

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXIV, 2011, 39-52

Recibido: 13 de abril de 2011.

Aceptado: 22 de junio de 2011.

EL «MELÓLOGO», EL NOMBRE DE UN GÉNERO SIN NOMBRE

JAVIER GUIJARRO CEBALLOS
Universidad de Extremadura

Resumen

En estudios recientes sobre música y teatro en la España de finales del siglo XVIII, el rubro de «melólogo» aparece indiscutido como designación genérica adecuada para la agrupación de obras dramáticas breves con intervalos de música instrumental, al estilo de la pieza lírica de Jean-Jacques Rousseau *Pygmalion*. El asentamiento actual del término desdice de las acuñaciones heteróclitas con que estas piezas dramáticas fueron definidas en su contexto de recepción, al tiempo que estabiliza indirectamente un grupo de obras cuyo rasgo esencial radicó en las probaturas durante un tiempo de profundos cambios estéticos. En este artículo se comentan la acuñación (tardía) del término «melólogo», su introducción y aceptación en las categorías dramáticas al uso y el modo en que nombre y rasgos genéricos adscritos uniforman propuestas heterogéneas insusceptibles para críticos, censores y preceptistas teatrales de finales del siglo XVIII.

Palabras clave: Melólogo, obras dramáticas breves, designación genérica.

Abstract

In recent studies on music and drama in late 18th-century Spain, the general name «melologue» is an undisputedly suitable designation for the grouping of short dramatic works with instrumental music intervals, following the style of Jean-Jacques Rousseau's lyrical piece, *Pygmalion*. The current settlement of the term belies the heteroclitic coinage with which these dramatic pieces were defined in their context of reception, while it indirectly stabilizes a group of works essentially characterised by being the result of trials at a time of profound aesthetic changes. This article discusses the late coinage of the term «melologue», its introduction and acceptance in the current dramatic categories, and the way in which the term and the generic features attached to it convey uniformity to a number of heterogeneous proposals which were elusive to critics, censors and late 18th-century experts in drama.

Keywords: Melologue, short dramatic works, generic designation.

Durante los años de 1949 y 1950 se publican en Barcelona sendos volúmenes de la obra de José Subirá *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. El musicólogo barcelonés ofreció en ella cumplido remate de investigaciones previas sobre una variedad, poco estudiada por entonces, de la música escénica de las últimas décadas del siglo XVIII. Historiador egregio de la música española, catalogador exhaustivo de partituras musicales y libretos dramático-líricos de las bibliotecas Nacional o Municipal de Madrid o del legado documental de la Casa de Alba, del que exhumó el manuscrito incompleto de la ópera de Pedro Calderón de la Barca y Juan Hidalgo *Celos, aun del aire, matan*, influyente renovador en los estudios sobre la tonadilla escénica (influjo apreciable incluso en la composición musical de coetáneos suyos como Manuel de Falla, Ernesto Halffter o Joaquín Rodrigo), articulista infatigable con explicitación de autoría o envuelto en sus diferentes pseudónimos (Jesús A. Ribó, Rosa I. Jubés, Ixión, Mauricio Puig o el bachiller Orfeo), José Subirá reivindicó en *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)* la modernidad del Iriarte músico, atento como estaba el portuense a las innovaciones instrumentales de Joseph Haydn, y del Iriarte escénico, conocedor de las «variadas manifestaciones musicales escénicas, entre ellas las debidas a la gloriosa inspiración de Christoph Willibald Gluck, y las que, por obra de Jean-Jacques Rousseau, como autor del *Pygmalion*, a la sazón trascendental, si bien hoy olvidado, encontraban fácil arraigo de efímera boga y ecos sonoros, extinguidos hoy, en toda la Europa culta de su tiempo»¹. Y en esta última reivindicación, legó además a los estudios musicales y teatrales posteriores la definición de un tipo muy especial de obras dramático-musicales (los «melólogos»), un *corpus* básico de esos textos (de algunos de los cuales se extraían inductivamente los rasgos que definen el «melólogo» como modelo, frente a otros que se contrastaban deductivamente con el molde abstracto derivado de las inferencias practicadas sobre el *corpus* de partida) y un marbete caracterizador, «melólogo». Desconozco si la reivindicación de Subirá ha implantado a Iriarte, en tanto que compositor musical, en el Clasicismo vienés. Sin embargo, a juzgar por la adopción actual del término «melólogo» como rubro definidor de un grupo de textos dramático-musicales con rasgos afines, de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, género que frecuentan con asiduidad historiadores del teatro y musicólogos interesados en la encrucijada artística y estética de aquel crucial lapso temporal, parece

¹ José Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC, 1949-1950, 2 vols., vol. I, pág. 5. El autor dedica la segunda parte de su obra (vol. I, págs. 50-124) al estudio de la faceta musical de Iriarte; el tramo final de la misma se centra en las partituras de *Guzmán el Bueno*, gozne sobre el que pivotan las partes restantes centradas en el «melólogo».

innegable la impronta del legado de José Subirá. En lo que no han reparado algunos legatarios de la propuesta de género acuñada por José Subirá es en los dos términos con que el musicólogo tituló su obra sobre Iriarte y el cultivo español del *melólogo* (*melodrama*). Estimo que la doble nominación de este género difícilmente puede atribuirse a designaciones sinonímicas de un significado estable, idéntico o parecido, y que la oscilación *melólogo* o *melodrama* informa de unos presupuestos genológicos de selección del *corpus* textual, inducción de rasgos afines del *corpus* y, finalmente, elección del rubro caracterizador del conjunto definido que precisan de una revisión. Especialmente, porque la fuente autorizada a la que remiten los estudios actuales sobre el melólogo es lógicamente el magnífico libro de José Subirá, y en éstos se «naturaliza» una propuesta de género controvertible para el propio acuñador desde la titulación: ¿*melólogo/melodrama*?

