de repertorios del siglo XVIII. Premio Teatro de Rojas de Toledo 2020, pertenece a la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua (GEMA).



Esther Garrido

Espacio escénico

Arquitecta por la Universidad de Alcalá, Máster en Certificación de Diseño Sostenible y Arquitectura Bioclimática por la Universidad de Barcelona, y formación en Construcción de Decorados, Utilería y Maquinaria Escénica por el CTE. Su trayectoria profesional está muy ligada al ámbito técnico, habiendo formado parte de la oficina técnica del Teatro Real y de la dirección técnica en la andadura inicial del Real Teatro de Retiro. También ha participado en proyectos escenográficos y de renovación de teatros. Sensible a las cuestiones medioambientales y de sostenibilidad, en 2016 cofunda el Fondo de Recursos Escénicos. En el marco de su tesis de Máster, llevó a cabo el cálculo de la huella de carbono del Teatro Real para los años 2019 y 2020, y posteriormente ha traducido al castellano la versión reducida de la guía *The Theatre Green Book*. Actualmente está involucrada en Escenario Zero, una iniciativa para acompañar al sector de las artes escénicas en su transición ecológica.



Gabriela Hilario

Diseño de vestuario

Nacida en Buenos Aires, es Licenciada en Diseño de Moda e Indumentaria en la Universidad de Buenos Aires y Máster en Diseño de Vestuario y Escenografía en el Instituto Saulo Benavente. Ha formado parte del equipo de vestuario del Teatro Real y del equipo de diseño de vestuario de la miniserie *Terra Ribelle* (RAI), así como de películas como *Relatos salvajes*, *The Revenant* y *Neruda*, entre otras. Algunos de sus trabajos incluyen óperas como *Rusalka*, *Norma*, *Un ballo in maschera* o *Partenope*. En su trayectoria profesional ha experimentado en otros ámbitos como el diseño de joyería contemporánea, participando en el Art Basel en Miami y comercializando piezas en Italia y España, así como el arte textil, técnicas de teñidos, tejidos ancestrales y la experimentación con otros materiales, como las fibras naturales o el papel. Ha expuesto en Art al vent en España, en la Bienal de Bs As y en Montevideo. Es consultora de imagen y comunicación personal.



Eduardo Bartrina

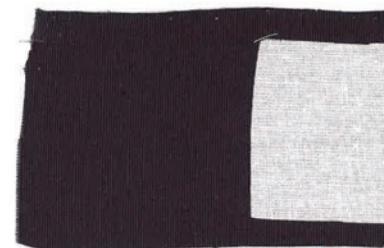
Diseño de iluminación

Nacido en Madrid, es diseñador de iluminación y director técnico del Real Teatro de Retiro. Cursó sus estudios en el Centro de Tecnología del Espectáculo en Madrid. Desde 2013 trabaja como operador y diseñador de iluminación en eventos internacionales, como los Grammy, las Olimpiadas, los MTV Awards y giras de grupos como The Weeknd, Taylor Swift y Ariana Grande, entre otros. En 2020 comienza diseñando proyectos de iluminación para la programación Real Junior con Rita Cosentino en proyectos como *Una sonrisa sin gato*, *Magic Chopin*, *Mozart Revolution* y *A.I.D.A.* En 2021 realiza el diseño de iluminación de la ópera *The Fairy Queen* para el Festival Internacional de Música y Danza de Granada y en 2022 la producción *The Bear* para el Festival Internacional de Santander. Es miembro de la Asociación de Autores de Iluminación.

Figurín de Gabriela Hilario (2023)
para el personaje del doctor
en la presente producción.
Dibujo sobre papel y muestras de tejidos.