«Iriarte... Melólogo... Un apellido ilustre y una denominación genérica. Ni de aquél ni de ésta, desde el aspecto que los van a examinar las siguientes páginas, apenas hay quien tenga la menor idea, sin duda»². El generalizado desinterés musicológico que constata Subirá remite por una parte a Iriarte como compositor musical, aspecto novedoso que él primará en su estudio; por otra, a una innovadora designación genérica, «melólogo», en la que me centraré en este artículo. Repárese en que el primero en controvertir la designación es el mismo acuñador, consciente de que el rubro «melólogo» es inusual en el ambiente musicológico español de la época («voz extraña para muchos»³). La desazón terminológica no empece la certidumbre de que existe un grupo de obras afines, creadas por célebres músicos y otros olvidados, que dormita tras unos años de fulgor escénico⁴. Muestra de aquel brillo, los sesenta y seis melólogos indexados, analizados y en algún caso editados que se proponen como *corpus* textual del género melológico en el libro de Subirá⁵. Nueva prueba de la existencia del género, a despecho de la novedad terminológica, comenta el autor que se trata de un *corpus* susceptible de «una labor sintética en relación con dicho repertorio, pre-

² *Ibidem*, vol. I, pág. 5.

³ *Ibidem*, vol. I, pág. 5.

⁴ «El melólogo [...] creó, bajo múltiples denominaciones, una abundante literatura musical a cuyo desarrollo contribuirían insignes artistas de variados países, y así lo expondremos con cierto detalle para despertar la atención hacia un género al parecer muerto, y en todo caso completamente dormido» (*ibidem*, vol. I, pág. 5).

⁵ La tercera parte del libro de Subirá («Examen analítico de los melólogos con letra en lengua castellana») abarca la parte final del primer volumen y la inicial del segundo (págs. 134-396, pues la numeración es corrida): adelanta la hipótesis de que el *corpus* sea ampliable, pues «seguramente no serán las únicas obras supervivientes dentro de ese género teatral, y la exploración en otras bibliotecas públicas y colecciones particulares tal vez ofrezca varias producciones más» (*ibidem*, vol. II, pág. 396).

sentándolo en forma sinóptica y estableciendo las pertinentes conclusiones en torno a la morfología, orquestación y estética de esas obras teatrales»⁶, género además discriminable de otras «variedades fronterizas»⁷. La quinta parte del libro de Subirá estudia no sólo las «variedades fronterizas», sino también «ejemplos de melodramas no melológicos», propuesta que oscurece y complica la aparente interpretación sinonímica de la titulación de su obra: si parecían equivalentes *melólogo* (*melodrama*) en el título, ¿se sugiere ahora que hay «melodramas no melológicos» y «melodramas melológicos»? De ser así, ¿ha de inferirse que el «melólogo» es una suerte de subgénero dentro del género del «melodrama»? Como sugerí antes, la oscilación terminológica «melólogo» o «melodrama» parece entrañar planteamientos genológicos que precisan de una revisión, aplicable a la definición del grupo, a la selección de sus rasgos básicos, al *corpus* del que derivan los rasgos definitorios y a la designación nominal propuesta por Subirá, «melólogo». En este estudio, sobre todo terminológico, sólo se explicitarán las dificultades que supone la adopción del término «melólogo» en detrimento de «melodrama», pero barrunto que esta cuestión afecta de lleno a problemas de género de mayor enjundia que los puramente nominales.

«El melólogo [...] se caracteriza por la combinación del drama hablado y su comentario orquestal, y ha presentado varias fases en su evolución formal y estética», sintetiza Subirá. Al género puede asignársele una *data* concreta, y una reputada autoría: el melólogo lo inventó Jean-Jacques Rousseau, *philosophe* extraordinariamente interesado por la música, cuando creó su *Pygmalion*, «monólogo donde la pantomima alternaba con la declamación». Estrenado en Lyon en 1770, publicados texto y música en 1771, reestrenado en París por la *Comédie Française* el 30 de octubre de 1775 y rápidamente difundido el novedoso modelo dramático-musical por Italia, Alemania y España, en el *Pygmalion* «Rousseau se propuso extender el radio de acción musical, animado por el deseo de que la orquesta expresase la acción interior y también las situaciones psicológicas». En esta novedosa propuesta escénica, cristalizaron cuestiones teóricas sobre la música, el teatro, la declamación, la mímica, el valor y función de la música instrumental, etc., que habían interesado vivamente a Rousseau: en *Pygmalion*, «la frase hablada quedó preparada o realzada por medio de la frase musical, la cual, en ciertos casos, igualmente interpretaría de un modo sonoro la mímica del actor. Merced a esa concepción dramática, quedó establecido un novísimo nexo de la palabra, el gesto y la música»⁸. En otro texto dedicado a la música teatral en tiempos de Goya, Subirá define el

⁶ *Ibidem*, vol. 1, pág. 9. A la elucidación de la poética del género «melólogo» dedica el autor el apartado cuarto de su obra.

⁷ *Ibidem*, vol. 1, pág. 9.

⁸ Todas las citas del párrafo, *ibidem*, vol. 1, pág. 21.

«melólogo» de forma similar: «género de composición dramática en el cual el actor declamaba su parte, mientras que la orquesta ofrecía un comentario musical al asunto o la situación psicológica, verificándolo ya de un modo ininterrumpido, ya alternando con la recitación y actuando en las pausas de la misma», y se atribuye nuevamente su invención a la obra de Jean-Jacques Rousseau, quien, «con su *Pygmalion*, suministró el modelo del melólogo»⁹. Definiciones semejantes pues, y con un inciso terminológico que desambigua aparentemente la titulación *El compositor Iriarte (1750-1791)* y *el cultivo español del melólogo (melodrama)*: «A esta forma musical se la llamó de varios modos. Uno de ellos fue “melodrama”, pero tal denominación origina equívocos, pues unas veces se refiere a la ópera de carácter serio, otras al libreto, y otras a producciones teatrales puramente declamadas, con argumentos ora trágicos, ora espeluznantes. [...] Nosotros aceptamos la voz “melólogo” por considerarla genérica y expresiva»¹⁰. Interesado desde tiempo atrás por esta rara avis dramático-musical, a la que dedicó páginas relevantes en su *Historia de la música teatral en España* de 1945¹¹, Subirá no vacila en identificar un género específico, al que denomina «melólogo», discriminable de otros con los que comparte una misma designación genérica, «melodrama».

⁹ José Subirá, «La música teatral en la época de Goya», en José Camón Aznar *et al.*, *Goya (cinco estudios)*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1978, págs. 89-116 (la cita en pág. 111). La variable consignada en esta definición, alusiva a la doble posibilidad de que en el «melólogo» la música sonara sin solución de continuidad (solapándose pues a la declamación), o bien de que la conclusión de las partes declamadas diera paso a la música instrumental y viceversa (de manera que música y texto declamado nunca se simultanearan en la representación), es uno de los hechos determinantes en las «varias fases en su evolución formal y estética» que apuntaba Subirá en la primera definición referida, y el rasgo fundamental que discrimina el modelo paradigmático del «melólogo», el *Pygmalion* de Rousseau, donde música y declamación nunca se simultanean, de la variante «melológica» del músico checo Jiří Antonín Benda, o Georg Benda, en cuyas obras más sobresalientes (*Ariadne auf Naxos*, sobre texto de Johann Christian Brandes, estrenada en 1775 en Gotha, y *Medea*, sobre libreto de Gotter, estrenada ese mismo año en Leipzig), la música fluye continua y se solapa con las partes declamadas.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 111.

¹¹ En su libro *Historia de la música teatral en España* (Barcelona, Editorial Labor, 1945), Subirá caracteriza el «melólogo» por «la interrupción [de la música] en los trozos declamados para que la orquesta expresase los sentimientos que embargaban al intérprete, aunque la parodia o la caricatura mostraron también, una vez avanzado el cultivo de este género, lo que por ridículo y enfático mermaba el interés emocional de ciertos productos vaciados en ese molde artístico. El mismo autor señaló la existencia de dos maneras en el melólogo; una, la francesa, que representarían Rousseau, y en España Iriarte y González del Castillo, y otra, la alemana, liderada por Georg Benda» (Joaquín Álvarez Barrientos, «Pantomima, estatuaría, escena muda y parodia en los melólogos [a propósito de González del Castillo]», en VV.AA., *Juan Ignacio González del Castillo [1763-1800]. Estudios sobre su obra*, ed. Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura del Ayto. de Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA y Grupo de Estudios del siglo XVIII de la UCC, 2005, págs. 259-293; la cita y datos parafraseados sobre el manual de Subirá en pág. 262).