ARÓV (MÉDICO)
(II ACT)



GUARDAPOLVO

MANGAS

Autores de las notas al programa



Teresa Casanova
Musicóloga y violinista

Es catedrática de Violín Barroco en el Conservatorio Superior de Música de Castellón y trabaja en el ICCMU como miembro del equipo investigador del Proyecto Didone. Se forma en el Koninklijk Conservatorium de Bruselas con Sigiswald Kuijken, donde se licencia en Violín Barroco (2007) y obtiene un Máster en Interpretación Histórica del Violín (2009). Es doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid (2019). Centra su actividad en la investigación y recuperación de patrimonio musical del siglo XVIII, con especial atención al repertorio cultivado en la corte española. En 2013 dirigió el proyecto de recuperación musical del Centro Conde Duque de Madrid, reestrenando obras de Jommelli y Conforto. En 2021 recuperó y estrenó los sextetos para cuerda de Brunetti en Italia y en 2022 ha reestrenado en Portugal el intermezzo *Il cavalier Bertone*, de Gioacchino Cocchi. Actualmente dirige el Máster en Interpretación de Música Antigua e Investigación de Patrimonio Musical del Conservatorio Superior de Música de Castellón.



Raffaele Mellace
Musicólogo

Es Licenciado en Humanidades por la Universidad de Milán, en Oboe por el Conservatorio de Bolonia, Doctor en Musicología por la Universidad de Bolonia y Diplomado en la Sommerhochschule de la Universidad de Viena. Es profesor titular de Musicología e Historia de la Música en la Universidad de Génova, donde actualmente es decano de la Facultad de Humanidades. Forma parte de los consejos científicos del Proyecto Didone (UCM), Hasse-Werkausgabe y Hasse-Studien (Carus), y del consejo de la Hasse-Stiftung. Es asesor científico del Teatro alla Scala, codirector del Archivo de Textos Epistolares de Metastasio, coeditor de *Il Saggiatore musicale* y ha sido galardonado con el Premio Internacional Carlo Maria Martini. Entre sus publicaciones figuran *Johann Adolf Hasse* (2004), el libro de referencia sobre el compositor, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli* (2016), *Il racconto della musica europea* (2017), la conferencia magistral del congreso *Johann Adolf Hasses Musiktheater* de Bayreuth (2022) y numerosos artículos en publicaciones especializadas.

EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

Con el formato Teatro Musical de Cámara, inaugurado en 2014, la Fundación Juan March aspira a dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para las posibilidades espaciales del auditorio de la Fundación, a la vez que contribuye a difundir el teatro musical español en sintonía con la misión de su Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación y sus fondos de música y teatro españoles contemporáneos.

1

CENDRILLON

Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical: **Aurelio Viribay**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
12, 14 y 15 de febrero de 2014

2

FANTOCHINES *

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **José Antonio Montaña**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

* Primera interpretación en tiempos modernos

3

LOS DOS CIEGOS

Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y libreto de **Antonio Romero**

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **Pablo Viar**
6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

4

TRILOGÍA DE TONADILLAS *

Tonadillas a solo y a tres de Blas de Laserna

Director musical: **Aarón Zapico**
Director de escena: **Pablo Viar**
8, 9, 10 y 13 de enero de 2016
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

5

EL PELELE *

Tonadilla a solo

Música de **Julio Gómez** y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

MAVRA

Ópera bufa en un acto

Música de **Igor Stravinsky** y libreto de **Borís Kojnó**

Director musical: **Roberto Balistreri**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
3, 6, 9 y 10 de abril de 2016
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

6

LE CINESI *

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Directora de escena: **Bárbara Lluch**
9, 11, 14 y 15 de enero de 2017
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

7

MOZART Y SALIERI

Ópera lírica en un acto

Música de **Nikolay Rimsky-Korsakov** y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**
Directora de escena: **Rita Cosentino**
22, 23, 26 y 29 de abril de 2017
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

8

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS *

Ballet en un acto

Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de **Federico García Lorca** y **Cipriano de Rivas Cherif**

Dirección y coreografía: **Antonio Najarro**
Director de escena y guión: **David Picazo**
10, 13 y 14 de enero de 2018

9

LOS ELEMENTOS

Ópera armónica al estilo italiano

Música de **Antonio Litteres**

Director musical y clave: **Aarón Zapico**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
9, 11, 14 y 15 de abril de 2018
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

10

IL FINTO SORDO *

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **Paco Azorín**
6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y ABAO/OLBE

11

EL PÁJARO DE DOS COLORES *

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **Miquel Ortega**
Directora de escena: **Rita Cosentino**
6, 8, 11 y 12 de enero de 2020
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