La fijación del origen histórico del género «melólogo» en el *Pygmalion* de Rousseau vincula la *maniera* genológica de José Subirá con uno de los principios teóricos básicos de las aplicaciones del formalismo ruso al estudio de los géneros literarios. En la síntesis articulada por Tomasevskij en su *Teoría de la literatura*, donde se concilian propuestas propias con las de otros compañeros de la escuela formalista, un género literario se describía como «un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse rasgos del género». Además, ese género tiene un *origo* propio: «A la cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten»¹². La filiación metodológica con el formalismo ruso adscribe el modo genológico de Subirá a la comprensión histórica, diacrónica, de los géneros literarios, inferible también de su constatación de que el «melólogo» «ha presentado varias fases en su evolución formal y estética». El observador —Subirá— atalaya textos discretos y los considera, retrospectivamente, objetos cuya diversidad no excluye la posibilidad de agruparlos en una clase —la clase derivada del *Pygmalion*— y de nominarlos —«melólogos». Se trata pues de una aproximación empírica, con base textual, en la que el investigador propone las similitudes que guardan entre sí los objetos agrupados y la jerarquía otorgada a los mismos. La iniciativa del investigador podría pecar de subjetiva y parcial si no se refrendara objetivamente con ciertas piedras de toque; para paliar la arbitrariedad con que el estudioso del género podría elegir los rasgos afines entre los objetos diversos, puesto que «se puede encontrar siempre una propiedad común a dos textos y, en consecuencia, agruparlos en una clase», Todorov sugiere «llamar géneros únicamente a las clases de textos que han sido percibidas como tales en el curso de la historia. Los testimonios de esa percepción se encuentran, ante todo, en el discurso sobre los géneros (discurso metadiscursivo) y, esporádicamente, en los propios textos»¹³. Aquilatemos pues la propuesta genológica de Subirá. La revisión de los propios textos «melológicos» objetiva y refrenda, como procuraré demostrar después, la perspicacia con que Subirá identificó un género dramático-musical específico a finales del siglo XVIII, asociado en su recepción coetánea con la novedosa fórmula del *Pygmalion* de Rousseau. Sin embargo, y como no podía ser menos teniendo en cuenta la novedad del rubro elegido, las heterogéneas titulaciones de los objetos discretos aunados en la categoría genérica definida, descrita, catalogada y nombrada «melólogo» no se corresponden, en

¹² Fernando Lázaro Carreter, «Sobre el género literario», *Estudios de Poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus (Serie Teoría y Crítica Literaria, Persiles 95), 1986, las dos citas en págs. 116-117.

¹³ Tzvetan Todorov, «El origen de los géneros», en M.A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-Libros, 1988, págs. 31-48, las dos citas en pág. 36.

ningún caso, con la voz propuesta por Subirá. «Melólogo» es el nombre de un género sin nombre específico en las titulaciones propuestas por los autores de los textos de ese género, quienes los denominan —o cuyos textos son denominados por otros en su época (imitadores, parodistas, censores, editores, tratadistas, articulistas, anunciantes de espectáculos teatrales, etc.)— «melodramas», «escenas unipersonales», «escena de música», «escena trágico lírica», «drama trágico», «comedia», «drama tetralógico o cuatripersonal», por citar la variada casuística que afecta, exclusivamente, a los cuatro primeros casos recogidos por José Subirá en su *corpus* de «melólogos» (*Abelardo o el amante de Heloísa*, *Los amantes desgraciados* o *Los amantes de Teruel*, *Amina y Serbaji* y *El Amor conyugal* o *La Amelia*). Se trataría de sinónimos de un solo concepto si el significado definido por todos esos términos —«melólogo» incluido— permaneciera estable; si no existiera tal sinonimia, estaríamos ante una recategorización, ante la desubicación de textos de categorías genéricas antiguas, construidas según parámetros propios, y posterior realojo en otras más modernas edificadas sobre cimientos diferentes. Resta aún por someter la perspectiva particular de Subirá, siguiendo indicaciones de Todo-rov, a la piedra de toque de los discursos sobre los géneros, de los discursos metadiscursivos. Y en este caso, el valor de la propuesta del musicólogo español queda de nuevo refrendada, como también se verá, por las propuestas de ciertos autores que le precedieron en el tiempo y propusieron un género similar al estudiado por Subirá... pero denominado generalmente «melodrama». Poco queda de estas paradojas en el uso normalizado del término «melólogo» que se propone en diferentes estudios actuales que revisan el género así acuñado y reivindican su innegable interés en una época de probaturas estéticas: el «melólogo», naturalizado finalmente como melólogo sin entrecomillados, sanciona la contribución esencial del libro de José Subirá *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*.

Las novedades de la *scène lyrique* de Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, se propagaron rápidamente por Francia tras su representación lionesa en 1770. Louis Petit de Bachaumont se hace eco de tan resonante estreno en sus *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, y anota en entrada del 7 de julio de aquel año que «se habla mucho de su ópera *Pygmalion*, obra de un género único, en un acto y una escena, y no teniendo más que un actor. Está en prosa, sin música vocal. Es una declamación fuerte y pronunciada, con el sabor de los dramas antiguos, sostenida por un acompañamiento de sinfonía»¹⁴. Elementos semejantes de la novedosa dramaturgia de Rousseau resalta Friedrich Melchior Grimm en la *Correspondance littéraire*:

¹⁴ *Apud* Edgar Istel, «La partition originale du *Pygmalion* de Rousseau», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, I (1905), págs. 141-177 (cita extraída, y traducida, de la pág. 143).