12

LA NOCHE DE SAN JUAN *

Ballet

Música de **Roberto Gerhard** y argumento de **Ventura Gassol**

Dirección y coreografía: **Antonio Ruz**
23, 24, 25, 26, 27 y 28 de junio de 2021
Coproducción con el Gran Teatre del Liceu

13

I TRE GOBBI

Ópera de salón

Música y texto de **Manuel García**, con libreto basado en **Carlo Goldoni Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **José Luis Arellano**
26 y 29 de septiembre, y 2 y 3 de octubre de 2021
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

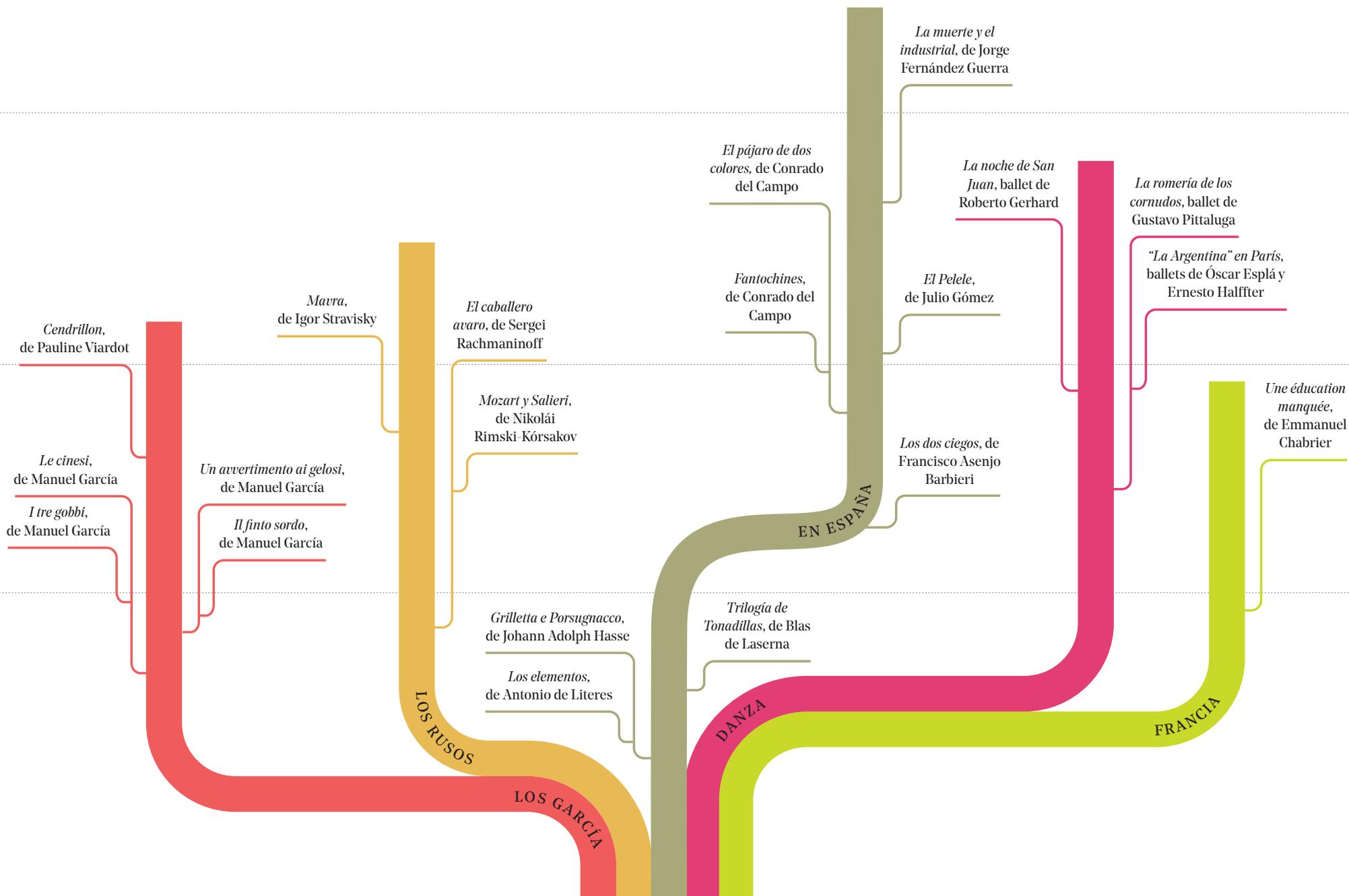
Una década de teatro musical de cámara (2014-2024)