apunta el 15 de enero de 1770 a sus correspondientes que en *Pygmalion* no se canta nada, sino que se habla y recita, y que la música sólo aparece a modo de ritornelos para cortar la palabra del actor y expresar tanto su acción como los diferentes sentimientos que le agitan¹⁵. Al eco de las representaciones dramáticas le sigue la resonancia de la publicación del *Pygmalion*; si los precedentes casos ya pergeñan el núcleo poético básico del modelo dramático, en los siguientes se sobreañadirá el calificativo de «scène lyrique» con que describió el *Pygmalion* la primera edición francesa: *Pygmalion, scène lyrique représentée en société à Lyon. Par M.J.J. Rousseau*¹⁶. En su tratado sobre el teatro, Francesco Milizia reflexionaba sobre el dilema que se le presentaba a la ópera que aspirase a erradicar los inverosímiles diálogos cantados mediante los aburridos recitativos al uso: «Ejecutarlo [el recitativo] como se acostumbra, es un soporífero; hablarlo simplemente, incongruo. Una ópera ya hablada, ya cantada, sería una desconcordancia cual la del hielo y la llama». ¿Hay alguna salida viable para este dilema en la ópera italiana? Milizia sugiere en nota la probatura de Rousseau: «En la escena lírica del *Pigmalion* de Mr. Rousseau, ejecutada en León con grande aplauso, no se cantó la letra del drama, y la música sólo sirvió para llenar los intervalos de los reposos necesarios a la declamación. Quiso Rousseau dar en este espectáculo una idea de la melopea de los griegos y de su declamación teatral antigua. Quiso por tanto que la música fuese expresiva y que pintase la situación»¹⁷.

La inmediata y calurosa acogida en España del novedosísimo *Pygmalion* propició multitud de designaciones genéricas. Escueta, la del *Memorial literario de Madrid* notició el estreno del *Pygmalion* con la fórmula «monólogo con intermedios de música, y al final la estatua habla unas palabras». El impreso madrileño de 1790 del *Pygmalion*, traducción versificada de Francisco Mariano Nifo, ostenta el calificativo de «monólogo patético» en la titulación¹⁸. Asumida la poética del molde teatral de Rousseau, detectada en el exitoso *Guzmán el Bueno* de Iriarte estrenado un año antes, Nifo presenta en 1791 *La casta amante de Teruel, doña Isabel de Segura*, descrita en el impreso como «Escena patética»¹⁹. Poco después del *Guzmán el Bueno*, «soliloquio u escena trágica unipersonal», Samaniego aguza su ingenio para parodiarlo con un texto teatral tipificado como «escena trágico-cómico-lírica unipersonal»²⁰, dardo

¹⁵ *Apud* Edgar Istel, *op. cit.*, pág. 144.

¹⁶ La edición, que no consigna ni año, ni lugar de edición ni editor, la sitúa Istel entre 1770 y 1775 (*op. cit.*, pág. 148).

¹⁷ Francisco Milizia, *El teatro*, traducción D.J.F.O., Madrid, Imprenta Real, 1789, págs. 119-120.

¹⁸ José Subirá, *El compositor Iriarte...*, *op. cit.*, las dos referencias en vol. 1, pág. 25.

¹⁹ *Ibidem*, vol. 1, pág. 194.

²⁰ Edición de Emilio Palacios Fernández (disponible en la edición electrónica del Centro Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com>>).

mordaz contra la «monologuimanía» ambiente que olfatea el parodista: «Apenas leí el *Soliloquio de Guzmán el Bueno*, exclamé: ¡perdidos somos! El maldito ejemplo del *Pigmalión*, perdóneme su mérito, nos va a inundar la escena de una nueva casta de locos»²¹. Por aquellos años, se representa también *Doña Inés de Castro* de Luciano Francisco Comella, con música de Blas de Laserna: incorporado en el *corpus* de los melólogos en la obra de Subirá, el censor Santos Díaz González la definió como «diálogo trágico lírico» en primera instancia, y luego «Scena trágico-lírica». A despecho de ambos rubros del grave censor, para la representación del 2 de agosto de 1796 se la tildó de «diálogo con intermedios de música» y, para la del 22 de diciembre, de «diálogo» a secas²². Aparentemente sin ironía, el *Memorial literario de Madrid* trataba de asignarle estatuto genérico en enero de 1794 a la obra de Comella *Asdrúbal* con la siguiente descripción: «esta es una pieza dramática monóloga en la parte de los intervalos músicos de que está acompañada; pero hay cuatro personajes principales: Scipión, Asdrúbal, Sofronia y dos hijos que hablan a un tiempo una misma palabra, por lo que es un semicuatripersonal»²³. Pero con toda la ironía posible, *El poeta escribiendo un monólogo* estrenado un año antes, en 1793, ponía en solfa la oscilación terminológica del nuevo modelo teatral: «Monólogo, soliloquio, unipersonalidad o sea lo que fuere, que para el autor es indiferente que se llame como quisiere»²⁴. La reseña de la representación de *Sofonisba, melodrama trágico en dos actos* de Comella en el *Memorial literario de Madrid* se afana por aclarar a qué género pertenece: «le era impropio el nombre de ópera» porque sólo tiene un poco de «canto musical»; presenta intermitentemente música instrumental «para ayudar las expresiones de los actores, o en los intervalos mudos, o aun a veces representando», rasgo que recuerda los monólogos (o diálogos, o trílogos...) a la manera del *Pygmalion* de Rousseau. ¿Cómo categorizar entonces la obra de Comella? ¿«Melodrama»? «Otra confusión, pues melodrama y ópera hasta aquí habían pasado por sinónimos». Desbordado ante lo incategorizable, el *Memorial literario* se pliega al relativismo: «ella [la obra *Sofonisba*] se había de llamar H o R, pues llámese *melodrama*, que importa poco que un nombre signifique lo que al Autor le diere la gana»²⁵. Comella en su «melodrama trágico» *Sofonisba* contaba con la orientación de la obra de Brandes y Benda

²¹ Félix M.^a de Samaniego, «Carta de mi tío», 15 de marzo de 1792, en Félix María de Samaniego, *Obras completas (Poesía, Teatro, Ensayos)*, edición y prólogo Emilio Palacios Fernández, Madrid, Biblioteca Castro (Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro), 2001, págs. 638-644 (la cita, en pág. 643).

²² José Subirá, *El compositor Iriarte...*, *op. cit.*, vol. I, págs. 206-211.

²³ *Ibidem*, vol. I, pág. 187.

²⁴ *Ibidem*, vol. II, pág. 483.

²⁵ *Continuación del memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, tomo XI (1796), págs. 135-137.

Ariana abandonada en Naxos, melodrama en un acto con períodos de música; dando noticia de su representación madrileña en 1793 por la Compañía de Ribera, el *Memorial Literario* ya había rechazado entonces la titulación propuesta: «A este trólogo se da el nombre de melodrama. ¡Otra confusión! Melodrama quiere decir verso suave, verso cantado, canto: y aquí no se canta nada. También a la ópera se llama melodrama. El segundo título de *con períodos de música* no explica más ni menos»²⁶. La designación de estas obras de Brandes y Comella como «melodramas» descabalaba para el *Memorial literario* la panoplia donde los textos se habían ajustado a sus titulaciones convencionales, de forma más o menos estable hasta la irrupción del *Pygmalion* de Rousseau y la feraz turbulencia teatral que el nuevo modelo alentó en pocos años. Pese a los reparos del *Memorial literario*, la designación del nuevo género dramático-musical como «melodrama» podía acogerse a la propuesta por Jean Baptiste du Bois en su traducción al francés de la obra de Brandes y Benda *Ariadne auf Naxos*. El 20 de julio de 1781 se representó en el teatro de la *Comédie Italienne* el «melodrama» *Ariane abandonée dans l'île de Naxos*. Para los eruditos articulistas de la *Correspondance littéraire*, «el *Pygmalion* de J.-J. Rousseau parecía haber sido el modelo» de esta *Ariane abandonée*, y estimaban altamente una «especie de poética del melodrama» de Du Bois que encabezaba la impresión francesa del texto, en la que se afirmaba que «el melodrama es tanto el primero como el más difícil de todos los géneros»²⁷. En ese prólogo, Du Bois resume sintéticamente la fábula de *Ariane* y pergeña la psicología de las figuras principales, Teseo y Ariadna. Caracteriza la obra como «melodrama», y encarece la difícil explicitación del sentido del término (y del nuevo género): «¿Qué es pues un melodrama en el sentido que atribuimos a este término? Sería fácil responder a esta cuestión si tuviéramos ejemplos para citar, o principios recibidos para este nuevo género, pero podemos decir que carecemos igualmente de los unos y de los otros. Sólo el *Pygmalion* de Rousseau puede darnos una idea y arrojar algo de luz sobre lo que diremos después»²⁸. Filiada *Ariane* con un *origo*, rebate las acusaciones de monotonía y nula naturaleza dramática que achacan los detractores del género al uso exclusivo de los monólogos y excluye el diálogo de las opciones estéticas de este tipo de obras; fundamenta el género en el uso simultáneo del «acento musical» y del «acento declamatorio

²⁶ *Continuación del memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, tomo II (1793), págs. 399-400.

²⁷ *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., revue sur les textes originaux*, noticias, notas y tabla general por Maurice Tourneux, París, Garnier Frères, 1880, vol. XII, págs. 534-535.

²⁸ *Ariane abandonée, mélodrame, imité de l'Allemand, musique de M. Georg Benda*, traducción y prólogo J.B. Du Bois, París, Thom as Brunet, 1781, págs. 3-20 (la cita en pág. 8).

natural», rasgo del que se deriva el uso necesario de la prosa en detrimento del verso; o adjudica al nuevo género el desarrollo dramático-musical de un mínimo de acción o de intriga que, sin embargo, han de prestarse a una gran variedad de sentimientos, lo que reduce significativamente las opciones temáticas del melodrama. En efecto, como proponía la *Correspondance littéraire*, Du Bois propone una suerte de «poética del género», en tanto responde a la cuestión «Qu'est-ce que le Mélodrame»²⁹, y en el tratado no podía faltar la cuestión terminológica:

No ignoramos que la palabra «melodrama» puede aplicarse indiferentemente a todas las producciones dramáticas que precisan del auxilio de la música. Pero, como todavía no se ha imaginado expresión propia alguna para el nuevo género del que estamos tratando, hemos preferido emplear un término ya conocido que, por otra parte, apenas está en uso para las demás producciones dramático-musicales³⁰.

Más de siglo y medio después de la propuesta terminológica de Du Bois, más de siglo y medio después de la extrañeza del *Memorial literario* ante el término «melodrama» y otros que pretendían fijar el marbete de estas obras tan inasibles en la tratadística teatral del momento, Subirá rememoró las vacilaciones coetáneas de aquel género sin nombre específico:

Como *Pigmalión* mostraba un género teatral sin precedentes en nuestro país, reinó gran volubilidad al pretender fijar su esencia específica, pues no se hallaba nombre adecuado, y se aceptaron varios (melodrama, escena lírica, monólogo), sin que ninguno cristalizase ni lograra eliminar a los otros en el terreno lexicográfico³¹.

Sin embargo, Subirá se decantó por denominar el género «melólogo», en vez de «melodrama», decisión que le obligó a justificar la adopción de un término tan infrecuente. Las autoridades en las que funda su elección son el *Diccionario técnico de la música* (1899) de Felipe Pedrell, donde 'melólogo' se recoge con la acepción «Declamación con acompañamiento musical», el *Diccionario de la música ilustrado* (1930) y, retomado de esa publicación por entregas, el *Diccionario enciclopédico de la música* (1947, ambos de Barcelona), que contemplan la voz y la estiman sinónima del melodrama, y, sobre todo, el estudio del musicólogo Rafael Mitjana sobre la música española incluido en la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*³². Mitjana maneja,

²⁹ *Ibidem*, pág. 8.

³⁰ *Ibidem*, pág. 7.

³¹ J. Subirá, *El compositor Iriarte...*, *op. cit.*, vol. 1, pág. 26.

³² *Ibidem*, vol. 1, págs. 18-19. Cesare Scarton (*Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*, Città di Castello, Edimond, 1998, pág. 5, n. 1) atribuye a Martino Roeder el primer uso del término «melólogo» en 1875, en su artículo «Il melologo e la sua origine. Studio

no obstante, el término en estricta equivalencia con otros que cubren el mismo espectro genológico. Al referirse a algunas de las obras que acogerá Subirá años después en el *corpus* de los «melólogos», Mitjana menciona la moda del «monólogo lírico o melólogo», cuyo origen vincula al *Pygmalion* de Rousseau, «célebre y curiosa escena lírica o melodrama». Sobre el *Guzmán el Bueno*, afirma Mitjana que Iriarte «adoptó la forma del melólogo», pero critica en ella que «el tema de esta escena lírica no podía ser más emocionante ni menos escénico»³³. Sí es pues documentable la voz «melólogo» en la obra de Mitjana, pero Subirá prescinde de las equivalencias monólogo lírico = melólogo = escena lírica = melodrama que se presentan en la autoridad que maneja. Y en la búsqueda de una definición precisa, parece decantarse finalmente por la de François-Joseph Fétis en su *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*:

Si se nos pidiese una definición de tal vocablo, no vacilaríamos en atenernos a lo que expuso Fétis, en su *Biographie universelle des Musiciens...*, y diríamos así: «Melólogo, del griego *melos*, música, y *logos*, discurso). Género teatral inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven»³⁴.

Y si revisamos la *auctoritas* citada por Subirá, reparamos de inmediato en que Fétis no emplea el término genérico «melólogo» al referirse a las obras musicales de Jean-Jacques Rousseau. En la revisión del *Pygmalion*, Fétis comenta que el filósofo ginebrino es «l'inventeur de ce genre d'ouvrage, où l'orchestre dialogue avec les paroles du personnage qui est en scene, et exprime les sentiments dont il est ému», género de obra denominada «scène lyrique, ou mélodrame»³⁵. La definición de Subirá traduce sólo una parte de la propuesta por Fétis, en concreto la que sustancia los rasgos básicos de un género dramático-musical; pero incluye el término «melólogo», con los étimos de los formantes del compuesto, y excluye la designación ofrecida por Rousseau del *Pygmalion*, «escena lírica», o aquella otra que estimaba ambigua e imprecisa: «melodrama»³⁶.

crítico-storico», pero matiza que Roeder no lo aplica a la unión de recitación y música, sino «al recitativo de los primeros ejemplos de obras líricas».

³³ R. Mitjana, § Espagne, en Albert Lavignac y Lionel de La Laurencie (coords.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, París, Delagrave, 1920, vol. 4, págs. 2177-2179.

³⁴ J. Subirá, *El compositor Iriarte...*, *op. cit.*, vol. I, pág. 20.

³⁵ François-Joseph Fétis, § Rousseau, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, París, Firmin-Didot, 1886-1888, vol. VII, pág. 336.

³⁶ La presentación tipográfica de la definición en el libro de Subirá conduce fácilmente a equívocos, pues parece sugerir, involuntariamente, que toda la expresión contenida entre las comillas dobles bajas está retomada de Fétis como definición de la voz 'melólogo'. Joaquín

En los últimos años, el libro de José Subirá se ha convertido, con toda justicia, en manual de obligada consulta y referencia para todo aquel hispanista interesado por esta especial muestra del teatro en la transición del siglo XVIII al XIX. Estudios sobre obras dramático-musicales recogidas en el *corpus* de «melólogos» de Subirá, o estudios sobre autores o músicos de «melólogos» que precisan de una definición genérica del «melólogo», acuden indefectiblemente a *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Juan Antonio Ríos Carratalá estudia la parodia de Samaniego del *Guzmán el Bueno* de Iriarte como parodización de un género: «el melólogo, un género de una relativamente efímera presencia en España ya analizada en el clásico estudio de José Subirá»³⁷. La asunción de «melólogo» en detrimento de «melodrama», o en combinación con él tal y como proponía el título de la obra de Subirá, *melólogo/melodrama*, naturaliza tanto el término como el género definido por él, hasta el punto de que Samaniego y otros, en comandita, afirman que «los melólogos *repugnan el buen gusto* y son rechazados por *las gentes que se dicen de seso*»³⁸, esgrimiendo un neologismo desconocido en el tiempo de esos parodistas. Al ocuparse del drama musical español entre las formas de la «tragedia menor», Ivy L. McClelland, reacia en principio al empleo del término genérico «melólogo» y más proclive al de «melodrama», perfila un tipo de producción dramático-musical idéntica a la estudiada por Subirá. Según la autora, el paso del diálogo cantado y el acompañamiento musical a la acción combinada con el diálogo y con música para acompañar el diálogo hablado, provocó un tipo especial de melodramas: «escena lírica», o acto único, para uno o dos personajes, descrita a

Álvarez Barrientos, en su artículo «Pantomima, estatuaria, escena muda y parodia en los melólogos [a propósito de González del Castillo]», *op. cit.*, pág. 259, retoma de Subirá la definición de «melólogo»: «El melólogo (del griego *melos*, música, y *logos*, discurso), “género inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven” (según Fétis, cit. por Subirá, 1949, pág. 20)». Dos precisiones, no irrelevantes en la interpretación que puede establecer el lector sobre las autoridades que sancionan la existencia de un género denominado «melólogo»: Álvarez Barrientos no incluye en la parte transcrita de Subirá la etimología del nombre compuesto que el propio musicólogo añadió a la definición (para la voz ‘melodrama’) de Fétis; segunda, y más relevante a mi entender: podría sobrentenderse de la puntuación y disposición de la cita que «melólogo» es término manejado y definido por Subirá, quien sigue a su vez la definición de la misma voz «según Fétis», supuesto inválido como se ha comentado.

³⁷ Juan Antonio Ríos Carratalá, «Las parodias del melólogo: Samaniego frente a Iriarte», *Scriptura*, xv (1999), págs. 89-98, la cita en pág. 91.

³⁸ Juan Antonio Ríos Carratalá, *op. cit.*, pág. 92. Emilio Palacios Fernández, *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Institución Sancho el Sabio (Biblioteca Alavesa Luis de Ajuria), 1975, dedica también un apartado específico a «La crítica del melólogo» (pág. 348), y recuerda que Samaniego, en la «Carta de mi tío», «deja las “maravillosas extravagancias de la ópera italiana” para dirigir sus pullas a un género de reciente aparición: el melólogo», momento en que remite a la obra de Subirá para su definición (págs. 349-350).

menudo como un drama con “intervalos de música” o como un “unipersonal”, como “diálogo”, “trólogo” o “melólogo”. Escena lírica, acto único, drama con intervalos de música, unipersonales, diálogos o trólogos son en efecto designaciones genéricas coetáneas; «melólogo», una acertada y feliz aportación nominal de Subirá que se ha naturalizado en el panorama de los estudios teatrales de aquella época³⁹. Término tan pregnante en Subirá, que Cesare Scarton acude a la voz a él debida para titular su magnífico estudio *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione e musica*. En los preliminares, Scarton se decanta por el empleo del término «melólogo» creado y autorizado por Subirá, que viene a reemplazar otros, «históricamente más oportunos pero muy equívocos, como *melodrama* o *melodram* en alemán, *melodrama* en inglés y español, *mélodrame* en francés y también *monodrama* y *duodrama* según el número de personajes»⁴⁰. La constatación de la «oportunidad» con que históricamente los términos equívocos designaron los objetos a los que se aplicaron sería suficiente para criticar la sustitución de los desplazados por el neologismo en las traducciones que ofrece el autor de textos antiguos, si no bastara con la infracción de un principio traductológico inexcusable a mi entender. Por citar algunos ejemplos, al traducir un pasaje del tratado de Jean-Baptiste du Bois sobre el melodrama, aparece en su cita el vocablo inexistente: «Il melologo [por *mélodrame*, término empleado por Du Bois] è il risultato della più intima unione fra l'accento musicale e quello discorsivo naturale»; en un largo pasaje extraído de la obra *Sämtliche dramatische schriften* de Brandes, donde el dramaturgo reflexiona sobre el género de sus obras *Ariadne* y *Medea*, Scarton introduce por tres veces el término «melólogo»⁴¹. Nombrar uniformemente como «melólogos» las «cosas definidas» mediante designaciones genéricas diferentes es un procedimiento legítimo en la perspectiva genológica; naturalizar el nombre de un género sin nombre específico, un bautismo controvertible.

³⁹ I.L. McClelland, *'Pathos' dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, traducción Fernando Huerta Viñas y Guillermina Cenoz del Águila, Liverpool University Press (Hispanic Studies TRAC [Textual Research and Criticism, vol. 7]), 1998, 2 vols., vol. II, págs. 2-3.

⁴⁰ C. Scarton, *op. cit.*, pág. 5.

⁴¹ C. Scarton, *op. cit.*, págs. 28 y 70 para textos de Du Bois, 57-58 para el de Benda.