S. XXI

S. XX

S. XIX

S. XVIII



EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

14

UN AVVERTIMENTO AI GELOSI

Ópera de salón

Música de **Manuel García**

y libreto de **Giuseppe Maria Foppa**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

15, 17 y 18 de diciembre de 2021

Coproducción con el Palau de les Arts Reina

Sofía y el Festival de Ópera de Oviedo

15

EL CABALLERO AVARO

Ópera en un acto

Música de **Sergei Rachmaninoff** basada en la

obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**

Director de escena: **Alfonso Romero**

25 y 28 de septiembre, y 1 y 2 de octubre
de 2022

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

16

GRILLETTA E PORSUGNACCO*

Intermezzo en tres actos

Música de **Johann Adolph Hasse** basado en

la *comédie-ballet* **Monsieur de Pourceaugnac**

de **Molière** y **Jean-Baptiste Lully**

Director musical: **Javier Ulises Illán**

Directora de escena: **Rita Cosentino**

24, 27 y 30 de septiembre, y 1 de octubre
de 2023

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela



Der Doktor Schnabel von Rom [El Doctor Pico de Roma] (1656), de Paulus Fürst. Grabado sobre cobre que representa a *Il Dottore*, personaje de la *commedia dell'arte*, con vestido y máscara con pico para protegerse de la peste.

CRÉDITOS

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

La representación del miércoles 27 se transmite por streaming a través del Canal March, YouTube y RTVE Play, y en diferido por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponible en march.es/música/audios.

© Rita Cosentino
© Teresa Casanova
© Raffaele Mellace
© José María Domínguez
© Beatrice Binotti
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 2341-0787
DL: M-1428-2014

Diseño del programa de mano

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata Comunicación Gráfica

Teatro Musical de Cámara (16) "Grilletta e Porsugnacco", septiembre-octubre 2023 [textos de Rita Cosentino, Teresa Casanova y Raffaele Mellace. Traducciones de José María Domínguez y Beatrice Binotti]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

84 pp.; 20,5 cm.

Teatro Musical de Cámara, ISSN: 2341-0787, septiembre-octubre 2023.

Programa: "Grilletta e Porsugnacco", intermezzo en tres actos con música de Johann Adolph Hasse, basado en la *comédie-ballet Monsieur de Pourceaugnac* de Molière y Lully. Javier Ulises Illán, dirección musical; Rita Cosentino, dirección de escena; Natalia Labourdette, soprano; David Menéndez, barítono; Nereydas; Rita Cosentino y Esther Garrido, espacio escénico; Gabriela Hilarío, diseño de vestuario; Eduardo Bartrina, diseño de iluminación; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 24, 26, 27, 28 y 30 de septiembre, y 1 y 2 de octubre de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Óperas de cámara - S. XVIII. - 2. Programas de conciertos. - 3. Fundación Juan March - Conciertos.

TEMPORADA DE MÚSICA DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Agradecimientos

Diana Visaitova
Darío Blanco
Señores de Embu

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

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

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 la 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 CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

IMÁGENES DEL ROMANTICISMO

11 OCT
ENSOÑACIÓN NOCTURNA

Kate Royal, soprano
Joseph Middleton, piano

Una selección de canciones de Schubert, Schumann, Brahms, Debussy y R. Strauss

18 OCT
LA PATRIA SOÑADA

Benjamin Appl, barítono
James Baillieu, piano

Lieder de Schubert, Reger, Wolf, Brahms, Schreker, R. Strauss y A. Strauss

25 OCT
EL DESARRAIGO DEL ERRABUNDO

Samuel Hasselhorn, barítono
Malcolm Martineau, piano
Winterreise, de Schubert

1 NOV
EL BOSQUE ROMÁNTICO

Mark Padmore, tenor
Julius Drake, piano
Selección de canciones de Schubert, Schumann, Mahler, Britten, Beamish, Holst y C. Schumann, entre otros

Notas al programa de **Benet Casablancas**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:

